Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 181

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

ACTAS DO VIII CONGRESSO

DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005

Reunidas e editadas por

Carmen Villarino Pardo

Elias J. Torres Feijó

José Luís Rodríguez

VOLUME 2

Universidade de Santiago de Compostela

2008

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. Congresso (8º. 2005. Santiago de Compostela)

Da Galiza a Timor. A lusofonia em foco : Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas : Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005 / reunidas e editadas por Carmen Villarino Pardo, Elias J. Torres Feijó, José Luís Rodríguez ; coordenaçom da ediçom Gonçalo Cordeiro Rua. — Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008. — 2 v. (916, 1006 p.) : il. b. e n. ; 17 x 24 cm. + 1 CD-ROM — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 181). — Índices. - D.L.C 2376–2008. — ISBN 978-84-9887-015-2 (o.c). – ISBN 978-84-9887-016-9 (v.1). – ISBN 978-84-9887-017-6 (v.2)

1.Portugués (Lingua)-Congresos. 2.Literatura portuguesa-Historia e crítica. I.Villarino Pardo, Carmen, ed. lit. II.Torres Feijó, Elias J., ed. lit. III.Rodríguez, José Luís, ed. lit. IV.Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. V.Título VI.Serie

806.90:061.3

Esta ediçom foi apoiada por
Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira: Dtor. José Luís Rodríguez
Fundação Calouste Gulbenkian: Pte. Emílio Rui Vilar
Instituto Camões: Pte. Simoneta Luz Afonso

©Universidade de Santiago de Compostela, 2008

Coordenador técnico das actas
Gonçalo Cordeiro Rua

Grafismo
Carlos Quiroga

Fotografías
Mônica Sant'Anna, Felisa R. Prado, Carlos Quiroga

Edita
Servizo de Publicacións
e Intercambio Cientifico
www.usc.es/spubl

Imprime
Imprenta Universitaria

Dep. Legal: C 2376-2008
ISBN 978-84-9887-015-2 (obra completa)
ISBN 978-84-9887-017-6 (volume 2)

Comissom Organizadora

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
Regina Zilberman (PUCRS), Presidente da AIL
Onésimo T. de Almeida (Univ. de Brown), 1º Vice-Pte. da AIL
Carlos Reis (Univ. de Coimbra), 2º Vice-Pte. da AIL
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra), Secretária da AIL

Comissom de Honra

Manuel Fraga Iribarne (Presidente da Junta da Galiza)
Senén Barro Ameneiro (Reitor da Univ. de Santiago de Compostela)
Álvaro Manuel T. O'Da Silva (Embaixador de Moçambique em Espanha)
Armando da Cruz Neto (Embaixador de Angola em Espanha)
José Filipe Moraes Cabral (Embaixador de Portugal em Espanha)
José Viegas Filho (Embaixador do Brasil em Espanha)
Onésimo Silveira (Embaixador de Cabo Verde em Portugal)
Pascoela Barreto (Embaixadora de Timor-Leste em Portugal)
Simoneta Luz Afonso (Presidenta do Instituto Camões)
Emílio Rui Vilar (Presidente da Fundação Calouste-Gulbenkian)

Comissom Científica

Aurora Marco López (Univ. de Santiago de Compostela)
Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Edelmiro López Iglesias (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
José António Souto Cabo (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Forneiro Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)
Lourenzo Fernández Prieto (Univ. de Santiago de Compostela)
Luís Caramés Viéitez (Univ. de Santiago de Compostela)
Maria Isabel Morán Cabanas (Univ. de Santiago de Compostela)
Manuel Ferreiro Fernández (Univ. da Corunha)
Marcial Gondar Portasany (Univ. de Santiago de Compostela)
Pilar Cagiao Vila (Univ. de Santiago de Compostela)
Ramón Mariño Paz (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Henrique Costas Fernández (Univ. de Vigo)
Xosé Luís Barreiro Rivas (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Santos Solla (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Soengas Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)

Diretoria AIL 2002-2005

Presidente

Regina Zilberman (PUCRS-Brasil)

1º Vice-Presidente

Onésimo T. de Almeida (Universidade Brown-EUA)

2º Vice-Presidente

Carlos Reis (Universidade de Coimbra)

Secretária-Geral

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Vogais

Amet Kébe (Univ. Dacar, Senegal)

Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)

Maria Elsa Rodrigues dos Santos (Univ. Lusófona)

Henri Thorau (Univ. Trier)

Hillary Owen (Univ. Cambridge)

Laura Cavalcante Padilha (Univ. Federal Fluminense)

Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra)

Solange Parvaux (ADEPBA, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)

Conselho Fiscal

Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)

Benjamin Abdala Júnior (Univ. São Paulo)

Christopher Lund (BYU, Provo, Utah, EUA)

SIANO DE PRADO

NTIAGO DE COMPOSTELA
CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA EN EL AÑO 2005

XIV

LITERATURA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

PINTOR DE RETRATOS, FOTÓGRAFO DE HORRORES: UMA AVENTURA OITOCENTISTA ENTRE A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE

Albert von Brunn
Biblioteca Central de Zurique

Resumo: No romance *Pintor de retratos*, Luiz Antônio Assis Brasil narra a história de um jovem retratista italiano, confrontado com a inovação tecnológica da fotografia na pessoa de Gaspar Félix Tournachon (1820-1920), aliás Nadar. Preso de pânico, o jovem pintor se refugia no Rio Grande do Sul, à procura de novos clientes, se envolvendo numa guerra civil onde acaba por retratar a degola de um prisioneiro. O presente estudo parte do último livro de Roland Barthes, *La chambre claire* (1980) para interpretar o destino do infeliz retratista. No romance *Pintor de retratos* predomina uma metáfora central, a *fotografia de retina*, última imagem impressa na retina do degolado. Esta imagem simboliza ao mesmo tempo o conflito entre a civilização e a barbárie e a impossibilidade de o olhar europeu captar a realidade americana.

Palavra-chave: Brasil, Luiz A.; *Pintor de retratos*.

> Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar (…). Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo (…). Todos se submetiam às suas objetivas: escritores, poetas, cientistas, músicos (…). Mesmo o irritadiço Baudelaire, que dissera ser a fotografia capaz de arruinar o que restava de divino no espírito francês, mesmo Baudelaire posou para seu amigo Nadar. São as fotos mais expressivas do poeta[1].

O romance *Pintor de retratos* narra a história fictícia de um jovem italiano, Sandro Lanari, descendente de uma família de retratistas de Ancona. Embora a saga dos Lanari não seja desprovida de algumas glórias provincianas - retratos de bispos, anéis de safira – nunca deixaram de ser artistas de segunda categoria vivendo sob a ameaça permanente da ruína financeira. Em vez de empreender uma romaria pelos santuários da arte ocidental, o jovem Sandro vai diretamente a Paris para aprender as últimas novidades de sua arte.

A trajetória do retratista italiano coincide com uma revolução, a invenção da fotografia, que irá questionar o papel tradicional da arte e em particular da

1. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, pp. 20-21.

pintura de retratos[2]. A fotografia não se limitará a ser uma técnica de representação, mas reivindicará –na pessoa de Nadar– uma condição artística autónoma, levando a pintura a procedimentos de deriva artística, nomeadamente ao impressionismo[3].

Um pintor, vítima da tecnologia

> Houve um dia em que ele saiu para a rua, a cabeça fervente (…). Caminhava ao longo da rue Saint Antoine quando percebeu que alguém o observava. Voltou-se. O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia (…). Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. Ao pé do retrato, um cartão: *L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar*[4].

Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), pseudônimo Nadar, era filho de um tipógrafo de Paris. Depois de umas bicas jornalísticas em Lyon mergulhou na efêmera boêmia da Segunda República Francesa (1848-52). Em 1854 descobriu sua grande paixão, a fotografia. No início, trabalhava num terraço de sua casa, antes de mudar, em 1860, para um amplo ateliê no *Boulevard des Capucines*, cujas despesas o obrigaram a alargar sua clientela – a boêmia parisiense e os literatos românticos – e trabalhar para a burguesia e seus políticos[5]. Os retratos que Nadar fez de seus contemporâneos (Honoré de Daumier, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e George Sand), seus amigos e modelos, não perderam nada do seu brilho até hoje. A estas fotografias devemos, para além da sobrevivência das obras destes autores, também a de suas caras e personalidades. Embora Nadar mantivesse um ateliê fotográfico quase até à morte, seu entusiasmo amainou rapidamente. Mesmo assim criou verdadeiras obras-primas da arte fotográfica, como o retrato da jovem Sarah Bernhardt[6].

No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, o fotógrafo Nadar vira obsessão na cabeça de Sandro Lanari. O jovem italiano duvida de suas capacidades artísticas e de seu futuro como retratista abastado, famoso talvez. Sua crise de consciência vai de par com um ódio feroz contra os fotógrafos-retra-

2. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 10-11.

3. REIS, Carlos. «O romance da fotografia», *Jornal de Letras* 12/12/2001, p. 19.

4. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3a ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 25.

5. HAMBOURG, Maria Morris: «Nadar – ein Porträt», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 1-29.

6. HEILBRUN, Françoise: «Nadar und die Kunst des photographischen Porträts», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 33-55.

tistas e Nadar em particular. Vezes sem conta, ele pára defronte de uma montra no *Marais*, bairro parisiense onde se expõe a última fotografia do seu inimigo pessoal. Finalmente descobre o retrato do anarquista Bakunin, "um gigante que fixava o espectador com a opressiva loucura dos obcecados, a boca descrente mal aparecendo entre a barba desgrenhada"[7]. Eis o retrato perfeito. Como poderá defender-se contra um tal adversário? Chegado a este ponto, o retratista infeliz empreende uma fuga que o levará ao Novo Mundo, ao Brasil, ao Rio Grande do Sul. Do lado de baixo do equador, ninguém terá ouvido falar de Nadar e de suas proezas artísticas.

Entre Adria e Guaíba

"Sandro Lanari apareceu em Porto Alegre num domingo de calor úmido e viscoso. As nuvens eram pesadas de água. Desembarcou no cais fluvial com alguns chassis recobertos de telas virgens, um cavalete, a maleta de pintura e um caixote contendo potes de tinta, pigmentos, terebintina, pincéis, espátulas, mais o betume da Judéia que dá translucidez às misturas e os papéis Fabriano para as aquarelas furtivas. Trazia também um baú forrado em couro da Rússia, fechado por brilhantes dobradiços de cobre. Dentro, além de suas roupas, vinha o livro de Cenino Cenini".[8]

Como todos os imigrantes europeus oitocentistas, Sandro Lanari é um estrangeiro que acredita na própria superioridade perante o meio provinciano gaúcho. Esta superioridade não deixa de ser problemática, porque o italiano pratica uma arte ultrapassada, a pintura de retratos. A pose altiva mistura-se com um vago sentimento de humilhação: "lá, era o Adriático, povoado por lendas de heróis descabelados e furibundos (…), itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade. Aqui era o Guaíba"[9].

Entre 1875 e 1914 milhares de italianos emigraram para o Brasil, onde trabalhavam no comércio e na agricultura. Os emigrantes não deixaram a Europa impelidos por um espírito de aventura, mas pela simples miséria e a esperança de uma vida melhor. Instalaram-se nas grandes cidades, especialmente em São Paulo e Porto Alegre. *Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre* era ainda, no final do século XIX, uma aprazível cidade cheia de árvores, cujo modesto bem-estar provinha das exportações das colônias alemãs situadas na vizinhança. Os italianos constituíam o elemento cosmopolita: na segunda metade de Oitocentos já nos deparamos com escultores, pintores, artistas e

7. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 42.

8. *Ibidem*, p. 51.

9. *Ibidem*, p. 55.

músicos do sul da Itália, os quais, uma vez instalados na capital gaúcha, rápidamente chegam a fazer parte da elite local[10].

No romance, as circunstâncias que acompanham a vinda de Sandro Lanari não pressagiam nada de bom: ele bem que goza de uma certa benevolência por parte do clero local. No entanto, o primeiro retratado, o Provedor da Santa Casa, morre durante uma sessão. Sandro completa o retrato, mas não consegue fixar na tela a imagem do morto. A segunda encomenda, o retrato de um advogado da oposição, acaba num desastre: apanhado em flagrante com a filha do retratado, Sandro tem que fugir para o interior, devastado por uma guerra civil. Ameaçado de morte, descobre sua verdadeira vocação, a fotografia.

Fotógrafo de horrores

> No Rio Grande do Sul as revoluções ocorriam sem que as causas ficassem claras. Houve muitas revoluções (…). Como resultava caro manter os prisioneiros, matavam-nos. Esses infelizes eram organizados numa fila, e um homem cruel, chamado degolador, rasgava-lhes as carótidas com uma faca. O agonizante, entregue a si mesmo, levava as mãos à garganta, tentando estancar o fluxo de sangue. Dava alguns passos trôpegos, as pernas cediam e ele tombava (…). Em Paris, Rodin esculpiu *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L'Après midi d'un faune*[11].

Ao viajar pelo interior do Rio Grande do Sul – de sessão em sessão – Sandro Lanari perde aos poucos seu legado cultural europeu: retrata oficiais de alta patente, padres, charqueadores arruinados e suas esposas. À falta de telas e pintura, aprende de um índio a arte de extrair pigmentos de pedras, sementes, piolhos e fuligem. Em vez das telas, utiliza roupa de cama e abandona as aquarelas. Um dia, joga num riacho imundo o manual de pintura de Cenino Cenini: "Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo"[12]. Por fim, Sandro é preso no torvelinho dos acontecimentos políticos: um batalhão legalista obriga-o pela força a assumir o papel do fotógrafo de guerra. Os oficiais querem seus retratos já, antes da hora fatal. Sandro acaba por fotografar uma degola:

> À frente de um grupo de soldados erigia-se o vulto sombrio de Adão Latorre. Era uma pausa na carnificina. Latorre tinha o torso nu, lavado em sangue (…). Traziam mais um para ser morto. Era um homem forte, apolíneo. Seus músculos rasgavam as costuras. Mandaram que se abaixasse. Como relutasse, sujeitaram-no, colocando-o de joelhos. Latorre se preparava. – Não! – Sandro destapou-se, levantou o braço,

10. COSTANTINO, Núncia Santoro de: «Gli emigranti dall'Italia del sud a Porto Alegre: studio di storia sociale», in *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*, a cura di Rovilio Costa e Luis Alberto de Boni. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 265-270.

11. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, pp. 120-121

12. *Ibidem*, pp. 117-118.

> gritou. – Não! - Latorre suspendeu o movimento. Hirto de terror, o prisioneiro fixava a câmara. Deu-se uma aberta de sol. Sandrou tirou o obturador, fechou-o. E num único gesto, Adão Latorre degolou o prisioneiro[13].

No ensaio *La chambre claire*[14], Roland Barthes destaca a afinidade entre fotografia e morte: os jovens jornalistas que percorrem o mundo à procura de uma foto sensacional não sabem que são agentes da morte: a fotografia transforma pessoas vivas em retratos mortos e vira imagem horrorosa ao captar um cadáver, a imagem viva de um homem morto. Além disso, Roland Barthes aponta para a íntima relação entre fotografia e teatro: já os atores gregos e romanos pintavam suas caras, representavam pessoas mortas e, assim fazendo, se separavam da comunidade dos vivos. Por mais que a fotografia se esforce para dar cores vivas à imagem, ela nunca deixará de fazer o papel do morto como os atores da Antiguidade.

Esta afinidade fotografia-morte manifesta-se de maneira direta na fotografia de guerra, particularmente na obra de Robert Capa (1913-1954)[15]. Sua fotografia mais conhecida, *Mort d'un Soldat Républicain Espagnol* (1936) empolga imediatamente o espectador, porque este ocupa o lugar do assassino. Nesta foto, o papel ambíguo do fotógrafo salta aos olhos: ele bate sua chapa no mesmo momento em que a bala sai da arma para matar. No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, pelo contrário, Sandro Lanari não "mata" o prisioneiro com sua câmara. Em vez disso, o olho do agonizante reproduz a imagem do fotógrafo em sua retina: ao passo que a chapa fixa a degola, na retina do moribundo nasce uma outra imagem – a do fotógrafo fotografado, do assassino simbólico.

O século XIX atribuía uma importância especial à ultima imagem captada pelo olhar de um moribundo. Esta imagem seria "fixada" na retina durante algum tempo depois da morte, uma idéia que prometia muito aos criminólogos da época. Se a fotografia fosse capaz de fixar a última imagem na retina da vítima, a polícia poderia identificar o assassino[16]. Em 1876, o fisiólogo alemão Franz Boll (1849-1879) descobriu que a membrana exterior da retina humana e animal tem uma cor purpúrea. Esta púrpura do olho se desvanecia, quando exposta à luz, mas na oscuridade voltava ao estado original. Willi Kühne (1837-1900) desenvolveu as teorias de Boll. O fisiólogo conseguiu não só acompanhar o desbotamento desta púrpura após a morte de um coelho como também

13. *Ibidem*, pp. 134-135.

14. BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 40-41, 88-89.

15. NAUGRETTE, Jean-Pierre: «Sur Robert Capa - la photo, la guerre, la mort», *Jardins d'hiver: littérature et photographie*, textes recueillis par Marie-D. Garnier. Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 133-169.

16. JAY, Bill. «Images in the eyes of the dead», *British Journal of Photography* 128, 1981, pp. 124-127,132-135.

fixar a última imagem na retina do animal. No romance *O Pintor de retratos*, esta fotografia retiniana vira metáfora central.

As primeiras fotografias costumavam provocar acirrados debates sobre a mimese e a representação realista de conteúdos literários, como demonstra Jennifer Green-Lewis[17]. Isto vem do fato de a fotografia encerrar uma narração em potencial e poder servir de ponto de partida para uma história. No entanto, a fotografia nunca será mais do que uma metáfora, uma história virtual à procura de um narrador. No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, há um ponto de partida deste tipo: trata-se de uma fotografia anônima de 1893 que mostra um degolador, faca em punho, matando sua vítima.

"Por experimentados que sejamos no nosso que fazer literário, como deveríamos descrever uma localidade ou o aspecto de uma pessoa sem que a nossa escrita tenha tantas interpretações como os leitores dos nossos textos?", disse Paul Valéry numa conferência em 1939. "Basta olhar um passaporte para entender logo o que estou dizendo: os sinais de uma pessoa neste documento não têm termo de comparação possível com a foto afixada ao lado"[18]. Sem dúvida, a fotografia repesenta melhor o aspecto externo de um objeto do que todas as palavras, e os sinais num passaporte (cor dos olhos e dos cabelos, nacionalidade etc.) ficam muito a dever à fotografia "tamanho passaporte" no mesmo documento. No entanto, uma questão se impõe: será que a arte pode captar e representar toda e qualquer realidade?

O romance *O Pintor de retratos* descreve por um lado o conflito entre a civilização e a barbárie que se manifesta de modo exemplar nos horrores de uma guerra civil. Por outro lado, relança a temática do olhar estrangeiro que transforma tudo o que vê em imagens[19]. Desde a época das descobertas, a imagem do Brasil é dominada por olhares estrangeiros – Pedro Álvares Cabral, Americo Vespúcio, Nicolás de Villegaignon. Será que este olhar é capaz de captar de maneira adequada o que vê? No seu romance, Luiz Antonio de Assis Brasil parte da tese de que a arte – seja sob a forma da tradicional pintura ou da moderna fotografia – é incapaz de representar os contrastes no mundo de Sandro Lanari. O italiano trata de captar a realidade com as técnicas da pintura e depois da fotografia. Sua arte, porém, é imperfeita: o essencial foge ao seu talento artístico, a revolução é apenas uma luta entre lenços brancos e lenços vermelhos.

---

17. GREEN-LEWIS, Jennifer: *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*. Ithaca, Cornell University Press, 1996, pp. 20-26.

18. VALÉRY, Paul: «Centenaire de la photographie à la Sorbonne, le 7 janvier 1939», *Paul Valéry e la mosca sul vetro: fotografia e modernità*, a cura di Liborio Termine. Torino, Aleph, 1991, pp. 90-109.

19. ZILBERMAN, Regina: «Um artista e seus limites», *Jornal do Brasil* 11/8/2001, p. 3.

Em 1933, dez anos depois da Revolução mexicana, o ensaísta peruano Luis Alberto Sánchez criou a fórmula: *América, romance sem romancistas*[20]. Na América Latina, achava Sánchez, não faltavam nem temas nem motivos para uma grande literatura: paisagens grandiosas, conflitos de culturas, revoluções e uma modernidade tardia e trágica. Só faltavam os escritores capazes de captar essa realidade e transformá-la em palavras.

Hoje, mais de quatro décadas depois do *boom* do romance latino-americano, um escritor brasileiro volta a formular a mesma pergunta: será que o mundo americano é representável? Na personagem medíocre de Sandro Lanari volta a manifestar-se a dúvida a pairar sobre uma arte que trata de representar com técnicas européias uma realidade alheia e desconhecida. *O Pintor de retratos* é um romance fascinante, escrito na fronteira entre o Brasil e o Prata, na virada do século XX para o XXI e levanta um problema eterno, de atualidade renovada: a mimese.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3a ed. Porto Alegre, L&PM, 2002.

COSTANTINO, Núncia Santoro de: «Gli emigranti dall'Italia del sud a Porto Alegre: studio di storia sociale», in: *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*, a cura di Rovilio Costa e Luis Alberto de Boni. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 265-270.

GREEN-LEWIS, Jennifer: *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.

HAMBOURG, Maria Morris: «Nadar – ein Porträt», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 1-29.

HEILBRUN, Françoise: «Nadar und die Kunst des photographischen Porträts», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 33-55.

JAY, Bill: «Images in the eyes of the dead», *British Journal of Photography* 128, 1981, pp. 124-127,132-135.

20. SÁNCHEZ, Luis Alberto: *América: novela sin novelistas*. Lima, Librería Peruana, 1933.

NAUGRETTE, Jean-Pierre: «Sur Robert Capa - la photo, la guerre, la mort», *Jardins d'hiver: littérature et photographie*, textes recueillis par Marie-D. Garnier. Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 133-169.

REIS, Carlos. «O romance da fotografia», *Jornal de Letras* 12/12/2001, p. 19.

SÁNCHEZ, Luis Alberto: *América: novela sin novelistas*. Lima, Librería Peruana, 1933.

VALÉRY, Paul: «Centenaire de la photographie à la Sorbonne, le 7 janvier 1939», *Paul Valéry e la mosca sul vetro: fotografia e modernità*, a cura di Liborio Termine. Torino, Aleph, 1991, pp. 90-109.

ZILBERMAN, Regina: «Um artista e seus limites», *Jornal do Brasil* 11/8/2001, p. 3.

MÚSICA E ENCONTRO DE CULTURAS NAS RELAÇÕES LUSO-CHINESAS

Maria do Amparo Carvas Monteiro
Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Resumo: É inquestionável a relevância histórica da expansão portuguesa Quinhentista por terras do Oriente. A sua importância foi e continua a ser objecto de extensa bibliografia sobre os mais diversificados temas atinentes à presença lusa nestas longínquas paragens. No entanto, apesar da extensão e da riqueza bibliográfica sobre ela existente, motiva-nos alguma reflexão o relativo silêncio que envolve os estudos respeitantes à Música. Assim, o intuito principal desta comunicação é apresentar alguns aspectos da presença e da importância da utilização da arte musical na acção cultural e evangelizadora e sua relevância nas relações culturais entre Lisboa e Macau e o império chinês, nos séculos XVI a XVIII.

Palavras-chave: Culturas, Encontro, Ensino, Música, Instrumentos Musicais.

É inquestionável a relevância histórica da expansão portuguesa Quinhentista por terras do Oriente. A sua importância foi e continua a ser objecto de extensa bibliografia sobre os mais diversificados temas atinentes à presença lusa nestas longínquas paragens. No entanto, apesar da extensão e da riqueza bibliográfica sobre ela existente, motiva-nos alguma reflexão o relativo silêncio que envolve os estudos respeitantes à Música. Assim, o intuito principal desta comunicação é apresentar alguns aspectos da presença e da importância da utilização da arte musical na acção cultural e evangelizadora e sua relevância nas relações culturais entre Lisboa e Macau.

Os avanços sucessivos nos Descobrimentos iam deixando postos avançados para novos empreendimentos. Foi o que aconteceu com Malaca, posto avançado na Índia, em relação à China. A conquista daquele território, em 1511, foi determinante como ponto de partida para os primeiros contactos com o Império do Meio. Ali frutificou a ideia de alcançar a China.

Os portugueses chegaram à Índia em 1498. A armada constituída por cinco navios, saíra de Lisboa no dia 8 de Julho do ano anterior. Na *Relação da primeira viagem à Índia pela Armada chefiada por Vasco da Gama*, Álvaro Velho legou-nos o relato dessa viagem desde o seu começo:

> Partimos do Restelo um sábado, que eram oito dias do mes de Julho da dita era de 1497 [...]. Primeiramente chegamos ao sábado seguinte à vista das Canárias (15 de Julho) e aa noite seguinte amanhecemos com a Terra Alta (16 de Julho) [...].

No nascimento das relações luso-chinesas, de que a fundação de Macau é símbolo, os propósitos evangelizadores secundaram os contactos comerciais estabelecidos e implementados desde o início da segunda década de Quinhentos.[1] No princípio, ao contrário do que ocorreu em outras partes do Oriente, não houve, na acção expansionista portuguesa, uma correlação recíproca e imediata entre comércio e religião. Porém, a precedência dos contactos comerciais não impediu a subsequente e empenhada acção evangelizadora levada a cabo pela Companhia de Jesus e outras ordens, em terras da China, sendo a urbe macaense um vigoroso pólo de irradiação da missionação no Extremo Oriente.

Manuel Teixeira diz que «os primeiros missionários que passaram por Macau foram dois jesuítas que aqui estiveram e daqui escreveram cartas em 1555: o P. Belchior Nunes Barreto e o Irmão Fernão Mendes Pinto, o famoso autor da Peregrinação». Acrescenta terem sido os jesuítas os «iniciadores e promotores de cultura em Macau», datando de 1572 a «sua primeira escola elementar, que, em 1594, se transformou na primeira Universidade do Extremo Oriente, com Faculdade de Letras, Filosofia e Teologia e o ensino de Música e Artes Plásticas».[2]

No ano de 1564, Macau contava com uma «população fixa de cerca de 800 portugueses, tendo-se transformado em pouco tempo num empório de primeira grandeza».[3] De acordo com notícias consignadas nos *Documenta Indica*, em 1568, nesta localidade «viveriam continuamente cinco ou seis mil almas cristãs, incluindo portugueses».[4]

Com efeito, o porto de Macau, desde o momento da sua fundação, conheceu extraordinária prosperidade, graças ao lucrativo tráfico que os seus moradores mantinham com o Japão e também com destinos do Mar do Sul da China, através de uma densa rede de rotas marítimas.

Para além das funções mercantis, a cidade assumiu desde logo um activo papel cultural. O tratado *De Gloria* de D. Jerónimo Osório (impresso em Coimbra em 1549), a *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Lopes Castanheda (impressa em Coimbra, em 1552) e a *Ásia* de João de Barros (as primeiras três *Décadas* saíram dos prelos de Lisboa entre 1552 e 1563), juntamente com o *Tratado da China* de Galiote Pereira (redigido antes de 1563), deram início em Portugal a um fascinante processo de conhecimento e de idealização crítica da realidade chinesa.

---

1. Sobre o assunto vd. Folk Kai Cheong, *Estudos sobre a instalação dos portugueses em Macau*, Lisboa, Gradiva, 1996.

2. Manuel Teixeira, *Primórdios de Macau*, p. 32-33.

3. Rui Loureiro, *Pelos Mares da China*, p. 87.

4. *Documenta Indica*, vol. 7, p. 614.

Na segunda metade de Quinhentos, a China torna-se geograficamente um lugar privilegiado para os portugueses, onde se concentram quase todas as características de uma sociedade exemplar, em termos políticos, económicos, administrativos e intelectuais.

Este interesse e admiração pelo Celeste Império, governado por *um dos maiores reis que se sabe no mundo*, encontrará eco em todas as grandes obras da literatura lusitana dedicadas às coisas ultramarinas, na segunda metade de Quinhentos, de que são exemplo, o *Tratado dos Descobrimentos* de António Galvão (Lisboa, 1563), *a Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* de Damião de Góis (Lisboa, 1566-1567), e muitas outras obras.

Em Macau, em 1584, «a escola dos Jesuítas, fundada doze anos antes, tinha mais de 200 alunos, que aprendiam a ler, escrever e contar, e também música».[5]

A data da fundação da escola é-nos dada por Henri Bernard em *Aux Portes de la Chine*:

> A vida cristã de Macau continuou a desenvolver-se sem ruído e sem estrépito exterior; em 1572, o Visitador Jesuíta Gonçalves Alvarez decidiu anexar à residência uma pequena escola elementar: Primarum litterarum scholam.[6]

Em 1593, o padre Alessandro Valignano[7], Visitador da Companhia de Jesus, ao informar Roma, diz que «Macau se tornara na maior cidade, depois de Goa, das províncias portuguesas» e acrescenta ser importante e conveniente «elevar a Escola de Macau à categoria de universidade, equipando-a, com pessoas e material para que pudesse desempenhar funções de vanguarda na acção missionária».[8] Esta posição não foi aceite, principalmente, pelos jesuítas de Goa que apresentaram *15 razões contra o projecto*. Todavia a proposta de Valignano mereceu a aprovação de Roma e no dia primeiro de Dezembro de 1594 a Universidade era formalmente inaugurada.

Uma das estratégias para penetrar na China foi a prévia aprendizagem da língua e costumes chineses, pelos missionários, os quais aprendiam o idioma em Macau.[9] O método da *Adaptação*, instituído por S. Francisco Xavier, traçado por

5. Manuel Teixeira, *Macau no século XVI*, p. 66.

6. Manuel Teixeira, *A Educação em Macau*, p. 182.

7. Em 1573 foi nomeado Visitador do Oriente e responsável pelas obras da Companhia de Jesus desde o Cabo da Boa Esperança até ao Oriente mais extremo. Esteve na Índia de 1575 a 1577. Chegou a Macau em 1578, onde «estudou chinês durante um ano (1582-1583) [...]; os seus sucessores fizeram o mesmo». Vd. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 42.

8. Benjamim Videira Pires, *op. cit.*, p.6.

9. Rui Loureiro, *Em busca das origens de Macau*, p. 52.

Valignano e posto em prática por Ricci[10] e Miguel Rugieri, tiveram a curto prazo bons resultados, como o próprio Ricci refere numa das suas cartas.[11]

Desde que se estabeleceram em Macau e dado o seu interesse pela instrução e pela difusão da religião, os jesuítas logo trataram de adquirir instalações contíguas à igreja a fim de instruírem os pagãos e educarem os jovens portugueses. Em 1594, segundo Jorge de Abreu Arrimar (1987) na casa preparada para seminário, tinham 90 alunos, filhos dos habitantes de Macau.

O Império Português constituiu o exemplo mais característico de um império marcado, ao mesmo tempo, pela descontinuidade espacial, pela economia de meios e pela coexistência de modelos institucionais. Na época áurea da sua expansão política, Portugal não tinha mais de 250 000 famílias, distribuídas por *um norte super-povoado e um interior deserto*. O império português estendia-se por um vasto mundo, que não podia dominar nem controlar se utilizasse os meios tradicionais de administração. É de referir que este império não é terrestre mas oceânico, ou seja, um império em que o mar já não é um limite, mas, antes, um nexo essencial de união dos pontos de apoio na terra firme, do próprio corpo do império.

A estratégia de defesa passou a basear-se na constituição de grandes armadas de socorro, na vigilância dos mares e no desenvolvimento das técnicas de combate naval. Ora o nascimento de uma nova forma de viver e de organizar politicamente os novos espaços, construídos pelos portugueses prende-se com o controle sobre os espaços marítimos — Atlântico, Índico e Pacífico — e as suas rotas e já não tanto com a hegemonia terrestre.

A máxima da administração ultramarina portuguesa traduziu-se numa capacidade infinita de adaptação de instituições que já haviam sido experimentadas, para além da improvisação. A pluralidade e polivalência desta administração deriva da heterogeneidade e diversidade da natureza das instituições (fiscais, territoriais, comerciais, passando pelas diplomáticas, eclesiásticas, e outras).

Assim, como diz António Manuel Hespanha e Maria Catarina Santos (1993) se quisermos tentar uma tipologia das formas de domínio que ocorreram no império português, podemos distinguir as seguintes situações: 1) capitanias-donatarias, 2) feitorias, 3) contratos, 4) municípios, 5) fortalezas, 6) laços de vassalagem e protectorado, 7) vínculos políticos informais (embebidos nas relações eclesiásticas, nas relações comerciais, na presença de aventureiros).

10. Chegou a Pequim em 1600, fixando-se em 1601. Aí desenvolveu grandes trabalhos no campo da Matemática. Faleceu em 1610.

11. G. Couceiro, «Macau e a arte da Companhia de Jesus na China», *Revista de Cultura* 21, p. 35.

O «modelo pluralista de governo», que já existia em África, foi o mesmo utilizado na Ásia.[12]

As pirâmides de vassalagem preexistentes à presença portuguesa foram frequentemente rentabilizadas pela coroa. Na Índia, por exemplo, o domínio acarretava que a supremacia se transmitisse aos poderes dela dependentes, transformando o representante do rei de Portugal num rei dos reis, como podemos verificar pelo texto que transcrevemos:

> São os Viso Reis da India muy venerados e muyto temidos de todos os Reis do Oriente, assi Mouros como Gentios, porque todos elles ou tem amizade com os reis de Portugal, ou sam seus súbditos ou feudatareos e quasi todos lhes pagão pareas, por respeito do comercio do mar de que os Portugueses se tem feito senhores pello muyto poder que nelle tem de grossas armadas de navios de remo e dalto bordo com que lhe impidem todas suas navegações e comércios [...].[13]

Quanto à cidade do Santo Nome de Deus de Macau, a realidade era outra, na medida em que era uma república mercantil dominada por uma elite local civil (organizada no Leal Senado e na Misericórdia) e eclesiástica (com a sua organização própria) que, segundo George Bryan de Souza[14] resistiu com eficácia às ingerências da coroa, pelo menos até às reformas centralizadoras do liberalismo. O poder era partilhado por portugueses e chineses.

A existência destes poderes informais não eram exclusivos do império oriental. A sua prática está documentada igualmente em África.

Boxer afirma que Portugal lançou mão de um outro poder que não o militar, o político ou o económico, para dominar dentro do Celeste Império – o poder religioso – que, enlaçado ao Padroado Real representava uma aliança entre a coroa e a cruz.[15] Na verdade, este poder parece ter sido bem mais eficaz e socialmente visível, apesar da sua informalidade e do carácter não oficial, do que o poder exercido pela coroa através do domínio naval, bem como dos magistrados e oficiais (estes substituídos por agentes ou comissários). Refere também aquele autor que os padres, os missionários e as ordens religiosas (dominicanos e franciscanos e a Companhia de Jesus) tiveram uma presença contínua, que contrastava com a presença temporária das comissões dos vice-reis, governadores ou capitães.[16]

---

12. Para maiores desenvolvimentos sobre a estrutura politica do império oriental, vd. Luís Filipe Thomaz, «Estruturas quasi-feudais», «, 1986, vol. I; idem, *De Malaca a Pegu. Viagens de um feitor português (1512-1515)*, 1966.

13. Francisco Paulo Mendes da Luz, *Livro das Fortalezas que a coroa de Portugal tem nas partes da Índia e das capitanias e mais cargos que neles há e importância dellas*, 1952.

14. George Bryan de Souza, "The survival of empire: portuguese trade society", *China and the south China sea, 1630-1754,* 1986.

15. Charles R. Boxer, *A igreja e a expansão ibérica (1440-1770),* p. 98.

16. Idem, *O império colonial português (1415-1825)*, p. 89.

Num mundo de cultura predominantemente oral, o sermão assume papel de grande relevo. A prática do púlpito era uma forma da Igreja introduzir o seu saber, para além de ter o controle da formação doutrinal. Aliada ao sermão estava o ensinamento do catecismo e a música constituía um instrumento, um veículo de transmissão oral da doutrina cristã, suplantando a barreira da língua e facilitando a memorização.

Por isso, em carta de 12 de Janeiro de 1553, o Vice-Provincial da Índia dizia ao Pe. Inácio de Loyola que o povo e muitos fidalgos se queixaram da supressão do *cantar*, mais tarde retomado:

> [...] como quer que o povo se queixasse, tyrar no tempo do Padre António Guomez o cantar, que faziam os moços da terra no oficiar que faziam nos ofícios divinos, segundo era a vontade do instituidor, o Padre Mestre Diogo, que sancta gloria aja, que pera isso ordenou coro e a igreja tamanha, [...] e asi o Vice-Rei me aqueixou e muitos fidalgos que não podiam guostar de ouvir as pregações por não oficiarem os ofícios divinos em cantochão: pólo qual me pareceo ser serviço de Deus, [...] para mais frutificar e quietar-se o povo quando caa vyerem ouvir a pregação os domingos e os dias santos, de ouvirem os ofícios divinos cantados. Ordenei de mandar ensinar a estes mininos para terem seu coro certos dias na somana, e cantarem os ofícios divinos como nas outras igrejas, o qual averá hum anno que he continuado.[17]

No campo musical, o intercâmbio luso-oriental está profusamente documentado, em obras como os *Documenta Indica*, cujos dezoito volumes contêm documentação epistolar dos jesuítas, entre 1540 e 1597, para os superiores da Companhia, relatando a sua acção missionária no Oriente. Deles se pode concluir da grande importância da música religiosa e do ensino da música como veículos da acção missionária e da acção educativa desenvolvida a partir dos vários colégios que ali foram fundando.

Com efeito, a partir de 1597, a Música fazia parte dos estudos menores e dos estudos superiores. O curso de Artes ministrado no Colégio de S. Paulo, em Macau, pelos jesuítas, que incluía o ensino da música, revestiu-se de categoria universitária.[18] O curso tinha a duração de três anos com exames públicos de *pedra*[19], perante um júri constituído por igual número de examinadores, sendo tudo segundo o ritual da Universidade de Coimbra.[20]

---

17. Documenta Indica, vol. II, doc. 118, p. 594-595.

18. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 191; D. M. Gomes dos Santos, «Macau: Primeira Universidade Ocidental do Extremo Oriente», *Revista de Cultura* 21, p. 5-21.

19. O examinando sentava-se numa pedra, com a cabeça descoberta, em sinal de humildade.

20. Sobre a estrutura universitária no séc. XVI e as festividades da Universidade de Coimbra à luz das reformas, incluindo a atribuição dos graus, vd. Maria do Amparo Carvas Monteiro, *Da música da Universidade de Coimbra (1537-2002),* vol. I, p. 130-233.

O padre Cardim que fora reitor do colégio de S. Paulo em Macau, afirma que «na igreja do colégio se dá o grau de Mestre em Artes aos que o merecem, vindo [...] os candidatos acompanhados dos amigos e padrinhos, todos a cavalo, com suas charamelas diante, como se costuma nas Universidades da Europa».[21] Porém, este centro de primeira ordem entrou em decadência no século XVIII, pois os estudantes jesuítas que vinham para o Oriente, passaram a completar os seus estudos no Colégio de S. Paulo, em Goa.[22] Com a expulsão destes em 1762, foi banida também a instrução que eles ministravam em Macau, nos colégios de S. Paulo e de S. José,[23] para além da dispersão dos seus membros.

As descrições e relatos dos cronistas e dos missionários, permitem-nos conhecer as práticas musicais e o instrumentário utilizado no Extremo Oriente, assim como em outros territórios ultramarinos.[24]

Em relação ao Oriente, António de Gouveia escreve que o Xá da Pérsia apreciava tanto a música dos missionários portugueses que, ao ouvir o coro polifónico destes, no dia de Natal de 1608, confessou parecer-lhe estar no Paraíso

> [...] o Xà, & os seus mostraram muyto grande contentamento. O príncipe Manucharham se leuãtou de seu lugar, & se foy pera o Choro onde cantauam, mostrando tanta alegria que segundo nos confessou, lhe parecia estar no Parayso.[25]

O interesse e o gosto do rei D. Manuel pela arte organística está bem patente nos relatos dos cronistas. A título de exemplo, no seu reinado foram enviados ao Imperador da Etiópia «dois instrumentos de órgãos de grandura da nossa Capela [Capela Real] com seus foles e todo o necessario para eles. Item Dois tangedores pera eles».[26]

Sabemos que ao tempo de D. Francisco de Almeida (c. 1450-1510), fora enviado de Portugal para a Índia tudo o que era necessário para o culto divino, incluindo "órgão e até cantores".[27] Em 1519, o rei Venturoso ordenou que "os órgãos de caixão que estavam na Capela Real" fossem levados para a igreja de Malaca.[28]

---

21. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 193.

22. *Ibidem*, p. 194.

23. Idem, A Educação em Macau, p. 1.

24. Vd. sobre este assunto, Gerhard Doderer, «A Música Portuguesa na época dos Descobrimentos», Revista da Universidade de Coimbra 36, p. 343-354; M. Carlos de Brito, «Sounds of the Discoveries: Musical aspects of the Portuguese Expansion», *Revista de Cultura* 26, p. 5-24.

25. *Relaçam em que se tratam as gverras e grandes victorias que alcançou o grade Rey da Persia,* fl. 207, cit. por Robert Stevenson, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650),* p. 16.

26. Manuel Valença, *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750),* p. 147.

27. Cf. Inocêncio F. da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez,* tomo VI, p. 67; Manuel Valçença, *op. cit.*, p. 149.

28. Vd. R. G. Pauly, «Music in the Classic Period», 2ª ed., p. 23-25; *The Larousse Encyclopedia of Music,* 1965, p. 224, citado por Manuel Valença, *op. cit.*, p. 150.

Em Portugal, a par da prática litúrgica na Capela Real, a Corte era na época cenário de uma actividade musical intensa no domínio profano.[29] Esta prática musical na corte influenciou necessariamente a presença portuguesa nos territórios ultramarinos. É sobretudo a partir do reinado de D. João II e no de D. Manuel, que o poder régio se manifesta através do aparato externo de que se rodeia a figura do rei e sua corte, a quem dão brilho os elementos exóticos provenientes do mundo oriental e africano.

Este aparato de cariz militar ou cerimonial e a actividade musical requintam-se no reinado de D. Manuel, verdadeiro melómano, a avaliar pelas descrições da época. Não faltaram então ocasiões no reino lusitano, *quase cume da cabeça de Europa toda*, para a expressão deste ideal de grandeza.

D. Manuel, *músico de vontade* como lhe chamava Damião de Góis, sustentava –além dos tradicionais cantores e tangedores mouriscos com seus alaúdes e pandeiros, bem como tangedores de charamelas, harpas, rabecas e tamboris–, o que hoje poderia designar-se uma esplêndida orquestra de câmara e de capela, recrutada em todas as partes da Europa e sobretudo remunerada, a qual segundo o cronista, era uma das melhores de quantos reis e príncipes então viviam.[30]

No dizer de Afonso Duarte Zúquete, embora D. Manuel fosse homem trabalhador, casto e nada dado a voluptuosidades, qualidades que o cronista Damião de Góis testemunha na sua Crónica, acabou no entanto por «cair no vício do luxo e da ostentação», devido às riquezas provenientes da Índia.[31] Neste contexto, acrescenta Zúquete que no Paço nunca faltavam os divertimentos e, quando o rei saía, fazia-se acompanhar por um «cortejo asiático» que Damião de Góis descreve:

> Foi ho primeiro Rei christão [D. Manuel] da Europa a que vieram Elephantes da India, dos quaes teve cinquo juntos, quatro machos, e huma femea, que quando cavalgava pela çidade, ou caminhava ihão diante delle, a estes precedia (tam afastada que se não viam) ha ganga, ou Rhinoçerota, e atras dos Elephantes iha diante del Rei hum cavallo acubertado persio, nas ancas do qual hum caçador persio levava huma onça de caça, que lhe mandara elRei Dormuzd, ha qual onça, e hum Elephante, e rhinoçerota mandou aho Papa Leam quomo fica dito, com ha qual pompa, atabales, e trombetas cavalgava elRei muitas vezes pella çidade e quando caminhava.[32]

A festa renascentista acrescentou à música uma forte componente exótica que havia de criar raízes e encontrar eco na sensibilidade da corte portuguesa,

29. Sobre este assunto vd. da autora, «Da Música no âmbito da Corte na Dinastia de Avis», *Actas do Congresso Internacional "Santarém e o Infante Santo 600 Anos",* 2003 (no prelo).

30. Idem, *op. cit.*, p. 42-43.

31. Afonso Duarte Zúquete, «Nobreza de Portugal e do Brasil», vol. I, p. 373.

32. Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, Parte IV,* p. 224 e 225. Vd. também Maria do Amparo Carvas Monteiro, *op. cit.*, p. 43.

inscrevendo-se neste contexto a organização dos cortejos régios manuelinos.

São elucidativas as palavras de Fernão Mendes Pinto ao descrever na *Peregrinação*, as festas que os comerciantes portugueses do porto de Ningpo (Liam Po), a sul de Xangai, fizeram em honra de António de Faria, com descrição de instrumentário utilizado e das manifestações sacro-musicais, bem como da inter-influência e fusão culturais visíveis no relato da recepção, da cerimónia religiosa e do banquete que se seguiu à missa.

Na recepção, que ocorreu

> [...] um domingo antemanhã [...] lhe deram huma boa alvorada com huma musica de muyto excelentes fallas, ao som de muytos instrumentos suaues que dava muito gosto a quem a ouvia, e no cabo [...] veio uma folia dobrada de tambores e pandeiros e sestros que por ser natural, pareceu muito bem [...] e sendo pouco mais de duas horas antemanhã, com noite quieta e de grande luar, se fez à vela com toda a armada [...] acompanhado de muytas barcaças de remo, em que havia muitas trombetas, charamelas, frautas, pífaros, atambores e outros muitos instrumentos, assi portugueses como chins [...]. [33]

Numa das embarcações havia uma rica tribuna, em redor da qual seis moças de doze a quinze anos cantavam e tangiam os seus instrumentos musicais. Ao chegar ao porto, António de Faria foi recebido «com grande estrondo de trombetas, charamelas, atabales, pífaros, e outros muytos tangeres», de chineses, malaios, siameses, bornéus e outros, que ali se encontravam, e onde buscavam a protecção dos portugueses contra os ataques de corsários.

No cortejo que se formou em direcção à igreja, António de Faria era precedido de

> muytas danças, pelas, folias, jogos, e entremeses de muytas maneiras que a gente da terra que connosco tratava, huns por rogos e outros forçados das penas que lhes punham, também fazia como os portugueses, e tudo isto acompanhado de muitas trombetas, charamelas, frautas, orlos, doçainas, harpas, violas de arco, e juntamente pífaros e tambores, com um labirinto de vozes à charachina [à moda da China], de tamanho estrondo que parecia cousa sonhada.[34]

Expressivo é igualmente o relato da cerimónia religiosa:

> Chegando à porta da Igreja o sayrão a receber oito padres reuestidos em capas de brocado & tellas ricas, com procissão cantando, Te Deum laudamus, a que outra soma de cantores com muyto boas fallas respondia em canto dorgão tão concertado quanto se pudera ver na capella de qualquer grande Principe [...] Depois que o tumulto foi calado & a gente quieta vieram seis mininos da sancristia, em traje de Anjos, com seus instrumentos de musica todos dourados & pondose o mesmo

33. Fernão Mendes Pinto, Peregrinação, cap. LXVIII.

34. *Ibidem*, cap. LXIX.

> padre em joelhos diante do altar de nossa Senhora da Conceição [...] disse chorando em voz entoada e sintida, como se fallaua com a imagem, vois sois a rosa Senhora, a que os seis mininos respondião, Senhora vos sois a rosa, descantando tão suavemente cos instrumentos que tangiam, que a gente estava toda pasmada & fora de sy, [...]. Após isto tocando o Vigário huma viola grande ao modo antigo, que tinha nas mãos, disse com a mesma voz entoada alguas voltas a este vilancete, muyto devotas e conformes ao tempo, & no cabo de cada huma dellas respondião os mininos, Senhora vos sois a rosa; o que a todos geralmente pareceo muyto bem, assi pelo concerto grande de musica que foy feito, como pela muyta deuoção que causou em toda a gente, com que em toda a igreja se derramarão muytas lagrimas.[35]

No banquete que se serviu após a celebração litúrgica, o aparato festivo continuou:

> Assentados à mesa foram seruidos por moças fermosas e ricamente vestidas, ao modo dos Mãdarins que a cada iguaria punha cantanuão ao som dos instrumentos, que outras tangião, e a pessoa de António de Faria foy seruida com oito moças muito alvas e gentis molheres [...] as quais todas vinham vestidas como sereas, que a modo de dança fazião o serviço da mesa ao som de instrumentos músicos, [...] & quando auia de beber, então se tocauão as charamellas, & trombetas, & atabales.[36]

À semelhança da corte de Lisboa, a definição do ambiente das festas, a música assumia um papel de crescente relevo, além de uma componente essencial da "mostrança" da imagem do poder.

Esta acção portuguesa estendeu-se pelo Extremo Oriente. Assim, o Padre Alessandre Valignano referia em carta de 25 de Dezembro de 1584 que, por não ter havido nau proveniente da China no ano anterior, havia necessidade de envio de certos artigos para o Japão, entre os quais

> [...] huns realejos que se fazem agora em Portugal ou vem de Frandres, que parecem huas caixinhas ou escritórios pequenos que serão pera Japão riquissimos por serem taõ acommodados e faceis para se menear e levar de huma parte pera outra.[37]

Neste encontro de culturas verificamos que os músicos chineses costumavam utilizar instrumentário diversificado de cordas, sopro e percussão, como pode ver-se, por exemplo, no cap. XIV do *Tratado das Cousas da China*, de G. da Cruz.

---

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*, cap. LXX.

37. *Documenta Indica*, vol. 13, documento 47, p. 760-761.

38. Citação de Huang Quichen, «Macau: Ponte de intercâmbio cultural entre a China e o Ocidente do século XVI ao século XVIII», *Revista de Cultura* 21, p. 175.

Parece ter sido o jesuíta italiano Mateo Ricci[38] que, no ano de 1582, foi o primeiro a levar para Macau um órgão

> que tem três chi [igual a um metro] de largura e cinco chi de comprimento, e setenta e duas cordas de ouro, prata per aço, ligadas todas aos pilares, emitindo sons [...] quando se toca nelas.[39]

Este instrumento foi oferecido, juntamente com instruções explicativas do seu uso, ao Imperador Shengzon que mandou quatro pessoas para aprender a tocá-lo.

Significativo é sobretudo o exemplo do jesuíta Tomás Pereira (1645-1708), também conhecido por Padre Liu Se Xim. Entrou para a Companhia de Jesus em 1663. Tendo completado os seus estudos no Colégio de S. Paulo em Macau, foi chamado à corte de Pequim pelo Imperador Kam-hi ou Cang-hi (homem de invulgar talento e saber em áreas como a Matemática e a Astronomia), devido ao conhecimento que este tinha das qualidades morais de Tomás Pereira e da sua ciência e rara habilidade para a música e maquinaria, vindo a conferir-lhe grandes honras e elevada estima.

Entre as diversas qualidades de Tomás Pereira contam-se também as de cravista, organista e organeiro, tendo construído diversos órgãos e carrilhões para o imperador, e entre eles, um órgão mecânico ou automático que tocava melodias chinesas e possuía um jogo de campainhas.

Foi também professor, compositor e autor de um *Tratado de Música Prática e Especulativa* que o imperador mandou traduzir para língua tártara.

Perito igualmente em Matemática e Astronomia, Tomás Pereira trabalhou na corte imperial desde 1673 até falecer em 1708. Por instâncias suas, aquele imperador promulgou em 1692 o decreto que concedeu a liberdade do culto da religião cristã em todo o império chinês.

A partir do séc. XVII, a existência de órgãos em Macau já não é motivo de surpresa mas de agrado e satisfação. Os documentos falam eloquentemente e comprovam de forma insofismável a vinda de músicos, o ensino da música nos colégios, o cultivo intensivo da música nas igrejas, a prática da música militar nas fortificações e a participação de grupos instrumentais e vocais em procissões e festividades civis e religiosas, sem esquecer a importância da prática musical e da vida espiritual a bordo das naus. Em suma, eles trazem notícias de muitas expressões de cultura tradicional portuguesa que perduram até hoje.

A documentação e as obras de autores portugueses e estrangeiros que se encontram nos arquivos de Goa, Macau, Lisboa, Roma e outros, mostram bem a intensidade e o alto nível cultural e artístico da presença lusa nas terras do Extremo Oriente.

---

39. J. Dehergne, *Répertoire dês Jesuites de Chine de 1552 à 1800,* p. 219-220.

Imagens de novas e sumptuosas práticas musicais são igualmente transmitidas por fontes iconográficas (esculturas e pinturas, por exemplo), para além do próprio instrumento musical que se apresenta como testemunha real através de exemplares conservados em igrejas e museus.[40]

O intercâmbio com outros povos e o desafogo económico reflectido na estabilidade do país, motivou o florescimento das artes e, particularmente, da música. Com efeito, a prática do canto gregoriano, da polifonia e da música instrumental foram intensamente cultivados em Goa[41], a Roma do Oriente, na China e mesmo no Japão.

Eram frequentes as ocasiões consideradas grandes acontecimentos de carácter social, como casamentos, baptizados, festas ao ar livre, recepções, recebimentos de embaixadas, aberturas de anos lectivos nos colégios, imposição de graus, etc., nas quais a Música tinha presença relevante que evidenciava a importância que era conferida à sua prática e ao seu ensino.

A experiência ganha pelos jesuítas na evangelização do Brasil serviu para a sua missão do Oriente. Ainda no último quartel do século XVIII o método de *Adaptação* estava em vigor, tendo em conta as palavras do jesuíta francês Pe. Amiot:

> Je savois passablement la Musique, je joues de la flûte transversiere & du clavecin; j'employai tous cês petits talents pour me faire accueillir.[42]

Marcada desde o início pela prática musical no quotidiano profano e religioso, a expansão portuguesa ultramarina levou consigo e transmitiu aos povos de outras regiões do mundo um património cultural, cujas raízes seculares ainda se projectam na actualidade. Porém as restrições de tempo impõem que este trabalho seja limitado cronologicamente, abordando apenas aspectos ligados aos séculos XVI a XVIII.

---

40 Um exemplo desta inter-influência cultural pode observar-se na magnífica chinoiserie que decora a caixa do órgão setecentista da Capela da Universidade de Coimbra. Vd. da autora, «O Órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento», *Munda* 47, p. 3-14.

41. Onde a música sacra atingiu um florescimento extraordinário e cuja irradiação e significado não tiveram ainda a atenção que merecem.

42. J. M. Amiot (1973): *Memoires sur la Musique des Chinois* (1779), p. 2.

BIBLIOGRAFIA

AMIOT, J. M., *Memoires sur la Musique des Chinois* (1779), ed. fac.-simile, Geneve, Minkoff, 1973.

BISPO, António A., «Grundlagen Christhicher Musik Kultur in der Aussereuropaischen Welt der Neuzeit», *Musices Aptatio*, 2 vols, Köln.

BOXER, Charles Ralph, *A igreja e a expansão ibérica (1440-1770)*, Lisboa, Edições 70, 1989.

BOXER, Charles Ralph, *O império colonial português (1415-1825)*, trad., Lisboa, Edições 70, 1977.

BRITO, M. Carlos de, «Sounds of the Discoveries: Musical aspects of the Portuguese Expansion», *Revista de Cultura* 26, Macau, 1996, p. 5-24.

CHEONG, Folk Kai, *Estudos sobre a instalação dos portugueses em Macau*, Lisboa, Gradiva, 1996.

COUCEIRO, G., «Macau e a arte da Companhia de Jesus na China», *Revista de Cultura* 21.

CRUZ, Gaspar da, «Tractado em que se cotam muito por estenso as cousas da China», Raffaella d'Intino (ed.), *Enformação das Cousas da China. Textos do século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

DEHERGNE, J., *Répertoire des Jesuites de Chine de 1552 à 1800,* Roma, Bibliotheca Instituti Historici S. I., 1973.

Documenta Indica, ed. de Josef Wicki, 18 vols., Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1948-1988.

DODERER, Gerhard, «A Música Portuguesa na época dos Descobrimentos», *Revista da Universidade de Coimbra* 36, Coimbra, 1991, p. 343-354.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, nova edição conforme a primeira de 1566,* Coimbra, Por Ordem da Universidade,1955.

(The) *Larousse Encyclopedia of Music*, New Jersey, 1965.

LOUREIRO, Rui Loureiro, *Em busca das origens de Macau*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

LOUREIRO, Rui Loureiro, *Pelos Mares da China. História breve das relações luso-chinesas no século XVI*, CTT correios de Portugal, 1999.

LUZ, Francisco Paulo Mendes da, *Livro das Fortalezas que a coroa de Portugal tem nas partes da Índia e das capitanias e mais cargos que neles há e importância dellas*, Coimbra, 1952.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, *Da música da Universidade de Coimbra (1537-2002),* 2 vols, Coimbra, Edição da Autora, 2002. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, «Da Música no âmbito da Corte na Dinastia de Avis», *Actas do Congresso Internacional "Santarém e o Infante Santo 600 Anos",* Santarém, 2003 (no prelo)

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, «O Órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento», *Munda* 47, Coimbra, 2004, p. 3-14.

PAULY, R. G., *Music in the Classic Period*, 2ª ed., New Jersey, 1973.

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, Lisboa, 1614.

QUICHEN, Huang, «Macau: Ponte de intercâmbio cultural entre a China e o Ocidente do século XVI ao século XVIII», *Revista de Cultura* 21, Macau, 1994.

Relaçam em que se tratam as gverras e grandes victorias que alcançou o grade Rey da Persia, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1611.

RODRIGUES, Francisco, *Jesuítas Portugueses Astrónomos na China 1583-1805,* Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

RODRIGUES, Francisco, *A Companhia de Jesus em Portugal e nas Missões*, 2ª ed., Porto, 1935.

SANTOS, D. M. Gomes dos, «Macau: Primeira Universidade Ocidental do Extremo Oriente», *Revista de Cultura* 21, Macau, 1994, p. 5-21.

SEMEDO, Pe. Álvaro, *Imperio de la China*, Lisboa, 1731.

SILVA, Inocêncio F. da, *Diccionario Bibliographico Portuguez,* tomo VI, Lisboa, 1862.

SOUZA, George Bryan de Souza, «The survival of empire: portuguese trade society», *China and the south China sea, 1630-1754,* 1986. Existe uma tradução portuguesa de 1991.

STEVENSON, Robert, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650),* Lima, Pacific Press, 1966.

TEIXEIRA, Manuel, *Macau no século XVI*, Macau, D.S.E.C., 1982.

TEIXEIRA, Manuel, *A Educação em Macau*, Macau, D.S.E.C, 1982.

TEIXEIRA, Manuel, *Primórdios de Macau*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

THOMAZ, Luís Filipe, «Estruturas quasi-feudais», *Actas do I Colóquio de história da Madeira*, vol. I, Madeira, Governo Regional da Madeira, 1986.

THOMAZ, Luís Filipe, *De Malaca a Pegu. Viagens de um feitor português (1512-1515),* Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1966.

VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750),* Braga, Editorial Franciscana, 1990.

ZÚQUETE, Afonso Duarte, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Lisboa, Editorial Enciclopédia/Empresa Nacional de Publicidade, vol. I, 1960.

A CLAUSURA E O INFINITO - A ARTE EM ANTERO E VAN GOGH

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
UNICENTRO/Guarapuava, Pr – Brasil

Resumo: A partir do século XIX, o interesse pela dimensão pictural e espacial é mais visível na literatura. A poesia busca mais intensamente a inspiração plástica, privilegiando o espaço e a imagem. A pintura descobre sensações que a poesia e a música também tentam exprimir. Northrop Frye afirma que "as obras literárias se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura (...)".Aproximando a poesia metafísica de Antero de Quental, alegórica, exaltada e dramática, da pintura pré-expressionista de Van Gogh, violenta, exagerada e trágica, observa-se que ambos traduzem, por distorções voluntárias, não só as "terríveis paixões humanas" mas a sua ânsia de infinito. Palavras e cores, pinceladas e ritmos retratam a luta pela expressão e pela Verdade. Entre a clausura e o infinito, entre a luz e a sombra, Antero e Van Gogh expressam duas categorias centrais do Expressionismo vindouro – a "componente espiritual" e a "abstração", como se refere Kandinsky, no ensaio *Sobre o espiritual na arte*. A pintura de Van Gogh e a poesia de Antero são nosso objeto de estudo.

Palavras-chave: Poesia, Pintura, Antero, Van Gogh, Expressionismo.

ARTE E CAMINHO

"Toda gran poesia es fruto del sufrimiento" afirma Walter Muschg num axioma que acompanha toda a literatura, desde o Romantismo. Na Poesia, podemos destacar o poeta Antero de Quental, representante português da poesia metafísica , pessimista e alegorizada.

Estendendo esse pensamento para outra arte, ouviremos um grito que salta das telas por entre semeaduras, campos de trigo, ciprestes de colinas longínquas, de auto-retratos com olhos desesperados. Vincent Van Gogh não apenas grita em sua obra; lança um dos mais violentos e trágicos "ardentes soluços" que nos fala Baudelaire e onde ele via "a mais certa testemunha que podemos dar de nossa dignidade".

Esses artistas são considerados precursores da estética expressionista vindoura. A poesia de Antero será feita numa linguagem transformada em pureza e intensidade máximas de expressão, explorando efeitos sonoros, vibrações, o emprego de imagens insólitas a despertar inesperadas combinações. Van Gogh é considerado um pintor expressionista *avant la lettre,* pelo seu apego excessivo ao significado emocional dos elementos da

composição artística.. O Expressionismo exibe para o espectador o objeto marcado pela obscuridade e pelo atormentado de suas formas, exacerbando-as, transfigurando-as. Temas sociais, como a injustiça, a massificação, a opressão, a dissociação do eu, o desejo onipotente de subjetividade, a morte, a desintegração, são freqüentes em suas obras.

Van Gogh e Antero são representantes de artes distintas, em países distintos, ambos caçadores incessantes de Infinito, enclausurados pela fé e pela descrença, pelo pensamento e pelo sentimento. Como Mário Praz (1973), poderemos dizer que, com a sondagem da relação entre essas duas artes, julgamos poder chegar mais perto do fenômeno da inspiração artística.

Kandinsky, no ensaio *Sobre o espiritual na arte* (DIAS, 1999:61), destaca duas categorias centrais do Expresssionismo –«a componente espiritual», presente em todas as artes, e também relacionada a outra: a «abstração». Van Gogh, um dos iniciadores da visão moderna do espaço, é o representante da qualidade espacial autônoma das cores em estado puro. "Van Gogh encarna o grande símbolo do artista. Nele se desembocam vertiginosamente todos os valores do drama, da compulsividade, da eloqüência, da tragédia, do amor e da paixão pela arte" (BRACHER,1991:43). Toda a sua vida é uma busca da luz, envolta num turbilhão de afetos e emoções, da verdade dos objetos, não através da ótica impressionista, que desejava captar o instante de luminosidade, a impressão da luz sobre os objetos. Van Gogh deseja expressar o objeto em sua força e materialidade. Exprime suas próprias emoções através das cores, paisagens e temas retratados.

Antero produzirá sonetos expressionistas, tendo o sonho e o delírio como raiz, a angústia metafísica quase palpável, onde o estado interior do artista revela "a loucura da cor", sonetos que fazem lembrar as telas angustiadas de Van Gogh, evocadoras da sensação pura. Northrop Frye realça um elemento unificador de todos os sistemas artísticos, aludindo a um "princípio de retorno", fundamental a todas as obras de arte:

> Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música, e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura. (FRYE:1973,81)

A poesia dos séculos XIX e XX não prescinde do olho do leitor-observador, não só para a sua diagramação ou organização gráfica, mas para a

sua verdadeira entonação, às imagens, às referências a textos visuais, atentando para as relações intertextuais que envolvem textos criados em outros sistemas de signos. As artes ultrapassam os limites estabelecidos pelo material de que se servem.

DE GIRASSÓIS E CIPRESTES

Objeto de acaloradas discussões, sua obra tem o fascínio e ressonâncias trágicas. Após ter deixado a sua Holanda natal, para ir a Paris, em fevereiro de 1886, Van Gogh trouxe consigo numerosas telas, desde as mais sombrias até às luminosas e intimistas. Muitos desenhos de figuras e paisagens de pântanos, lagos, árvores, estradas cobertas de neve, nos quais a diversidade de traços prefigura a variedade de estilo de sua pintura. Também os rostos desfigurados e famintos dos plantadores de batatas e as figuras expressivas dos trabalhadores explorados de seu país o acompanham.

Em Paris, o pintor mostra uma luz viva, de cores sofisticadas, pois sob a influência de Georges Seurat e de Millet, escolhe os toques divididos das cores reunidas segundo a lei das complementares. Rapidamente tende a uma tradução mais simples e mais viva da cor, seguindo o exemplo de seus amigos Emile Bernard e Louis Anquetin, que se inspiram no fechamento do chumbo dos vitrais para contornar planos coloridos vivos, admirando particularmente a "extrema nitidez" e "os tratos firmes", características das figuras japonesas.

Em 1888, Vincent parte para o sul da França. Chegando a Arles, entusiasma-se pela luz do sol da Provença. Tomado por uma febre de criação, ele escreve em setembro desse ano:

> Num quadro eu desejo dizer alguma coisa que console como uma música. Eu quero pintar homens e mulheres com um não sei quê de eterno, como as antigas auréolas eram símbolo, e que nós perseguimos o mesmo brilho, a mesma coloração(...) Exprimir o amor de dois amantes pela combinação de duas cores complementares, sua mistura e suas oposições, as vibrações misteriosas de tons próximos. Exprimir o pensamento de uma fronte pelo brilho de um tom claro sobre um fundo escuro. Exprimir a esperança através de uma estrela. O ardor de um ser pelo raio do sol poente. (VEDOVELLO, 1990: 21)

Sua paixão pela cor converte-se numa pesquisa sobre a luz, pelo brilho, obtido por uma justaposição de cores puras que suprime o tom calmo, a harmonia do cinza, que havia prevalecido durante os seus anos no Norte.

A partir do amarelo e da luz captada por Van Gogh em suas obras (*par tenebras ad lucem*), poder-se-ia cogitar uma longa discussão sobre o simbolismo do seu estilo, talvez de um simbolismo atípico, porque Van Gogh está sempre ligado às coisas, à natureza, aos seres humanos. Ele espreita, incansavelmente,

a vida interior, a emoção, para trazê-las à superfície: "Eu procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas", diz numa carta a Théo.

O SOL E AS ESTRELAS

Os sóis e os girassóis foram temas muito valorizados por Van Gogh, cuja originalidade reside na combinação da sua cor e da sua luz. Emile Bernard compreendeu bem isso: "Vincent quer pintar o sol e não os seus raios". A realização de uma importante troca temática terá lugar em sua obra: a passagem de um simbolismo socialmente orientado, com uma compaixão real pela miséria dos trabalhadores, mineiros e camponeses, a um simbolismo cósmico e naturalista, o simbolismo do homem só, cujos nervos tensos tornam-se mais vibrantes pelo espalhamento dos grãos que germinam, da vegetação generosa. A cor, nessa fase, torna-se portadora da expressão individual e de uma imaginação da realidade na psique do pintor, reforçando a veemência da mensagem. A cor agora não pode ser só examinada objetivamente, mas sentida subjetivamente.

A luz do sol e das estrelas representam os dois extremos da intensidade luminosa de sua obra. Para o pintor, a noite parecia bem mais viva e ricamente colorida do que o dia. Isso se verifica em *Noite estrelada sobre o Ródano* (1888), e diz-se que Vincent o pintou com velas acesas fixadas num chapéu para melhor ver o que fazia.

Utilizando-se da memória e da temática da noite e das estrelas, - este é um dos poucos quadros que o pintor se afasta da observação direta da natureza - Van Gogh irá produzir em Saint Rémy, em junho de 1889, uma de suas obras mais famosas: *Noite estrelada*. Um turbilhão furioso de linhas que rodeiam e entornam as estrelas, as nuvens, a lua e os elementos da paisagem, prenunciam de maneira flagrante os processos expressionistas. O artista, de um ponto alto e imaginário, observa, lá em baixo, uma aldeia enquadrada por motivos recentemente descobertos: à esquerda, um cipreste ergue-se até o céu, à direita um conjunto de oliveiras amontoa-se formando uma nuvem, e junto à linha do horizonte estende-se a ondulação dos Alpilles.

O pináculo da igreja, no centro da aldeia, parece querer alcançar o céu, porém simultaneamente parece uma antena e um condutor de pára-raios. Estes motivos sugerem associações com o fogo, a névoa e o mar. A força elementar da cena natural combina com o impalpável drama cósmico das estrelas em turbilhão. Duas enormes galáxias enrolam-se uma na outra, onze estrelas gigantes com suas auréolas de luz atravessam a noite, uma lua cor de laranja imita o sol, uma larga faixa de luz, talvez a Via Láctea, atravessa-se pelo horizonte, o céu azul escuro parece agitar-se num tumulto vertiginoso. O universo eterno e natural embala idilicamente a povoação, embora também a cerque de forma ameaçadora.

Noite Estrelada. Vincent Van Gogh. 1889

A cena torna-se invulgar pela evocação sensitiva que provoca, pelo grito de angústia que dela se parece ouvir. As nuvens, as estrelas, a lua, rolam num céu de um azul sombrio e profundo, acompanhadas de um halo entontecedor, como se fossem terríveis meteoros que se aproximam perigosamente da terra. A cor se associa à repetição incessante do traço, que transforma a realidade plausível numa visão apocalíptica. A visão antagônica que há na terra e no céu, a ambição e o esforço humanos de querer alcançar as estrelas, retrata a alma do artista que explode na sua nota mais alta, como se sua vida inteira estivesse retratada nesse quadro. Este revela a amargura, provocada por sua solidão e impossibilidade de realização de sua vocação primeira – a religiosa - e a convicção de que somente pela arte este homem poderia compensar o seu fracasso.

Também os ciprestes são tema comum em suas telas, tornando-se um motivo central. Estas árvores sempre verdes, pintadas com pinceladas sinuosas, elevam-se como línguas verdes flamejantes, dominando a composição e como se quisessem ultrapassar os limites da tela com sua indômita energia. No verão de 1889, Van Gogh escreve a Théo:

> Os ciprestes sempre me preocupam. Gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis, pois me espanta que ainda não os tenham feito como eu os vejo.

> Como linha e como proporção, é tão belo como um obelisco egípcio..(...) Para pintar a natureza é preciso estar nela por muito tempo (VAN GOGH, 1997: 254).

O compromisso do artista é a junção do homem, da realidade e da natureza. Sua principal definição de arte: «L'art, c'est l'homme ajouté à la nature» –a natureza, a realidade, a verdade, de onde o artista recolhe o sentido, a interpretação, o caráter que ele exprime, recolhe e libera. O expressionismo de Van Gogh resume-se no associar o mundo dos objetos ao seu destino e impregná-los de sua sensibilidade pessoal. Estes desistem de se conformar com sua simples aparência para se tornarem naquilo que o artista deseja que eles sejam, a fim de se harmonizarem com a sua alma. Outras soluções serão propostas pelos seus contemporâneos: Cézanne perseguirá a «pequena sensação» impressionista sob a égide da razão; Gauguin verá uma saída além das coisas e um élan visionário, o Simbolismo – daí o seu violento desacordo com Van Gogh, que teimava em ficar, ao contrário, bem no seio da realidade. Poder-se-ia resumir a visão da pintura dessa época: para Cézanne, ver é compreender; para Gauguin, ver é imaginar e para Van Gogh, ver é sentir.

Sentir! Eis a palavra para designar a arte de Van Gogh. Numa de suas cartas a Théo, o artista revela a essência do seu trabalho e a sua visão sobre a vida e a realidade:

> O que é desenhar? Como o conseguimos? É a ação de **abrir-se um a caminho através de um muro de ferro invisível, que parece encontrar-se entre o que sentimos e o que podemos**. Como atravessar este muro, já que de nada serve golpeá-lo como força? Devemos minar este muro e atravessá-lo à base de lima e, no meu entender, lentamente e com paciência.(...). O sublime não é um efeito do acaso, é preciso desejá-lo realmente... (VAN GOGH, 1997: 402) (grifos nossos)

Van Gogh tem necessidade de uma aplicação constante no desenho para conseguir transpor esse «muro de ferro invisível» e, sobretudo, sobre a importância da vontade que engendra o sublime, vê-se bem a marca de seu expressionismo precoce. Sua obra será dedicada ao desvendamento, à manifestação do seu sentimento, com uma força que não deixa dúvida sobre o fato de que será sempre de uma arte da vontade.

POESIA, CLAUSURA E INFINITO

O mesmo «muro de ferro invisível» que Van Gogh tentou transpor em sua vida e em sua arte, acompanhará a trajetória de Antero de Quental. Nele coexistiram o apóstolo socialista e o homem de moral, o «gênio e o santo», como o chama Eça de Queirós. O espírito de Antero desenvolve-se no sentido revolucionário pela sua natureza de pensador, de apóstolo e de profeta. Para Eduardo Lourenço, «não se pode falar de Antero de Quental sem alguma paixão. (...) Falando nele só falamos da Literatura no sentido que ele lhe atribuiu

– palavra tornada viva pela presença de um profundo pensamento da História e da Vida». (LOURENÇO, 1983: 121). O percurso de seu pensamento foi sinuoso e no decorrer do caminho, o luminoso será vencido pelo abúlico.

A ambigüidade e o pessimismo esteve sempre presente em seu pensamento, e remete-nos ao clássico estudo de Antonio Sérgio (SERGIO, 1972), que o considera desdobrado em dois: o apolíneo e o noturno., colocando-o entre o culto à fé e a sua entrega ao fascínio da Razão. Antero carregava dentro de si o pessimismo e também a doença nervosa, o embrião do seu sentimento suicida e do desencanto do mundo e de si mesmo.

A sua Revolução é um processo de mudança individual, confirmadora da realidade humana, na sua mais profunda autenticidade. A sua expressão poética está a serviço de uma grande angústia dramática, aguda, complexa e profunda. Essa busca de mudanças do querer e do pensar, do saber e do sentir, da necessidade de regenerar as pessoas e as instituições, desgastou as suas energias de espírito revolucionário.

Pode-se definir Antero como um peregrino que se debate entre a Luz e a Sombra, entre a fé e a descrença. Esse dualismo radical, com bases espirituais e metafísicas, denuncia não só a perda da unidade do «eu», como também a incompatibilidade entre o «eu» e o «mundo».

A LUZ E AS SOMBRAS

Oliveira Martins afirma no prefácio da 1ª edição dos *Sonetos* ser ele um poeta que «pensa o que sente e sente o que pensa». Seria necessário acrescentar: «vive o que pensa». Isto representa contradizer as tradições do meio poético da época. O Antero combativo, na sua fase apolínea das *Odes Modernas*, demonstra a influência de Proudhon e Hegel, por ele próprio classificada como poesia de combate. As *Odes* assombraram a sua época como coisa nova e arrojada, num meio conformista e tradicional. Poeta símbolo de sua geração, concretizando os sonhos dessa mocidade sob a luz afogueada de uma visão universal da Humanidade, o que sobressai nas *Odes* é o revolucionário, é a nova ponte lançada, tentando mostrar um novo credo humanitário. Assim ele entende a poesia: «Morram todas as poéticas do mundo, mas salve-se a poesia».

A «revolução» de Antero tenta destruir um passado de tiranias, buscando novos caminhos, deixando para trás velhos cultos. Era necessário passar por cima do cristianismo, que fora até então o seu arrimo e sossego e essa opção nunca deixará de ser o seu conflito interior. Sua missão agora era tornar a poesia arma de combate, desvendando os embustes e hipocrisias da velha sociedade burguesa. No século do Positivismo, em que a Cultura estava envolta num deslumbramento pelas inovações recentes da ciência, a mensagem metafísica de Antero assume relevo singular. Anteviu dois caminhos fecundos na evolução do pensamento contemporâneo: o valor circunscrito mas real das ciências e o valor imprescindível da metafísica.

Para Antero, a filosofia deve ser o lugar de encontro da metafísica e das ciências. A sua metafísica é caracterizada por um pandinamismo psíquico, cujas raízes estão em Leibniz, da concepção da continuidade do Ser, de Eduard Hartmann e do Panlogismo de Hegel, pela conversão da Idéia em Espírito. Todas essas concepções conferem à existência um sentido profundo, em que a razão e o coração coincidem. Mais tarde, encontrará a forma de afirmação da intensidade da vida em Schopenhauer. Esta personalidade combativa, numa primeira hora, tentada a mudar o pensamento de seu país, será gradativamente modificada por uma crosta de pessimismo e angústia, fruto do conflito travado entre as suas duas faces: a «aparentemente» luminosa, do seu «apostolado social» e a noturna, como demonstra a maior parte dos seus Sonetos, por ele considerados as «dores d'uma inteligência». A sua «missão» revolucionária é mostrada no soneto *A um poeta*,verdadeira convocação para um combate mítico, utilizando o sonho como arma..

Nos soneto filosófico, Antero revela as suas ansiedades espirituais e metafísicas, no mundo das sensações de forma, de cor de dos sentimentos. O «coração indomado», descrente das velhas formas religiosas, terá presente na sua trajetória humana e poética a eterna busca do Infinito. Esse drama espiritual não o deixará, provocando nele a duplicidade temida, o medo da loucura, herança dos seus ancestrais, ora a Razão dominando o crente, ora a alma religiosa e sedenta do Absoluto abafando o espírito do pensador racional.

É nos *Sonetos* que se reflete o «duplo» em Antero. O «noturno» ergue-se, agiganta-se e tenta soterrar o Antero "luminoso» das conferências, das polêmicas, das idéias sociais redentoras, da liderança de toda uma geração. Este «duplo» revela-se num eterno movimento de fluxo e refluxo, que nos traz as duas faces do mundo anteriano: o profano e o sagrado, ambos marcados pela tensão de dois mundos distintos, inconciliáveis, vetores do expressionismo vindouro.

A Noite, a Morte, a falta de unidade do Ser são os temas expressionistas de sua poesia. O conflito do «pensar» e do «sentir» coloca-se entre o poeta e a realidade. Através do «olhar», e da dialogização constante, da trama imagética dos seus sonetos e também dos «poemas lúgubres», o poeta aborda questões de alteridade e identidade, como no soneto anteriano *No Turbilhão:*

No meu sonho desfilam as visões,
Espectros dos meus próprios pensamentos
Como um bando levado pelos ventos,
Arrebatado em vastos turbilhões...

Numa espiral, de estranhas contorções,
E donde saem gritos e lamentos,
Vejo-os passar, em grupos nevoentos,
Distingo-lhes, a espaços, as feições...

-Fantasmas de mim mesmo e da minha alma
Que me fitais com formidável calma,
Levados na onda turva do escarcéu,

Quem sois vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! Ai de mim! E quem sou eu? (QUENTAL, 1985: 124)

O poeta nos acolhe em seu universo de visionário. Pensamentos, conflitos íntimos são encarnados em «fantasmas», e com eles debate os grandes problemas da existência. O elemento mais característico do poema é a oposição de duas entidades: o eu sujeito do discurso e as visões ou «espectros» que povoam o espaço do sonho. A dualidade que existe entre o eu poético e o seu mundo exterior (o eu que observa e o que é observado) denota uma exterioridade, suportando um olhar que contempla e ao mesmo tempo é absorvido pelo objeto de sua contemplação.

Toda a estrutura expressiva do soneto revela a angustiante perplexidade do Homem perante o mistério de si mesmo, através de um binômio de forças de diferente intensidade. O olhar, ato puramente reflexivo e instrumento de conhecimento, surge como sujeito incapaz de identificar e se relacionar com o «objeto» ora não identificado. Esse desdobramento do 'eu sujeito' em 'eu objeto' conduz ao total eclipse, à sua dissolução. Esse dualismo inconciliável é a base da problemática anteriana. Na sua alma entrechocaram-se as mais variadas tendências, heranças de um século «divorciado de Infinito», num tempo conturbado que o faziam sentir sempre exilado onde quer que se encontrasse.

ARTE E DESTINO

Tanto Van Gogh quanto Antero desenvolveram uma obra epistolar invejável. Antero reúne nas Cartas, uma correspondência aos amigos e parentes com mais de setecentos exemplares, além dos que se perderam, onde se pode analisar a evolução do seu pensar e do seu sentir, e nos permitem reconstituir a fisionomia psicológica e filosófica do seu autor. Van Gogh, em suas *Cartas a Théo,* descreve as suas telas, a formulação do seu complexo e avançado pensamento estético, bem como a evolução de sua própria loucura. Aliás, o medo da loucura é também o 'monstro' a ser enfrentado por Antero, durante toda a vida.

As obras destes dois artistas permitem-nos fazer um retrato biográfico, mesmo porque, nos dois casos, a biografia não pode ser delas desprendida. Em ambos, a busca de identidade e da perfeição constituem características dominantes. Os retratos que conseguiremos fazer serão bem semelhantes aos pintados por eles. Van Gogh com tintas pastosas, em tons que vão do verde ao

azul, do amarelo ao marrom, nos muitos auto-retratos de olhos extraordinariamente angustiados, mostra-se a olhar o âmago da realidade e atravessando-a. Antero, perguntando-se transtornado, "ai de mim, ai de mim, e quem sou eu?"

A poesia não desespera poetas, nem a pintura atormenta pintores. Na verdade, a arte é a grande redenção. Foi a realidade que sacrificou estes dois artistas. Como eles a interpretaram, o absurdo histórico que os cercava. Ambos fracassaram aparentemente em todos os seus projetos de Justiça, de Ideal, de ordem social. No entanto, os seus rostos de pele clara, seus cabelos ruivos – incrível acaso! – os seus olhos azuis de profetas do futuro, um com tintas e terebentina e acessos nervosos, outro com palavras, discursos filosóficos e abulia, ambos sonhadores e construtores de um mundo de mais beleza, não estão escurecidos pelo sofrimento nem pelo gesto extremo do suicídio. São rostos inesquecíveis de sonhos que se concretizaram na arte, na eterna arte que nos enche de um silêncio devoto diante de tudo o que de maravilhoso e de terrível o homem pode desvendar.

BIBLIOGRAFIA

BRACHER, Carlos. *Homenagem a Van Gogh*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1991.

DIAS, M.H.M. *A Estética Expressionista*. Direção Massaud Moisés. Cotia, São Paulo, Íbis, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E.Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. «Le destin – Antero de Quental». In *Poesia e metafísica – Camões, Antero, Pessoa. Lisboa*. Sá da Costa, 1983.

METZGER, R. e WALTHER, I. Coordenação e produção. *Vincent van Gogh*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Koln, Taschen, 1996.

PRAZ, Mário. *Literaturas e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. S. Paulo, Cultrix, 1982.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Lisboa, Ulmeiro, 2. ed.,1985.

SÉRGIO, Antonio. Ensaios. Lisboa, Sá da Costa, v. IV, 1972.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprechet. Porto Alegre, LP&M Editores, 1997.

VEDOVELLO, Franco. «Le soleil et les étoiles». In *Van Gogh, sa vie, son oevre*. Paris, Grund, 1990.

"A LOBA DESPERTADA" – À PROCURA DAS VIVÊNCIAS MÍTICAS MOLDADAS NO BARRO POR ESCULTORA MACONDE REINATA SADIMBA

Renata Szmidt
Universidade de Varsóvia, Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos

Resumo: O artigo trata da obra da artista moçambicana do povo Maconde Reinata Sadimba (n.1947) e da sua maneira excepcional de ser e estar no mundo. Pois, entre os Macondes só se aceita a posição especial do homem escultor. Mulher, a fazer arte, é realmente um fenómeno fora de comum. Por isso, a obra de Reinata permite falar da expressão da força do eterno feminino. Os figurinhos da artista veiculam imagens arquetípicas, evidenciando no contexto abordado alguns símbolos universais. No artigo analisa-se tais elementos constantes na cerâmica de Reinata como: a serpente, o pé e as figuras geométricas. Os conceitos da dança, da noite e do sonho mencionados por própria artista são básicas para a sua arte e merecem uma reflexão bem aprofundada. Assim, no artigo procura-se os sentidos simbólicos lá onde o popular se cruza com o erúdito, o étnico com o universal, o real com o onírico e o arquetípico com o individual.

Palavras-chave: cerâmica, escultura, barro, mulher, Maconde.

A escultura maconde de grandes preocupações estéticas e de grande amor pela beleza manifestados por artistas deste povo africano, é sem dúvida nenhuma, uma das expressões artísticas mais prestigiadas em África. Os artistas maconde esculpindo em madeira preta, o ébano, localmente chamado de mpingo, refletem o seu passado tribal e também a vida urbana, utilizando seus mitos e histórias como fonte de inspiração. Dispomos de uma vasta bibliografia consagrada à cultura, à antropologia e à arte do povo maconde. Basta mencionar os catálogos das númerosas exposicões, como o catálogo editado em Paris em 1989, intitulado "Art makondé/tradition et modernité", os escritos de Jorge e Margot Dias[1], de Duarte Ricardo Teixeira[2] e de Soares de Castro[3] para ver que este povo dos homens valentes e sensíveis despertou ao longo dos

1. J.Dias, M. Dias, M. Guerreiro, *Os macondes de Moçambique* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970. - 4 v. 1º v.: Aspectos históricos e económicos, 2º v.: Cultura material, 3º v.: Vida social e ritual ,4º v.: Sabedoria, língua, literatura e jogos.

2. D. R. Teixeira. *Escultura Maconde.* Maputo*:* Nucleo Editorial e Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade Eduardo Mondlane, 1987.

3. S. Castro, de. "Artes Plásticas no Norte de Moçambique" in *Boletim do Museu de Nampula,* vol.2, 1961, pp.115-129.

anos o interesse dos vários científicos. Assim sabemos muito das máscaras rituais mapiko, passando pelas figuras e estatuetas tradicionais e chegando até aos novos estilos Ujamaa e Shetani. Shetani é uma palavra para traduzir os espiritos Nandenga da cosmogonia maconde que são os espíritos maus que espalham as doenças como o vento.

Por mais dignas de admiração que sejam as formas da escultura maconde, não são elas que nós impressionam mais. O mais importante para nós é o significado destas esculturas sejam elas tradicionais ou contemporâneas. Pois, como reparou Gislelher Blesse:

> O significado de uma obra de arte enquanto expressão concreta da cultura de que ela é originária na sua integralidade importa muito mais que todo o valor estético que lhe possa ser atribuído. (...) é preciso ter em conta o facto de que o contexto social e religioso da arte Makonde não foi justamente bastante explorado. Conhecimentos aprofundados sobre a cultura no seu conjunto e sobre os vínculos com os povos vizinhos constituem condições essenciais para ter-se uma visão mais clara do conteúdo espiritual das obras de arte.[4]

É preciso salientar aqui que o que é sobretudo objecto de controvérsia entre os científicos é justamente a função originária das esculturas maconde. O que é seguro é que muitas vezes as esculturas serviam de figuras protectoras para a casa e as viagens. O espírito da mãe, encarnado na escultura transportada com pessoa devia assegurar a sua protecção. Evoca-se também a utilização das esculturas durante as danças de iniciação. Estas esculturas faziam referência a própria dança representando o motivo de uma mulher carregar sobre os ombros uma criança púbere. Em algumas peças de Reinata vemos o reflexo do mesmo imaginário.

Obviamente a questão de saber um valor simbólico das obras escultóricas maconde é mais relevante quanto aos trabalhos tradicionais, dado que os artistas contemporanêos fazem às vezes, as peças abstractas privadas das conotações rituais e tribais. E estes tradicionais também não o fazem para que nós os percebamos. Como escreveu em *Outras plasticidades* Júlio Carrilho:

> Não esculpem para que os entendamos. Nem para que a sua obra seja cantada por críticos aos quatro ventos. São os "Espíritos" que lhes mandam as mensagens (...)E é por isso que fazem arte. Porque ela não pode ser repetida. Não representa coisas exactamente reproduzíveis; não canta pessoas especificamente definidas; nem faz a ligação de acontecimentos ou gestos que dia visível nos apresenta. Sínais deste e do outro mundo se misturam. Como se o seu mundo estivesse cá e lá.[5]

4. '*Art makondé-tradition et modernité*', Paris: Maury-Imprimeur, 1989, p. 66.

5. J. Carrilho, "O espírito da arte ou a arte dos Espíritos", in *Outras Plasticidades,* Lisboa: Instituto Camóes, 1999, p. 49.

Os epíritos realmente participam no trabalho dos artistas maconde. Quando o escultor faz a máscara mapiko tem de se julgar e ser julgado em estado de pureza. O trabalho a que se dedica é feito na clausura num lugar retirado. Quando acaba a escultura o espírito representado na obra é o mesmo que se encontra na alma do artista. Eles são um tudo confundível. Liga-os o mesmo elo: a liturgia do culto. Também Reinata Sadimba molda os seus bonecos no barro nesta cerimónia um tanto transcendental, porque são os espíritos que lhe mandam o trabalho. Não é feiticeira ou medium, mas também a sua obra está entrenhada de uma *não explicação perturbadora* se usarmos de novo as palavras do autor encima referido. No nosso enteder esta "não-explicação" que às vezes nos perturba e ao mesmo tempo fascina tanto tem as suas raízes no mundo das vivências míticas do homem africano, no mundo das crenças e da religião que é a fonte de inspiração mais importante. Pois, em África, como disse Amadou Hampaté Ba falando da arte tradicional:

> A visão do universo era global, e os actos, especialmente os de criação, só muito raramente,ou mesmo nunca, eram practicados sem razão, sem intenção e sem uma adequada preparação ritual. Compreender a Africa tradicional a partir de um ponto de vista profano é absolutamente impossível.[6]

Com toda a certeza a arte de Reinata tem as suas raízes muito fortes na arte tradicional maconde percebida segundo a definição encima citada. Antes de analisarmos contudo a obra da artista, mencionemos alguns dados biográficos.

Reinata nasce em 1945, em Nimo, uma pequena aldeia na região da Mueda no Planalto de Rovuma, Província de Cabo Delgado. Desde criança faz objectos utilitários em barro como pratos e cântaros. Em 1972, é incorporada na FRELIMO, como a maioria da sua tribo, tão bem conhecida pela luta feroz que travou contra a colonização. Em 1975, divorcia-se. Depois da guerra muitos homens decidiram trocar as suas mulheres por mais jovens e bonitas. O marido de Reinata abandona-a. A pobre mulher tem de lutar pela própria sobrevivência e a dos filhos. Pede então aos seus antepassados, numa crença comum dos moçambicanos, que lhe mostrem um caminho.. A resposta vem-lhe em sonhos. "Uma noite tive um sonho,- diz a artista - então de manhã, ao acordar, pus-me a amassar o barro, a fazer figuras. E hoje isso ainda acontece, continuo a sonhar (...) Sou uma artista da noite." Na entrevista num jornal moçambicano[7] Reinata confessa ter começado a trabalhar o barro como protesto e como refúgio. É naquela altura que inicia uma transformação profunda na sua cerâmica, começando a ser conhecida em Cabo Delgado pelas

6. Amadou Hampaté Ba, "Africa – um continente artístico", in *O correio,* ano IV, 4, 1976, p. 12.

7. TV Zine, nº 4 / 2004, p. 4, consultado na versão electrónica www.tvcabo.co.mz

suas "formas estranhas". Faz-se assim não só a tranformação na cerâmica de Reinata mas também na vida da artista que fica consciente do seu poder criativo, artístico e inovador. Nas palavras de Clarissa Pinkola Estés, a autora do livro "Women Who Run With the Wolves" seria neste momento que Reinata desperta em si a loba entendida como a metáfora do arquetipo da mulher selvagem nos termos da psicologia da escola pós-junguiana[8]. Hoje a artista mora em Maputo, onde o director do Museu de História Natural lhe arranjou espaço para o seu trabalho. A escultora diz: "Por enquanto estou aqui, vivo bem, tenho os meus bonecos de barro. Eles são toda a minha vida".

O caso de Reinata Sadimba é um caso raro entre os Macondes porque é um caso da mulher-artista. Entre os Macondes o papel do artista é muito importante, mas só se aceita a posição especial do homem-escultor. Reinata Sadimba tornando os objectos do barro do uso diário nas peças de arte sai além das convenções da sua etnia, onde as mulheres ficam-se sempre pelos trabalhos da machamba e da casa. Mulher, a fazer arte, é realmente um fenómeno fora de comum e permite falar, segundo a nossa opinião, da expressão da força do eterno feminino. Os figurinhos da escultora que se considera uma artista guiada por espíritos e por antepassados veiculam imagens arquetípicas, evidenciando alguns símbolos universais que propomos analisar.

No trabalho de Reinata, nascido do sentir intenso e espontâneo misturam-se os sinais deste e do outro mundo como que sendo a escultura um ritual de comunicação com os antepassados africanos e com o passado mítico.

A primeira coisa que chama a nossa atenção nas figuras de Reinata são as cabeças esculpidas que mantêm as características que, como apuntam Margot e Jorge Dias, se desenvolveram nas máscaras[9], quer dizer as grandes pálpebras, as vezes descidas, os grossos lábios e as tatuagens. Entre os macondes a tatuagem tem o valor transcendente. O conhecimento da vida obtém-se por um exame que promove o adolescente à categoria de homem ou de mulher. É mesmo mais que uma prova, pois constitui um periodo de provação. As cerimónias são antecedidas por provas de obediência, de coragem, de valor moral e físico. Todos estes aspectos pertencem à mesma estrutura mística que anima e mantém sagrada a tradição. Trata-se de um padrão cultural, dum rito de passagem, de iniciação nos místerios da vida que exige conhecimentos, os quais só podem firmar-se pela renúncia, sacrifício, jejum e dor. A tatuagem é um signo da integração graças ao qual o indíviduo começa a pertencer ao corpo e espírito do clã. Reinata fez os ritos de iniciação que duraram dois meses. Como recorda: "Nós ficávamos sentadas a ouvir as mulheres mais velhas, que nos

8. Ver também J. Singer, *Modern Women in search of Soul. A Jungian Giude to the Visible and Invisible Worlds.* London: s.e., s.d., p. 261.

9. J. Dias., M. Dias. 'Moçambique", in *Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar,* 3 vol, Lisboa: Ed.Verbo, 1975, pp. 197.

ensinavam a crescer, a conhecer as coisas da vida. Não posso contar mais nada, tudo isso é segredo. É tabu"[10]. Aos dez anos tatuaram-lhe a cara, como conta: "Doeu muito, mas (...) era preciso. Foi um homem que fez, tinha uma faca afiada com que cortava fundo. Depois pilou carvão e pos nas feridas, para dar cor aos riscos. Chorei muito"[11]. As figurinhas de Reinata têm frequentemente os rostos tatuados lembrando que o ensinamento das dores sentidas nas regiões mais sensíveis do corpo, é o preço de entrada para a sociedade. Os desenhos representam as figuras geométricas de retangulos, losangos ou quadrados, curvas, retas, círculos, cruzes e espinhas de peixe. É interessante reparar no facto de que practicamente todas as peças de Reinata mostram a decoração geometrizante e que as figuras geométricas são pejadas de significação simbólica em todas as áreas culturais. O triângulo que aparece nos rostos tatuados sempre é interpretado como o símbolo da divinidade, da harmonia e da proporção[12]. A tatuagem é um signo visível da harmonia com o grupo, com a sociedade constituída não só pelos vivos mas também pelos mortos. Graças a este signo estabelece-se o contacto com o invísivel mas existente e poderoso.

Uma outra figura geométrica constante na obra de Reinata é o círculo que com toda a certeza ultrapassa, ainda que inconscientemente por parte da própria artista, o mero decorativismo. O círculo tem as mesmas características que o ponto, em princípio simboliza a perfeição, a homogeneidade e a ausência de distinção ou de divisão. O que é importante na nossa análise do processo criativo de Reinata é que o círculo pode simbolizar não só as perfeições ocultas do ponto primordial, mas também os efeitos criados, isso é o mundo quando se disitingue do seu princípio. O novo mundo que Reinata esculpe.

Como o movimento circular é perfeito sem começo nem fim o círculo pode simbolizar o céu e a um outro nível de interpretação o próprio céu se torna símbolo do mundo espiritual, invisível e transcendente.

Enquanto forma envolvente, como um círcuito fechado, o círculo é um símbolo de protecção. Para o idivíduo o círculo protector toma muitas vezes a forma da argola, da bracelete, do cinto ou do colar. Estes círculos desempenham o papel não só de adornos, como de estabilizadores, mantendo a coesão entre a alma e o corpo. A mesma forma do círculo protector aparece nas figuras das mulheres grávidas. Em geral, a relação mãe-filho parece interessar muito a artista que frequentemente apresenta as mulheres com as crianças nas mãos ou as mães ensinando as filhas.

Falando do círculo protector é importante nos darmos conta que a dança africana que, como escreveu Mvea Mveng[13], é a expressão mística da religião

10. T. Nogueira, Sá. "Uma artista da noite", in *Outras plasticidades*, op.cit., p. 58.

11. *Ibid.* p. 58.

12. J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Diccionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa: Ed. Teorema, 1982. p. 657.

13. M. Mveng. *L'art d'Afrique noire.* Paris: s.e., 1964, p.81.

africana, também se organiza muitas vezes no plano do círculo à volta da fogueira. Reinata, quando fica cansada de esculpir ou quando mostra os trabalhos finalizados, começa a dançar e pede quem a visita de dançar com ela. Será que os espíritos lhe falem não só à noite, mas também durante a dança?

Falando da dança e olhando mais uma vez para esta figura de Reinata que apresenta uma mulher com espelho na mão, vem-nos à cabeça o fragmento do livro escrito por outra artista moçambicana Paulina Chiziane, onde Rami, a heróina principal do romance fala com o seu espelho:

> - Porque danças tu, espelho meu?
>
> - Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças?
>
> Dançar. (...) Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança.[14]
>
> Rami, depois de abandonada por seu marido poligamista, encontra na dança o mesmo alívio e o mesmo consolo que Reinata encontrou no trabalho escultórico. O seu filho Samuel Muankongue diz que as obras de Reinata *falam do sofrimento e do passado dela.*[15]

Um outro aspecto que chama a nossa atenção nas figuras de Reinata são os pés salientes, às vezes há só um pé. Os espíritos maus Nandenga que povoam o imaginário maconde dos quais já falàmos e que estavam na origem do estilo Shetani têm frequentemente só um braço e sempre uma perna só. Pode ser que Reinata apresenta-os para os familiarizar e tornar o seu medo menos terrifiante.

Num outro nível de interpretação, a perna, como o órgão de locomoção é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, favorece os contactos e suprime as distâncias. Por extenção, em África, como repara Jean Chevalier[16], a perna toma ainda mais um significado, está para o corpo social como o pénis está para o corpo humano: é o instrumento do parentesco uterino e das relações sociais, tal como o pénis o da consanguinidade. A perna é como o pénis um símbolo da vida: mostrar uma perna significa mostrar o poder e a virilidade[17]. São muitas as peças de Reinata que têm por motivo os temas eróticos. Vemos os casais que se abarçam, que se beijam e que namoram. Pois, como repara mais uma vez Samuel o filho de Reinata, ela apresenta "as coisas que acontecem no dia-a-dia". A artista jura que as histórias que esculpe são verdadeiras e que as viu com os próprios olhos. Do que viu, do que a vida lhe

14. P.Chiziane. *Niketche, uma história de poligamia*, Lisboa: Caminho, 2002, p. 11.

15. TV Zinc, *op. cit.* p. 7.

16. J. Chevalier, op.cit, p. 521.

17. *Ibid.*p. 521.

mostrou faz a sua obra. É assim que trabalha. Olha para o barro ainda tosco e vê nele uma forma. Às vezes a escultura parece ser um homem ou uma cobra. Corpo de cobra, cabeça de homem. Era uma vez um homem que tinha duas mulheres. Uma delas que sentia-se menos amada foi ao curandeiro procurando ajuda. O homem deu-lhe uma droga, mandou-lhe pôr o pó no banho do marido, prometeu que daria resultado. Mas aconteceu o inesperado. O marido transformou-se em cobra, a mulher foi correndo ao hospital Os médicos não acreditaram na mudança, queriam matar a cobra até que a mulher, louca de amor, desesperada, contou a verdade e jurou não ter feito por mal. Os médicos deram um medicamento à cobra, que voltou a ser homem.

Em outras ocasiões Reinata diz que a serpente apresenta o espírito do marido que morreu. A serpente tem a carga símbolica muito extensa e por vezes contraditória. O importante para nós é repararmos que se o homem se situa no final de um longo esforço genético temos que colocar a serpente no começo deste mesmo esforço. Neste sentido homem e serpente são opostos, complementares e rivais[18]. Há então também algo da serpente no homem sobretudo nesta sua parte que o seu entendimento menos controla. Assim a serpente encarna tudo o que é incompreensível e misterioso na psique humana. Parece então que a colocação da serpente e do homem numa peça só tem o significado muito mais profundo de que se pode supor. A mesma coisa acontece com os homens-peixes, uma outra mistura feita por Reinata. De novo, é legítimo buscar nestas peças mais de que aí encontram os olhos. Pois, como o peixe é o símbolo das águas é também associado ao nascimento e a restauração cíclica[19]. Asssim os antepassados voltam à terra sob a forma dos homens-peixes.

Como vemos os figurinhos de Reinata são muito mais de que as peças de barro. Cada uma destas figuras tem a sua história para nos contar, cada uma nos conduz ao maravilhoso mundo das vivências míticas do povo maconde e cada uma espera a nossa leitura. Pois, como escreveu Nuno Cabral na ocasião de abrir a exposição da artista numa pequena galeria em Alfama, "Reinata consegue transformar o que há de mais ancestral numa linguagem verdadeiramente contemporânea".[20]

18. Ibid, p.594

19. J. Chevalier, op.cit, p.516.

20. www.perve.org.pt/Galeria/reinata

BIBLIOGRAFIA

Art makondé-tradition et modernité, Paris: Maury-Imprimeur, 1989.

CASTRO, S. de: "Artes Plásticas no Norte de Moçambique", em *Boletim do Museu de Nampula,* vol.2, 1961.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain: *Diccionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números,* Lisboa, Ed. Teorema, 1982.

CHIZIANE, Paulina: *Niketche, uma história de poligamia*, Lisboa, Caminho, 2002.

DIAS, Jorge. DIAS, Margot: "Moçambique", em *Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar,* 3 vol, Lisboa, Ed.Verbo, 1975.

DIAS, Margot: *O fenómeno da escultura maconde chamada «moderna»* , Lisboa: Junta de Investigaçöes do Ultramar, 1973.

DIAS, Jorge. DIAS, Margot, GUERREIRO, *Os macondes de Moçambique* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970. - 4 vols. 1º v.: Aspectos históricos e económicos, 2º v.: Cultura material, 3º v.: Vida social e ritual, 4º v.: Sabedoria, língua, literatura e jogos.

DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Ammorrortu, 1971.

ESTES-PINKOLA, Clarissa. *Women who run with the wolves.*

HAMPTÉ, Amadou, Ba: "Africa – um continente artístico", em *O correio,* ano IV, 4, 1976.

JASIEŃSKI, Jerzy: «Modern Makonde: Contemporary Ebony Sculpture of the Makonde Tribe (An Outline),» em *Africana Bulletin* 18, 1973.

KORABIEWICZ, Wac?aw: *African Art in Polish Collections,* Varsóvia, s.e. 1966.

MOHL, Max: *Masterpieces of the Makonde: An East African Documentation.* 2 vols. Heidelberg: M. Mohl, 1990.

MVENG, Mvea: *L'art d'Afrique noire*, Paris, s.e., 1964.

Outras Plasticidades, Lisboa, Instituto Camões, 1999.

TEIXEIRA, D. R: *Escultura Maconde.* Maputo, Nucleo Editorial e Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade Eduardo Mondlane, 1987.

SINGER, J: *Modern Women in search of Soul. A Jungian Giude to the Visible and Invisible Worlds.* London: s.e., s.d.

FONTES ELECTRÓNICAS

www.perve.org.pt/Galeria/reinata

www.tvcabo.co.mz

Correios
preço de 1

XV

LITERATURA: LITERATURA CONTEMPORÂNEA

PAISAGEM, MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO EM *A MORGADINHA DOS CANAVIAIS*

Isabel Maria Fernandes Alves
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo: Partindo do texto *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) de Júlio Dinis, este trabalho pretende explorar a forma como a paisagem é aqui imbuída de um valor simbólico. Definitivamente influenciada pelos valores românticos e percepcionada como entidade dialogante com a personagem, a paisagem é agente de transformação e movimento. Neste trabalho privilegia-se uma leitura que pretende pôr em relevo o significado de elementos naturais e de que modo estes são o centro de um universo moral. Ao serem seleccionados e postos em evidência, esses elementos representam também aspectos de uma paisagem cultural, traduzindo as ansiedades, os gostos e os valores de toda uma nação.

Palavras-Chave: Paisagem, Romantismo, Mundo natural, Movimento, Transformação.

A paisagem é uma sempre renovada forma de nós sermos nós mesmos (Lepecki 2003: 63): esta afirmação sintetiza a perspectiva que desejamos usar na análise que fazemos do romance *A Morgadinha dos Canaviais* de Júlio Dinis, publicado em 1896. A nossa intenção é a de questionarmos este romance privilegiando a análise da paisagem, entendendo aqui que ler a paisagem – os elementos naturais que a constituem – é um modo de interpretar as relações de uma cultura com o legado natural que a constitui. Enquanto que natureza significa aquilo que permanece de algum modo intocável pelo homem, paisagem pressupõe já a interacção humana, ou seja, é aqui entendida como expressão da relação entre o ser humano e a natureza[1]. Claramente defendemos que em *A Morgadinha dos Canaviais* Júlio Dinis é um autor que vê a paisagem não apenas como um inventário de história natural, mas como um lugar espiritual e, nesse sentido, fazendo parte de um imaginário romântico, mesmo se a par da realidade objectiva e histórica que perpassa as suas obras.

Começaríamos por definir o que do nosso ponto de vista significa o conceito de paisagem: esta é a forma visível do espírito humano, depositária de

1.Veja-se, a este propósito, o comentário de Maria Lúcia Lepecki: "Enquanto manifeste alguma incerteza relativamente ao estatuto de natureza como algo 'exterior' ao homem, pois 'este é, antes de mais, um ser natural', conclui que o homem tem sempre uma relação transformadora para com o meio natural: ao atribuir-lhe um sentido, está já a alterá-lo, a seccioná-lo em relação a um todo natural". Segundo as suas palavras: "temos de considerar a paisagem como um constituído, quer dizer, como resultado de uma relação cognoscente que destaca, autonomiza, um segmento na totalidade do mundo natural" (Lepecki 2003: 61).

desejos, emoções e receios. É, como afirma D. Meinig, a autobiografia de um povo e de uma cultura. Assim sendo, existe uma estreita dependência entre a paisagem geográfica de um país ou de uma região e a latitude de alma daqueles que nela habitam.

Quando se refere um termo como 'paisagem', um dos aspectos a explorar é a sua associação com a pintura, uma vez que o nascimento deste conceito se encontra intimamente ligado à noção de 'pitoresco', estilo pictórico de grande projecção e desenvolvimento a partir do século XVIII na Europa. A sintetizar este estilo poderíamos sublinhar o carácter visualista do mesmo, valorizando-se acima de tudo a sensação. O que referimos entronca num movimento maior – o Romantismo; é neste período que uma grande motivação e curiosidade científica conduz a uma proliferação de obras – literárias, pictóricas e musicais–, representações cosmológicas, faunísticas, botânicas e climatéricas, evidenciando as grandes mudanças operadas ao nível do pensamento humano[2]. É com as grandes viagens do Renascimento e o decorrente contacto com o Outro que se cria um terreno fértil à interrogação do homem acerca do seu lugar no universo. Nesta sequência, o ser humano desliga-se de concepções de pendor mecanicista para se ver integrado num todo, passando a dialogar também com o Outro que é o meio ambiente. Assim, e durante o período do romantismo, as diferentes manifestações artísticas conferem à representação da natureza um lugar de primazia. Acrescente-se que a este olhar está associada a nostalgia de algo que se vai perdendo, pois a sociedade do século dezanove vai sendo dilacerada pela rápida industrialização e suas consequências.

A proximidade e as relações interdisciplinares entre geografia e literatura afiguram-se-nos importantes. No entanto, convém realçar que do ponto de vista literário a representação da paisagem obedece a regras discursivas, a processos verbais que pressupõem, por seu lado, selecção e hierarquização do que se nomeia, do que diz a paisagem. Deste ponto de vista, e como salienta Helena Buescu, na criação de uma paisagem literária devemos ter em atenção duas actividades, a de um olhar perceptivo que capta a natureza como um todo organizado e a de uma palavra que corresponde à produção de um discurso literário suscitado por esse mesmo olhar: só deste modo a paisagem é geradora de sentido(s). Aludindo a este aspecto, pretendemos enfatizar a ideia apresentada por Lúcia Lepecki segundo a qual, a escolha de uma determinada paisagem literária corresponde ao momento da Criação: "também nós nos tornámos capazes de fazer luz, em sistema de corte e cola, sobre a totalidade do universo, sobre a sua infinita variedade, pujança e potencialidade combinatória" (Lepecki, 2003: 65).

2. Relativamente a estes aspectos, vejam-se as obras *Incidências do Olhar* de Helena Buescu e *Para a Crítica da Paisagem* de Maria Teresa Andresen.

Ler a obra de Júlio Dinis à luz das relações entre geografia e literatura parece-nos interessante e de resultados férteis. Para este autor, as inter-relações entre as personagens e os espaços que habitam são significativas e testemunham uma mútua influência e revelam toda uma paisagem cultural. Assim, mais do que qualquer outro dado da sua biografia, gostaríamos de realçar aquilo que foi a tese de doutoramento de Júlio Dinis –*Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e Especialmente de suas Aplicações ao Ramo Operatório*, apresentada em Julho de 1861. Este estudo documenta não só o interesse do escritor pela ciência, mas atesta igualmente a sua sensibilidade para com os fenómenos naturais; as relações entre o ser humano e o espaço que habita, espaço esse que o molda na saúde e na doença, é uma das preocupações de Júlio Dinis[3]. Se se reconhece que o homem é por natureza um ser adaptável, moldável, flexível a diferentes climas e topografias, defende-se que as condições meteorológicas influenciam as características de uma região ou de um país. Fica a convicção de que a obra de Júlio Dinis é representativa daquilo que hoje se designa por consciência ambiental; além do mais, e pela riqueza de exemplos disseminados na sua obra, estamos convictos de que este autor é profundamente sensível a texturas da terra e do tempo atmosférico[4].

Uma das faculdades reconhecidas a Júlio Dinis é sem dúvida a de bom observador – da alma humana e da paisagem que as rodeia, aspecto que leva Egas Moniz, em 1924, a defini-lo como um escritor realista e paisagista. Se o primeiro libelo surge na sequência da imersão do autor na problemática da sociedade, na múltipla ramificação de conflitos e relações, o segundo termo – para nós, aqui, mais importante – ocorre a fim de justificar a qualidade das descrições presentes nos romances e contos do autor. A paisagem, como se referiu, é um modo consciente de interrogar o tempo e o espaço, assim como

3. No final da sua tese, diz Júlio Dinis: "Esforcei-me por mostrar como a meteorologia, já registando os fenómenos atmosféricos, já tentando descobrir suas leis, concorria de muitos dos problemas que em todos os tempos atraíram as atenções de médicos e filósofos. A questão das raças e das variedades no campo da fisiologia, a das epidemias, das endemias e das constituições médicas temporárias ou fixas, no da patologia, todas podem ser esclarecidas pelas luzes da ciência meteorológica e estas mesmas introduzidas na prática operatória aumentam-lhe a precisão das indicações estabelecendo – a em bases mais seguras" (*apud* Cruz 2002: 248-9).

4. Liberto Cruz, na biografia de Júlio Dinis, realça diversas referências quer ao tempo atmosférico quer à natureza. Assim, e devido ao estado de saúde débil de Júlio Dinis – aos 17 anos de idade sofre o primeiro ataque de tuberculose, doença que deixa marcas profundas em toda a sua família –, este torna-se particularmente sensível às alterações climatéricas. Veja-se, por exemplo, um passo da carta enviada a José Pedro da Costa Basto, quando se encontra na ilha da Madeira, num momento já adiantado da sua doença: "O mês de Fevereiro foi um mês de provação para mim. Tive todos os sintomas mais apoquentadores que podem afligir um mortal. (…) Agora vou melhor, mas devagar. Confio em Abril e Maio" (Cruz 2002: 113). Ou ainda esta afirmação: "Apesar da chuva torrencial que aqui tem caído vou passando regularmente. Agora o tempo está magnífico e portanto espero passar melhor". A propósito da natureza, sublinha Liberato Cruz: "As paisagens atraem-no e a natureza não só o seduz como lhe permite divagar poeticamente" (Cruz 2002: 112, 83).

a relação entre o homem e o mundo. Nesse sentido, se Júlio Dinis se preocupa em olhar minuciosamente a sociedade, procura igualmente saber a alma daquelas personagens que compõem os seus quadros romanescos. Uma das formas que encontra para responder a essa necessidade de dialogar com a faceta mais espiritual do mundo que retrata é explorar o registo descritivo como metonímia da própria personagem. Aliás, como explicita Lúcia Lepecki, "Os lugares geográficos, 'continentes' de personagens e acontecimentos, transmutam-se em espaços desde que assumam conteúdo semântico suficientemente forte para definir um carácter" (Lepecki, 1979: 70).

Em *A Morgadinha dos Canaviais* a paisagem é essencialmente rural, com a aldeia funcionando como centro da acção, embora a existência de um espaço antitético, Lisboa, sirva precisamente para realçar as qualidades da paisagem que, por simbolizar trabalho, é também lugar de moral elevada. Neste sentido, devemos sublinhar a referência à atmosfera campestre d'*As Geórgicas*; neste romance abundam as descrições que nos reenviam para o ideal de paz e satisfação pelo trabalho que pressentimos na obra de Virgílio. Trata-se assim da criação de um lugar moldado pela agricultura, pelo trabalho do homem, aqui e além pontuado por estruturas também elas sinal dos tempos, como o é, por exemplo, a estrada que os políticos de Lisboa querem construir, sinónimo de progresso, escoamento de produtos da terra, e de crescimento de capital. Assistimos, portanto, à criação da paisagem, um espaço à imagem do homem que o desenha, mas que não é nunca um espaço anódino ou vazio; pelo contrário, a sua leitura e interpretação significa, orienta e compromete. A intenção de Júlio Dinis não é a de criar um idílio fora do seu tempo, mas sim possibilitar o crescimento de uma situação que contrabalance o cepticismo de uma época de crise e de turbulência social (Cruz 2002: 162)[5] e, por isso, vemos o autor acarinhar espaços de intimidade, conotados com o prazer trivial de viver em comunidade, ou seja, espaços marcadamente felizes – campos de lavoura, o jardim, o lar[6].

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, e desde o primeiro momento narrativo, se pressente a importância do movimento na obra, da virtualidade de transmutação, da transformação que paisagem e personagens, entrelaçadas,

5. Liberto Cruz refere: "a obra dinisiana rompera, entre nós, numa época de crise e de grande inquietação social. Muitas das regalias e dos seculares direitos da classe nobre tinham-se desmoronado, os forais desapareciam pouco a pouco e o clero vira fugir-lhe o tradicional dízimo. Por ordem de D. Pedro IV tinham-se elaborado medidas para proteger a agricultura e as lutas entre liberais e absolutistas agitavam os alicerces da sociedade portuguesa. Uma nova classe, que trabalhava a terra ou se iniciava no sector da indústria, principiava a florescer com intensidade e proveito" (Cruz 2002: 162).

6. Detenha-se a afirmação do trabalho apresentado por Marina Ribeiro: "E se a casa, como diz Bachelard, abriga a rêverie, protege o sonhador, e permite sonhar em paz, na obra de Júlio Dinis, ela é o centro de um microcosmo onde, num espaço feliz, se pode viver em identificação psicológica com o mundo, afastados os perigos da alma" (Ribeiro 1990: 14).

estão destinadas a viver. Esta sedução pelo movimento faz parte desse corpo maior que é o modo de ser romântico, em que as formas do mundo visível e invisível são estruturas flexíveis e fluidas. As estradas, as nuvens, o vento, as árvores são elementos de uma paisagem em constante transformação, que acompanham a "possibilidade de trânsito" (Lepecki, 1979: 21) das personagens do espaço do mal para o do bem[7].

Para Henrique, personagem principal da obra, a paisagem funciona como analogia do seu próprio caminho interior. Mesmo que as condições topográficas tornem literalmente o caminho difícil para Henrique – de que o episódio da chegada à aldeia e a subida à ermida são exemplo - , este encontra na paisagem que o circunda uma generosidade que o acalma e satisfaz. Henrique, antecedendo Jacinto d'*As Cidades e as Serras,* procura uma cura para a sua melancolia doentia; em Lisboa, tudo lhe causa fastio, desde o S. Carlos, ao Grémio, desde o Chiado a Sintra: para Henrique preocupa-o acima de tudo a sua pessoa, vendo-se vítima de múltiplas doenças e predestinado a viver na indolente Lisboa, cidade que, contudo, representa todo o seu mundo. A província e a Europa não lhe interessam (MC: 9)[8]. Quando recebe o convite da tia para ir passar uns tempos à aldeia, um lugar nos extremos do Minho, vizinho da sua "irmã, a alpestre e severa Trás-os-Montes" (MC: 5) vê aí a possibilidade de cura e regeneração. Este é um aspecto importante para a nossa tese, pois a cura da personagem acontece precisamente através da sua imersão numa paisagem caracterizada, também ela, pelos processos regenerativos que oscilam entre o calmo Inverno e a buliçosa primavera.

É significativo que em *A Morgadinha dos Canaviais* Henrique Souselas se apresente, logo no início do romance, como um viajante, pois esta é a personagem que do ponto de vista psíquico mais se modifica; é a ele que cabe ilustrar a transformação vivida interiormente a partir da experiência – exterior - da paisagem minhota. É igualmente significativo que nesses momentos iniciais do romance o tempo atmosférico sofra alterações profundas, prenúncio, afinal, do afastamento das intempéries do horizonte interior da personagem. A caminho da aldeia, Henrique é confrontado com sinais evidentes de uma tempestade:

> Havia dois dias que cavalgava aquele rocinante, único veículo acomodado aos caminhos por que passara. E então que dois dias! Daqueles, durante os quais o céu, uniformemente pálido, parece desfazer-se em água, e a chuva cai sem interrupção e com uma teimosia e constância impacientadoras; daqueles em que a terra saciada rejeita já a água que recebe, a qual escorre nos declives, transborda dos algares, e

7. Convém ter sempre presente que Júlio Dinis é um autor que pretende ensinar, que deseja promover o saber, a educação e a bondade. Veja-se acerca deste assunto quer a obra *Incidências no Olhar,* pp. 163-4, quer Liberato Cruz, p. 154.

8. A partir de agora, a referência à obra surge indicada através da abreviatura MC, seguida da página citada.

> encharca-se nos terrenos baixos, transformando em brejos as lezírias; em que as lufadas do sul vergam e torcem os ramos melancolicamente despidos, dos álamos e sobreiros, e emprestam aos pinheirais a voz dos mares; em que os campos se mostram desertos, a noite se antecipa, e tão densas nuvens cobrem o firmamento, que parece tomar-nos a persuasão de que nunca mais o veremos com as suas Formosas vestes de azul. (MC: 8)

No dia seguinte, contudo, e depois de uma noite repousante entre os lençóis brancos de linho que são, ao mesmo tempo, o espaço branco das memórias de infância e, por isso, um espaço feliz, Henrique presencia uma nova paisagem:

> Abrandara gradualmente a violência do sul; o vento, mudando, voltou em sentido oposto a grimpa do campanário; dispersaram-se as nuvens; luziram trémulas por momentos as estrelas, empalideceram perante o alvor do dia, e, quando o Sol assomou por sobre as cristas das serras, estendia-se-lhe diante um vasto manto azul, tapetando a estrada, que tinha a percorrer. Só muito para ocidente, ainda algumas nuvens amontoadas formavam uma como franja, que o astro nascente em breve tingiu de carmim e de oiro.
>
> Foi, pois, a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas. (MC: 43)

Dada a característica bondade que define as obras de Júlio Dinis (Moniz 1924: 245), podemos ler simbolicamente o sentido da estrada que, logo no início do romance, conduz à remota aldeia minhota. Esta é descrita por Henrique como uma estrada "menos lógica" (MC: 12), repleta de curvas, assemelhando-se, nas palavras da personagem, aos nove círculos do inferno de Dante. No entanto, o narrador assegura: "Nestas curvas das estradas sorri sempre de longe ao viajante, cansado e aborrecido, que pela primeira vez as trilha, uma prometedora esperança" (MC: 13). Mesmo quando no desenrolar da trama narrativa se assiste ao nascimento de uma outra estrada, prefigurando a discórdia e a morte na medida em que a sua construção implica derrubar as árvores e a vida de Tio Vicente, esta, definida como uma estrutura de passagem, não deixa de representar o bem e o progresso para a população, ou não ecoasse aqui a simpatia romântica por tudo aquilo que produz comunicação e movimento.

Também as nuvens, esses seres que Goethe vê como possuindo uma vertente empírica e outra simbólica e, nesse sentido, fazendo parte da paisagem humana, adquirem significado em a *Morgadinha dos Canaviais*. As alterações atmosféricas têm um enorme estatuto simbólico nesta obra, pois cada acontecimento importante no desenrolar da narrativa é premonitoriamente antecedido de uma descrição do céu, espaço em permanente mutação, território que na imagética dinisiana regista não só as transformações exteriores, mas também a "revolução moral" que acompanha o trajecto de diferentes personagens. Evocando a atmosfera pictórica de Tomás da Anunciação, encontramos, aquando do enterro de Ermelinda, jovem rapariga vítima de um

certo fundamentalismo religioso, um céu carregado, denso:

> As nuvens inferiores, acima das quais passavam os raios do sol, tinham o aspecto roxo-lívido, que o avizinhar da noite ia tornando mais carregado; no mais alto da abóbada, as superiores, iluminadas ainda, apresentavam reflexos amarelados que cada vez se afogueavam mais.
>
> Para o Oriente haviam-se fundido os nimbos em uma massa única, uniforme, cerrada, como uma abóbada metálica, cujo livor imitava. De quando em quando cruzava os ares uma ave do voo rápido soltando pios angustiosos (MC: 433).

A descrição anuncia a tempestade que terá lugar no cemitério; tendo origem nas paixões humanas e como alvo a Morgadinha e a sua família, o firmamento carregado de nuvens acompanha o coração opresso (MC: 447) da personagem. Os céus tormentosos pertencem a uma tradição pictórica romântica que tem como expoentes Turner ou Caspar David Friederich, tradição que produz obras onde o homem surge frágil perante a natureza, mas em busca do sublime e da imaginação[9]. A atenção conferida ao firmamento, lugar de luz e cor, pretende privilegiar uma nova e mais sensorial forma de ver o mundo. A presença das nuvens, formas em permanente mutação, são um modo de religar o mundo visível e invisível e, por isso, um símbolo da vivência interior privilegiada pelos românticos. Por outro lado, a presença da atmosfera enevoada e disforme é uma das características da paisagem romântica, uma visão que pretende corresponder ao desalinho e à desmesura que definem a alma humana[10].

A presença do vento na obra é também um sinal de mudança e das diferentes revoluções que a intriga acolhe; um momento emblemático acontece quando, durante o passeio à ermida, as personagens são confrontadas com a mudança das condições climatéricas: "O azul do céu semeara-se, pouco a pouco, de pequenos flocos brancos, de manchas irregulares, e de longos e encurvados veios que lhe davam uma aparência quase marmórea. Cedo essas nuvens cresceram, tocaram-se, confundiram-se, acabando por tingir uniformemente toda a extensão do firmamento" (MC: 173). Mas a relação desta mudança meteorológica com o clima interior das personagens só mais tarde surge, pela voz do Tio Vicente. Esta personagem, a que na obra se

9. Embora as referências a céus tempestuosos surjam como um elemento dramático importante em *A Morgadinha Dos Canaviais*, representações de um firmamento mais luminoso também surgem, plenas de força e vigor, testemunhando o lado radioso das virtudes humanas. Ferrand Pimentel, num minucioso estudo, publicado em 1957, fala da alternância entre 'nuvens metafóricas e reais'. Interessante, do ponto de vista da fenomenologia das nuvens, é também a obra de Goethe *O Jogo das Nuvens,* traduzida e prefaciada por João Barrento.

10. A propósito da discussão entre Augusto e Henrique na noite de Natal, atente-se nas palavras de Jacinto do Prado Coelho: "Ora Júlio Dinis, anterior à psicanálise e a todo o moderno esforço para arrancar às trevas o inconsciente, compreensivelmente se detém perante um estado psíquico tão caótico, um 'suceder de imagens' tão desordenado; por muito moderno que seja o seu interesse pelas 'leis' psicológicas que deterinam o homem normal, Júlio Dinis não é ainda, claro, um James Joyce" (Coelho, 1969: 169).

encontra mais próxima do mundo natural e a que mais facilmente penetra na interioridade das outras personagens, num diálogo com Augusto, comenta o fenómeno acontecido na ermida: "(...) o que todos os dias acontece. O céu azul fez-se pardo, a luz clara cobriu-se de sombras, os raios do Sol tornaram-se torrentes de chuva. Pois não te lembras? ...E tudo devido a uma mudança ...de vento... a uns ares que vinham do sul..." (MC: 230). Este passo é a síntese da situação do humilde Augusto: apaixonado pela abastada Morgadinha, vê o seu território de afectos ser invadido pelo tempestuoso vento do sul, ou seja, por Henrique Souselas, também ele à procura da atenção da Morgadinha. Sibilino, Tio Vicente, e porque conhecia bem o mundo natural e a natureza humana, desdobrava uma outra metáfora botânica, que cumpria a Augusto entender:

> Umas [plantas] prendem-se pouco ao chão; precisam, pois, de se abrirem muito ao ar para poderem viver; outras, porém, profundam tanto na terra, com tantas raízes se seguram, que delas lhe vem todo o sustento e não desdobram muitas folhas, nem crescem em grandes ramos para o ar. Como umas e como outras há homens no mundo (MC: 229).

Nitidamente pertencendo àqueles que vivem da raiz, a mudança de Augusto opera-se através da educação. Lendo, aprendendo, Augusto adquire saber, algo que lhe permitirá de, igual para igual, aceder ao mundo privilegiado da casa do Mosteiro.

Tio Vicente conhece o mundo natural como nenhuma outra personagem; para além de saber o nome e as propriedades de plantas que podem curar as doenças humanas –e realce-se o projecto curativo que rodeia toda a acção do romance– Tio Vicente lê na relação que as outras personagens mantêm com as árvores e com as plantas a elevação moral das suas atitudes. Não tem dúvidas acerca da influência de Lisboa e da política sobre o Conselheiro, seu amigo, a quem interesses políticos levam a ditar o derrube da sua casa e do seu quintal, um quintal onde, nas palavras de D. Doroteia, "cresciam tantas plantas de virtude" (MC: 254). A nova estrada, sinal dos tempos, a isso obriga, e nem as memórias de uma infância à sombra de uma faia transplantada pelos dois impede o Conselheiro de propor o seu abate. Para tio Vicente, as raízes das árvores são símbolo da sua profunda afeição àquele lugar e à tarefa de aliviar o mal dos homens; como as árvores, a vida de Tio Vicente é sacrificada devido ao desejo de progresso. Mas a dignidade do gesto é reconhecida:

> Exalte-se, embora, a rápida carreira da locomotiva, que atravessa como meteoro, as povoações e os ermos, mas não seja isso motivo para condenar a compaixão pela violeta dos campos, que as rodas deixaram esmagada à beira do carril. (…) Não tenteis a louca empresa de aniquilar o sentimento, espíritos áridos que infundadamente o temeis, como coisa desconhecida à vossa alma seca e estéril.

> Quem deveras confia nos destinos da humanidade não tem medo das lágrimas. Pode-se triunfar com elas nos olhos. (MC: 372)

Assinalamos este facto pois a par das transformações ocorridas no mundo natural – o ciclo dos dias e das noites, a alternância entre céus azuis e plúmbeos, o abate das árvores que cedem lugar a uma estrada – as personagens vão evoluindo, metamorfoseando-se em formas mais maduras e confiantes. Aspecto que ilustra a cosmovisão de Júlio Dinis; este acredita: "na regeneração das personagens, na possibilidade de uma aprendizagem e formação aniquiladora dos erros" (Buescu, 1990: 167). Tem igualmente fé no mundo que propõe, porque criar uma paisagem é ao mesmo tempo criar um certo homem e uma certa sociedade.

Estas considerações sobre a paisagem, o movimento e a transformação interior das personagens reiteram, na nossa perspectiva, a visão optimista que caracteriza a obra ficcional de Júlio Dinis. Por outro lado, estas reflexões apresentam um autor na posse de uma estrutura mental atenta e predisposta à leitura não só da paisagem social e humana do seu tempo, mas também da paisagem natural, sensível às inter-relações entre o espaço exterior e interior que constituem a geografia de cada ser. A sensibilidade que demonstra na articulação destas diferentes paisagens é a medida que Eça de Queirós designa por um amor viril da realidade atenuado por uma tendência sentimental, idealista (Coelho, 1969: 171).

Liberto Cruz, numa recente biografia acerca de Júlio Dinis, e comentando o romance *A Morgadinha dos Canaviais* em particular, sublinha: "até então ninguém ousara atacar de forma tão dura as intocáveis estruturas do País e num tom tão directo, tão apaixonado e lúcido" (Cruz, 2002: 162). O biógrafo refere-se aqui ao papel desestabilizante e cerceador dos missionários e das beatas, mas, acreditamos, este romance é também ele mais do que a sociedade humana que retrata. Como já afirmámos, a educação adquire importância maior no contexto da obra *A Morgadinha dos Canaviais*: é pela educação que as personagens se transformam, tornando-se mais justas, bondosas e inteligentes. A literatura age ao nível das consciências; cabe ao leitor, a todos os leitores que renovam a palavra do autor, traduzi-la em gestos, em atitudes e comportamentos. Recentes estudos críticos têm pugnado por uma leitura interdisciplinar no que respeita à reflexão sobre o ambiente, vendo, ao mesmo tempo, a literatura como possuindo uma dimensão filosófica e ética que "nos posiciona como anjos e demónios face ao mistério da vida, ao resplendor da sua diversidade e ao futuro comum da terra que compartilhamos" (Queirós, 2000: 72). Neste âmbito, Júlio Dinis poderá ser considerado um prosador cujos textos funcionam como instrumentos de reflexão e educação ambientais. Numa interacção enriquecedora, ciência e literatura unem-se na interpelação e interpretação do

mundo. Júlio Dinis, através de um saber preciso – botânico, meteorológico, agrícola - constrói uma paisagem que se afirma lugar e sentido do mundo, local onde a consciência cívica e ética são um mesmo território de natureza e humanidade e onde se joga a leitura do mundo – o nosso - e da forma como somos capazes – ou não – de o olhar como uma entidade fluida, diversa e plena de possibilidades.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Ferrand P.: "As Nuvens nas Paisagens de Júlio Dinis", in *O Instituto*, Coimbra, Vol. 119, 1957, pp. 71-102.

ANDRESEN Maria Teresa, *Para a Crítica da Paisagem*, Universidade de Aveiro, 1992.

BUESCU, Helena Carvalhão: *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

COELHO, Jacinto do Prado: *A Letra e o Leitor,* Lisboa, Portugália Editora, 1969.

CRUZ Liberto: *Júlio Dinis: Biografia*, Lisboa, Quetzal. 2002.

DINIS, Júlio: *A Morgadinha dos Canaviais*, Porto, Porto Editora, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang: *O Jogo das Nuvens*, Trad. e Selecção de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

LEPECKI, Maria Lúcia: *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis,* Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

LEPECKI, Maria Lúcia: "A mãe promíscua: sobre natureza e paisagem", *Uma Questão de Ouvido: Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, pp. 55-65.

MEINIG, D. W.: "The Beholding Eye: Ten Versions of the same Scene", Meinig, D. W., ed., *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, New York/Oxford, OUP, 1979.

MONIZ, Egas: *Júlio Dinis e a Sua Obra*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924.

QUEIRÓS, António dos Santos: "A Evolução da Crise Ambiental: Visões Premonitórias dos Poetas e Prosadores Nacionais", Cristina Beckert (Coord.): *Natureza e Ambiente: Representações na Cultura Portuguesa,* Lisboa, Centro de Filosofia da UL, 2001, pp. 71-94.

RIBEIRO, Marina de Almeida: *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis,* Lisboa, Difel, 1990.

SARAIVA, António José: *Para a História da Cultura em Portuga*l, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961.

LEITURAS DO BUCOLISMO NA POESIA DE AFONSO DUARTE*

João Minhoto Marques
Universidade do Algarve

Resumo: Neste trabalho sobre a poesia de Afonso Duarte, procura-se sugerir que a reflexão desenvolvida, no âmbito da poética duartina, em torno da herança do bucolismo é um dos elementos responsáveis pela sua própria coerência. Nesse sentido, dedica-se particular atenção às relações do poeta com a natureza, aos procedimentos configuradores do espaço e de certas imagens a que a tradição crítica e literária atribui um sentido bucólico. Sugere-se ainda que a bucólica de Afonso Duarte sofre, no decurso da *Obra poética*, uma evolução que a aproxima de um antibucolismo moderno.

Palavras-chave: Afonso Duarte, bucolismo, campo, modernidade, pastoral, Virgílio.

Se há constatações que acerca da figura do poeta Afonso Duarte têm sido unanimemente sublinhadas pela crítica (e crítica dos mais variados quadrantes: desde a mais *engagée*, ligada a movimentos e escolas – como aquela que perfilha o ideário neo-realista, ou como aquela que se aproxima dos pontos de vista defendidos pelos homens da *Presença* –, até à prática, adequadamente distanciada, do ensaio universitário), as da extraordinária longevidade da sua obra poética, aliada à muito favorável, e não menos extraordinária, recepção da sua poesia não se contarão entre as de menor importância. E bastará ler os testemunhos de autores tão diferentes como João Gaspar Simões[1], Carlos de

(*) Trabalho elaborado no âmbito do projecto "Studies of Rhetoric, Criticism and Literary Theory", do CELL (Centro de Estudos Linguísticos e Literários), financiado pela F.C.T. e comparticipado pelo F.E.D.E.R..

1. "Companheiro de todas as gerações literárias que em Coimbra fizeram o seu baptismo depois que ele próprio ali foi baptizado por volta de 1912, com a revista *Rajada* (...), Afonso Duarte nasceu para viver longe de tudo que é conformismo, adaptabilidade, transigência, estagnação, pedanteria. Daí nunca ter procurado o aplauso das instituições oficiais, conservando-se sempre o franco-atirador que tão depressa se senta à mesa da *Águia* como à da *Rajada*, da *Presença*, do *Novo Cancioneiro* ou do *Vértice*. Onde houver novos sonhos, ele lá está." (cf. João Gaspar Simões, "Afonso Duarte", in *Crítica. II. Poetas contemporâneos (1938-1961)*, Tomo I, 2ª edição, prefácio de Eugénio Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 49). Também de João Gaspar Simões, veja-se ainda: "Afonso Duarte", in *Retratos de poetas que conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 31-43.

Oliveira[2] ou João José Cochofel[3], para se compreender que não se trata apenas de simpatia pela dimensão humana do injustiçado ou do resistente; trata-se também, e sobretudo, de efectiva leitura (e nem sempre necessariamente convergente) da obra poética duartina. Neste sentido, se pensarmos ainda que a poesia de Afonso Duarte, pelo menos numa primeira fase, é fortemente tributária do contexto histórico-cultural que conduz à constituição e posterior avigoramento do movimento saudosista[4], os elementos apontados adquirem um relevo ainda mais assinalável. Haverá, pelo menos, duas ordens de razões pelas quais a poesia deste autor tem sido tão amplamente acolhida: a primeira diz respeito ao facto de o próprio poeta não ter, nunca, subscrito enfaticamente nenhuma das escolas ou movimentos que pontificaram e extremaram posições ao longo da primeira metade do século passado; a segunda, consideravelmente mais relevante, porque transcende o elemento da biografia estrita, deriva da extrema coerência interna que caracteriza a poesia duartina. Essa coerência deve-se, em grande medida, à adopção de certas linhas semânticas prosseguidas ao longo de toda a obra – desde *Cancioneiro das pedras*, de 1912, até aos ciclos das

2. Lendo o poema de Afonso Duarte intitulado "Divindade da terra", com que termina *Post-scriptum de um combatente*, afirma em "O iceberg", de *O aprendiz de feiticeiro*: "Esta dosagem milimétrica de ingredientes (e a mistura deles) pretende eliminar todo o resíduo de concepção dualista e sugere-nos uma espécie de materialismo superior, a que não são estranhos o cientismo dos primeiros livros, a doutrinação contraditória dos sucessivos movimentos teóricos que rodearam depois Afonso Duarte, certas intuições relampejantes da arte popular, o sincretismo do desenho infantil (como aponta João José Cochofel) e sobretudo o seu amor do equilíbrio, o seu génio clássico: tão notório que levou este descobridor português do alogismo poético (a música é a lógica do verso) a praticá-lo com a precisão, a nudez rigorosa, dum gravador de lápides" (cf. Carlos de Oliveira, "O iceberg", in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 577).

3. Afirma, na recensão a *Ossadas*: "Mas lirismo e dramatismo têm, neste Poeta, raiz comum no verdadeiro chão em que o homem sofre, ama, se comove ou se alegra; e esse foi o grande legado de Afonso Duarte aos poetas mais novos, numa altura em que a poesia portuguesa enveredara pelos perigosos caminhos da abstracção, da mística ou do psicologismo estreme. Afonso Duarte soube conservar um espírito moço, avesso a capitulações perante transcendências (...)" (cf. João José Cochofel, "*Ossadas* por Afonso Duarte", in *Críticas e crónicas*, prefácio de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 134-135).

4. Como sublinha Fernando J. B. Martinho, a "primeira fase da poesia de Afonso Duarte, que abrange os livros coligidos em *Os sete poemas líricos*, dados à estampa pelas Edições 'Presença' em 1929, coloca-se sob o signo do saudosismo e, em termos gerais, pauta-se por uma poética em que sobressaem propósitos como os de uma 'arte sublimada, alta conquista' (...), pela exaltação da 'beleza cósmica da vida' (...) através de um estilo guindado, do 'alto verso' (...) [cf. 'Estrofes pagãs']" (cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 296). Por seu turno, José Carlos Seabra Pereira afirma mesmo que, "(...) com o acervo lírico condensado n'*A Águia* nos anos que medeiam entre 1912 e 1915 (e, ainda, com as suas extensões conjunturais por outros periódicos, com a refundição das primordiais e decisivas colectâneas de Teixeira de Pascoaes, bem como com a publicação de recolhas principais de Mário Beirão e Afonso Duarte, de Jaime Cortesão e Augusto Casimiro, etc.), estamos perante a fase culminante não só da corrente saudosista, mas também da poesia neo-romântica." (cf. José Carlos Seabra Pereira, *O neo-romantismo na poesia portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Tese de doutoramento, policopiada, 1999, p. 214).

redondilhas (constituídos, nomeadamente, pelos livros *Sibila*, de 1950, *Canto de babilónia*, de 1952, e *Canto de morte e amor*, do mesmo ano) – se atendermos à ordem não cronológica que, por vontade do poeta, dita a ordenação dos volumes constitutivos da sua *Obra poética*, dada à estampa, na sua versão definitiva, em 1974[5].

Um dos factores que concorre para a referida coerência, a qual tem um carácter estruturante na *Obra poética*, é precisamente o trabalho desenvolvido em torno da herança do bucolismo. De facto, já em *Cancioneiro das pedras* podemos encontrar, no soneto "Inscrição" (p. 9), com que abre o volume, um dos elementos que anuncia o futuro entendimento que, nesta poesia, se irá ter do bucolismo; referimo-nos, concretamente, à profunda comunhão da voz enunciadora do canto poético com o mundo natural: "Dos vastos horizontes me invocaram, / Noutras formas artísticas imersos, / Revoltos pensamentos que formaram / Todo o amor e pureza dos meus versos. // Melodias que os ventos orquestraram / Foram verbo dos átomos dispersos: / Palavras que meus olhos soletraram / Num indizível sonho de universos" (p. 9). Note-se como, nestas duas quadras, se procede à explicitação da forma pela qual se estatui a poética – não apenas em função das motivações da literatura, como igualmente em directa relação com a própria natureza, a qual ocupa lugar central no processo criador. As primeiras são aduzidas a partir de um vocábulo axial na lógica sintáctica da quadra com que se inicia o soneto: os "pensamentos". No entanto, à racionalidade da lírica (e de racionalidade se trata, ainda que modulada por um princípio de caos genesíaco: trata-se de "Revoltos pensamentos") é adicionado o sentimento, "o amor e pureza dos meus versos"– no que se deverá ler não só o lugar do sujeito-poeta, como igualmente uma ética que lhe é, portanto, inerente (e que, por esse mesmo motivo, é constitutiva da poesia). Por outro lado, o papel do eu define-se ainda pela interpretação, por ele veiculada, da natureza: desde logo, como elemento responsável quer pelo reconhecimento, quer pelo enquadramento do que o texto designa por "vastos horizontes" – isto é, o olhar institui-se, neste momento, como leitura do espaço e é a partir dele que este pode ser nomeado; acresce o facto de o sujeito ser intérprete daquela razão primordial e demiúrgica que, recorde-se, é descoberta "noutras formas artísticas". E se a natureza nos aparece povoada de arte, ao eu cabe o papel de a tornar legível, traduzindo-a, ordenando-a, através de uma dicção pessoal que recolhe o anteriormente disperso. De facto, as palavras (as "palavras que meus olhos soletraram", como é afirmado no terceiro verso da segunda quadra) – ou, de outra forma, a poesia– são enunciadas, afinal, como produto de uma harmoniosa interacção do sujeito com a natureza. Deste modo, dever-se-á notar o processo, em último caso auto-reflexivo, de definição das palavras – processo que é conduzido no

5. Cf. Afonso Duarte, *Obra poética*, Lisboa, Plátano Editora, 1974. Todas as citações de textos do poeta dizem respeito a esta edição.

texto pela vontade ficcional do eu. Assim, elas são, inicialmente, música: "Melodias que os ventos orquestraram"; tornam-se, depois, verbo ("verbo dos átomos dispersos"); são, finalmente, "aromas" (pelo recurso à metáfora que, no primeiro terceto, funciona em paralelo, com a da segunda quadra: "Foram aromas das fecundas messes: / Como se tu, ó Terra, mos dissesses / Numa profunda comunhão de mágoas." – p. 9).

Para além desta concepção que o poeta, de forma desassombrada, manifesta da poesia como música – e, consequentemente, da fala como canto– deve sublinhar-se a íntima conexão desse canto não apenas com o mundo natural, gerador de "melodias", como também com a manifestação do homem nesse mesmo mundo – pelo menos, no que diz respeito a certo tipo de actividades consentâneas com as regras da natureza (referimo-nos, nomeadamente, às actividades agrícolas, neste caso ditas pelo vocábulo "messes", e, por outro lado, às actividades da pastorícia, evocadas em outros poemas). O que importaria notar seria precisamente o facto de a animização da terra (aliás, grafada com maiúscula no segundo verso do terceto citado) ser enquadrada por uma necessidade que advém da explicitação da poética em causa. Desta forma, se a natureza é representada em plena euforia panteísta, isso deriva, ainda, da reflexão acerca da poesia, como se pode comprovar na última estrofe do poema: "Geraram-mos os génios das Montanhas / Na sua fé de catedrais estranhas, / Na panteísta devoção das Águas." (p. 9). Este discurso pode ser lido quer como resposta da terra ao sujeito, quer como confissão deste; em qualquer dos casos, justifica aquela "comunhão de mágoas" que entre ambos se estabelece. Ora, na explicação, que nesta estância se oferece, do aparecimento dos "aromas", ilumina-se ainda a origem e a natureza das palavras, tornadas, assim, através da força de si próprias e do acto enunciativo, produto genial e divino. A "Inscrição" converte-se, afinal, em lugar de origem, que não apenas de morte; mas torna-se, sobretudo, território programático do canto bucólico prosseguido, incessantemente, ao longo de toda a *Obra poética*, nos diversos rumos e problematizações de que virá a ser objecto fecundo.

Aliás, não será por capricho que um dos elementos fulcrais no texto citado reaparece, com destaque assinalável, no conjunto constituído pelas "Seguidilhas" (pp. 12-13) – poema igualmente inserido no volume *Cancioneiro das pedras*: referimo-nos (tendo em conta o modo como a natureza se institui enquanto categoria central do bucolismo) ao vento[6], associado, uma vez mais, à poesia. Inicia-se deste modo o referido texto: "Dizei vosso verso, / Meu verbo disperso / Nas asas do vento? // – Foge à luz dum pensamento / A alma dum sonho-universo / Perdida de sentimento." (p. 12). Na estrutura dialogal do

6. Sobre a importância da presença do vento na poesia de Afonso Duarte, veja-se: José Carlos Seabra Pereira, "*Lápides e outros poemas* e a *Obra poética* de Afonso Duarte", *Colóquio/Letras*, nº 47, Janeiro de 1979, pp. 49-58.

poema, cada uma das cinco partes que o constituem é cindida, por seu turno, em duas, obedecendo a uma lógica de pergunta-resposta: à primeira, da responsabilidade do sujeito, sucede-se a segunda, veiculada pela natureza. Dois factos será necessário, desde já, assinalar, tendo em conta algumas das observações enunciadas a propósito de "Inscrição": em primeiro lugar, a coerência subjacente à oportunidade do diálogo referido; em segundo lugar, a constituição de um certo tipo de discurso, até certo ponto sentencioso, dando conta de um conhecimento não só pessoal, como também especificamente literário e centrado no facto literário. Assim, nos dois tercetos citados, o lugar da poesia (cf.: "Dizei", "verso", "verbo") é reconhecido, tal como acontecia em "Inscrição", na natureza, sendo o elemento natural, aqui funcionando por sinédoque desta, o vento. Aliás, na exortação inicial, dirigida pelo eu àquela ("Dizei") bem como na consequente resposta, verifica-se que a capacidade articulatória e criadora já não pertence apenas ao sujeito, mas igualmente ao próprio mundo natural. Isto significa isto que a ficção, produzida desde o início do *Cancioneiro das pedras* (recorde-se o segundo verso do primeiro terceto de "Inscrição": "Como se tu, ó Terra, mos dissesses"), é agora actualizada no interior da poesia; por outras palavras: a natureza cumpre-se no desígnio poético, irmana-se verdadeiramente ao eu (ambos, enquanto seres na poesia), sendo, por isso, verosímil que ela se institua como elemento autónomo (embora limitado ao seu estatuto no interior do poema), capaz de reflectir e de originar interpretações acerca da literatura.

Ainda a este propósito, valerá a pena citar duas outras passagens de "Seguidilhas" (a primeira, constituída pela terceira parte do poema; a segunda, pela última): "E quais os sentidos / Poemas erguidos / Das verdes folhagens? // – Paisagens, tudo paisagens... / São sonhos indefinidos / De vozes vagas de Imagens." (p. 12); "Que tristes endeixas / Nos dizem as queixas / Da mágoa das Fontes? // – Menina e moça, não contes, / Garganta das minhas deixas: / São fios de água nos montes." (p. 13). Em ambos os diálogos citados não se pode deixar de referir (como, aliás, já o fez Maria Madalena Gonçalves[7]) a manifesta concepção de uma estética imitativa, segundo a qual, arte e natureza são similares: no primeiro caso (o que se refere à terceira parte do poema), a noção de paisagem, enquanto representação, funciona como modelo especular da natureza; o poema instituir-se-ia, deste modo, como *imago mundi* exclusivamente configurável a partir do olhar de um sujeito, e, neste caso, do poeta. No entanto, é justamente porque essa mesma noção de paisagem implica

7. "A partir do momento em que o leitor é forçado (pelos próprios índices textuais) a ler *Menina e moça* como o substituto metafórico do termo Natureza, é quase inevitável que o seu sentido denotativo (...) passe para segundo plano, dando lugar a um novo sentido, o de *Menina e moça* como *paradigma da própria Arte*, já que esta é entendida no texto como *réplica da Natureza*" (cf. Maria Madalena Gonçalves, *Poesias de Afonso Duarte*, apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 62).

a efectiva presença do eu que, no contexto do bucolismo, ela se reveste de fundamental importância. Se "os sentidos" (como são designados pelo texto) do poema se centram na paisagem – Paisagens, tudo paisagens..."), e se esta é, indiscutivelmente, produto selectivo de uma consciência delimitativa, então, como entender a reflexão acerca da natureza? Esta questão prende-se, aliás, com a última das partes citadas do poema. Note-se que a alusão ao bucolismo, como género, se faz pela citação da obra de Bernardim Ribeiro, cujo título, *Menina e moça*, funciona não apenas como resposta à pergunta formulada nessa quinta parte (e ainda às outras perguntas das outras partes, cuja função é similar), mas também como enunciação de um certo modelo bucólico – neste caso, o da bucólica quinhentista. Assim sendo, e atentando (para efeitos de descrição) especificamente nas perguntas e nas respostas, e não tanto, já, na sua função (muito embora semanticamente inseparáveis), o que parece estar em causa é, para além do referido modelo estético, *sobretudo* a reflexão acerca da própria natureza do bucolismo, numa poética frequentemente inscrita sob o signo da metapoesia.

Deverá ser no âmbito desta reflexão que teremos de entender a referência a Virgílio que é feita, em tom de conselho, na "Estrofe IX" do poema "Estrofes pagãs" (pp. 21-26) – da qual recordaremos apenas o passo em causa: "Sem os mitos da torva heroicidade / Canta qual Sileno mantuano / O plástico viver da imensidade. / Aprende amar dest'arte, ó todo artista, / Num bálsamo suave e sobre-humano / O grande amor da Terra-panteísta (...)" (p. 25). O apelo, dirigido ao "Mortal" (a designação aparece na "Estrofe VII" – p. 24), vem, aliás, na sequência de dois versos que, nessa estância, são paradigmáticos do discurso ouvido pelo sujeito: "Dentre o iletrado encanto das paisagens / Aprendes as palavras que procuras (...)" (p. 24). O ideal do *locus amoenus* da bucólica latina é, aqui, recentrado numa interpretação das virtudes, não desse *topos* valendo por si próprio, mas sim da humildade do estilo que às *Bucólicas* virgilianas foi atribuído pela tradição crítica (postura que, sublinhe-se, não será alheia ao canto do próprio Virgílio – releia-se, por exemplo, o início da "Bucólica IV"). Refiram-se igualmente dois outros aspectos: em primeiro lugar, a idealização do espaço, a que se procede nos versos citados, parece dever ler-se em função daquilo que o texto designa por o "grande amor da Terra-panteísta" – ou seja, o *locus amoenus* está, aqui, modelado pela justificação do próprio conceito de paganismo; em segundo lugar, o bucolismo é, neste contexto, decisivamente contraposto à épica. Se tivermos em conta a importância que o intertexto camoniano assume na *Obra poética* de Afonso Duarte (questão já amplamente estudada por José Carlos Seabra Pereira[8]), e se tivermos ainda em conta o tão

8. Cf. José Carlos Seabra Pereira, "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 119-148.

significativo quanto famoso verso do poema "Diálogo com a minha terra" (pp. 37-38), de *Romanceiro das águas* (cf.: "Lusíadas do povo, ando a escrevê-los," – p. 38) – facilmente poderemos concluir que as motivações desta poesia, no que ao bucolismo diz respeito, se encaminham numa certa direcção, a qual concretizaremos de seguida.

O quarto poema do referido volume *Romanceiro das águas*, intitulado "Ilha dos Amores" (pp. 33-34), inicia-se com estas duas quadras: "Canto o amor de meus campos e baldios, / Meu casal que é uma ilha aos quatro ventos. / E a terra linda e fresca de seus Rios / Onde espelham conventos. // Não canto aqui as sombras amorosas / Da flauta dos pastores: / Água e água, às quebradas rumorosas, / Ao meu casal chamo a Ilha dos Amores." (p. 33). Como podemos verificar, o sujeito, neste texto, assumindo o seu estatuto de poeta, distancia-se veementemente do modelo clássico do bucolismo, rejeitando inclusivamente o *locus amoenus* plástico dessa tradição genológica, em detrimento de uma alternativa: um espaço fortemente subjectivado, tornado pessoal em função de uma experiência biográfica. Por outro lado, a sinalização da épica ("Ilha dos Amores") obedece ao mesmo princípio de distanciamento: "Ao meu casal chamo a Ilha dos Amores". Não poderemos, no entanto, sugerir um total movimento supressor do bucolismo no poema: a natureza descrita, por exemplo, sofre um processo de idealização que a aproxima de uma representação idílica, embora esse processo seja filtrado, como referimos, pela emotividade do sujeito, a que se juntam a visão religiosa ("Ao Sol, hino de Deus, abrem todas as portas." – p. 34), a representação do amor e uma enfática defesa do homem: "Não há bosques, rochedos, pinheirais sombrios, / É o homem em tudo!" (p. 34). Esta aparente inflexão do sentido do bucolismo na poesia de Afonso Duarte (tendo em conta a linha prosseguida em *Cancioneiro das pedras*), tem de ser contextualizada, no *Romanceiro das águas* em função de dois importantes sonetos: referimo-nos a "Rústica" (p. 41) e a "Pastoral" (pp. 41-42). No primeiro destes textos, apesar de encontrarmos uma descrição do campo em termos reconhecíveis de outros poemas, é já possível, igualmente, ler estas duas estrofes: "Soam preces de mágoa nos ribeiros... / Fervilha gente pobre nos trabalhos / Das eiras e dos campos; por outeiros // Falam zagais e gados... Vai depois / – Lá como voz perdida por atalhos – / Uma arenga na encosta: Eh! gente! Eh! bois..." (p. 41). Esta atenção ao homem, às dificuldades, e, sobretudo, à figura do pastor, retratado na sua rudeza (a que haveria de juntar, por outro lado, um princípio de equivalência entre actividades rurais e pastoris), descobre uma componente realista que aproxima este poema de uma tendência moderna do bucolismo que se poderá designar como antibucólica. Aliás, também no segundo dos sonetos citados, intitulado justamente "Pastoral", podemos reconhecer esta versão realista, apesar dos recursos arcaizantes, ao nível da forma da expressão, bem como de certa idealização da actividade

pastoril; recorde-se apenas o primeiro terceto: "Fora eu zagal em todo esse além-mundo / Do rosário dos ecos, do profundo / Doutras encostas, repetindo: Eh! gado!..." (p. 41). De uma "bucólica insuperada" se trataria aqui, de acordo com a lição de Vitorino Nemésio[9], o qual acrescenta, concretizando a específica orientação do bucolismo duartino: "Mas o que mais surpreende, nesse série de poemas do terrunho, é o fundo surto campónio, que tanto se expande em ecos discretos e precisos da sabedoria popular, como anota incisivamente as cavas, as ceifas, toda a faina aldeã (...)."[10]. É neste sentido[11], aliás, que o ensaísta desenha uma linha da bucólica moderna, invocando, em sentido ascendente, o nome de Cesário Verde, para enquadrar o de Afonso Duarte[12].

De facto, a prossecução desta componente realista e, simultaneamente, antibucólica, irá ser objecto de assinalável desenvolvimento, sobretudo na obra *Ossadas*, de 1947. Aliás, é a própria voz lírica que se revolta contra os processos de representação da natureza, parecendo instituir-se como autocrítica; invoque-se, a título de exemplo, o primeiro terceto do poema "Grito" (p. 123), do "Livro Primeiro" da obra supracitada: "Não posso já com ervas nem com árvores: / Prefiro os lisos, frios mármores / Onde nada está escrito." (*idem*). Poder-se-ia ainda aduzir a irónica representação do campo, no poema com o mesmo nome ("Campo" – p. 147), inserido no "Livro Segundo" de *Ossadas*, no qual o adjectivo "bucólico" é utilizado irónica e depreciativamente ("Nada se passa aqui de extraordinário: / Tudo assim, como peixe no aquário, / Sem relevo, sem isto, sem aquilo; // Muito bucólico a favor da besta, / O campo, sim, é esta

9. Cf. Vitorino Nemésio, "Vida e poesia de Afonso Duarte", in *Conhecimento de poesia. Jornal de Vitorino Nemésio 4*, 3ª edição, introdução de José Martins Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 144.

10. *Idem*.

11. Dever-se-á referir, a este propósito, um outro e divergente caminho cruzando-se com o bucolismo de Afonso Duarte, apontado por José Carlos Seabra Pereira, enquanto recorda as propostas de Vitorino Nemésio: "É nos quadros desta bucólica que, como viu Vitorino Nemésio, já desde então a poesia de Afonso Duarte desenvolve a visão realista — ora álacre, ora amarga — do terrunho e do campónio. Mas não sem que outra linha de transposição lusitanista (agora juntando ao tónus heróico a bem mais frequente desfiguração evasiva, sentimentalista ou fantasista, e juntando ao paradigma histórico o bem mais frequente paradigma folclórico) se venha entrelaçar com aquele vector de bucolismo realista e por vezes lhe imponha entorses. Eis o que logo após 'Ilha dos Amores' ilustram 'Terras do Infantado' (poema bifacetado sob o signo de Nobre) e 'Invernia' (cf. José Carlos Seabra Pereira, "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *op. cit.*, p. 129).

12. "Estamos pois em presença, não de uma poesia populista ou campestre de intenção, escrita da janela do caminho de ferro sobre as culturas e as paisagens, mas de uma autêntica bucólica *sofrida* na carne do poeta lavrador. O realismo proletário e ruralista de Cesário Verde ficaria isolado e desapoiado na literatura portuguesa sem o bucolismo vivencialmente aldeão de Afonso Duarte. São duas éticas e estéticas complementares: o urbano e o rústico da vida nacional captados por dois grandes poetas cristalinos" (cf. Vitorino Nemésio, *op. cit.*, p. 145).

coisa fresca... / Coaxar de rãs, a música do estilo." – *idem*). No entanto, é em outro lugar que é possível surpreender, exemplarmente, a moderna forma da reflexão sobre o bucolismo que tem lugar na poesia de Afonso Duarte, na sua metamorfose antibucólica. Referimo-nos a um texto também pertencente ao "Livro Segundo" de *Ossadas*, que tem por título "Bucólica" (pp. 148-149); nele encontramos aquela que nos parece ser a interpretação, tanto quanto possível, definitiva, de bucolismo a que se procede na obra duartina. Para além da heterogeneidade formal, quer ao nível estrófico, quer ao nível métrico, deve notar-se o aproveitamento de recursos colhidos na linguagem popular, bem como o perfilhar de um ponto de vista realista no processo de representação de uma cena campestre (centrada, não sobre a vida dos pastores, mas sim sobre um campo cultivado). O cruzamento de dois pontos de vista aparentemente antagónicos dizem, simbolicamente, um olhar sobre o real que, longe de rejeitar a tradição, a incorpora. O título propõe-nos, deste modo, a síntese de um pensamento que se manifesta como fruto de grande atenção ao homem e suas actividades, à natureza, ao tempo. E, talvez, de confluência de lições colhidas simultaneamente em certas *Bucólicas*, como em certas *Geórgicas*: "Choveu. E que bonitos os batatais, / Os feijoais, os milharais! // Videiras, tenho-as já que me dão provas. / E as árvores novas? / Cada rebento, um braço. // Depois, vem sol: Um solzinho lindo / Como um efebo loiro. / E, orvalhadas, / Ervas e plantas / – Riquezas que do céu nos foram dadas – / Riem à luz de oiro / Suas pérolas de água. // E depois? – É a fome! (...)" (p. 148).

BIBLIOGRAFIA

COCHOFEL, João José: "*Ossadas* por Afonso Duarte", in *Críticas e crónicas*, prefácio de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 131-135.

DUARTE, Afonso: *Obra poética*, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

GONÇALVES, Maria Madalena: *Poesias de Afonso Duarte*, apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

MARTINHO, Fernando J. B.: *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.

NEMÉSIO, Vitorino: "Vida e poesia de Afonso Duarte", in *Conhecimento de poesia. Jornal de Vitorino Nemésio 4*, 3ª edição, introdução de José Martins Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 139-148.

OLIVEIRA, Carlos de: "O iceberg", in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, pp. 567-580.

PEREIRA, José Carlos Seabra: "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 119-148.

PEREIRA, José Carlos Seabra: "*Lápides e outros poemas* e a *Obra poética* de Afonso Duarte", *Colóquio/Letras*, nº 47, Janeiro de 1979, pp. 49-58.

PEREIRA, José Carlos Seabra: *O neo-romantismo na poesia portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Tese de doutoramento, policopiada, 1999.

SIMÕES, João Gaspar: "Afonso Duarte", in *Retratos de poetas que conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 31-43.

SIMÕES, João Gaspar: "Afonso Duarte", in *Crítica. II. Poetas contemporâneos (1938-1961)*, Tomo I, 2ª edição, prefácio de Eugénio Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 47-69.

XVI

LITERATURA:
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÁNEA

A IDENTIDADE PESSOAL NA MODERNIDADE TARDIA. O CASO DE VERGÍLIO FERREIRA

Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais
Mestrado em Teoria e Análise Cultural – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo: No quadro de uma abordagem pluridisciplinar, esta comunicação pretende analisar o modo como Vergílio Ferreira representa e constrói a sua narrativa pessoal, na sua obra diarística, com o objectivo de mostrar como na modernidade tardia se tornam recorrentes as imbricações entre culturas de honra e vergonha (*shame cultures*) e culturas de culpa e responsabilidade (*guilt cultures*). Numa era marcada pela globalização tornam-se fulcrais os confrontos entre estes dois padrões culturais sobretudo se tivermos em conta o modo como se adaptou Portugal às aceleradas mudanças que afectaram o mundo na segunda metade do século XX. Vergílio Ferreira, romancista português marcado por uma filosofia existencialista, parece-nos constituir um caso de estudo interessante como espelho das tensões inerentes a esse confronto entre modos culturais tradicionais, por um lado, e o desejo de adaptação a formas cada vez mais abrangentes de aceitação da alteridade, que se reflectem no modo como se auto-representa.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, identidade pessoal, Portugal, modernidade tardia, padrões culturais.

No quadro de uma abordagem pluridisciplinar, esta comunicação pretende analisar o modo como Vergílio Ferreira representa e constrói a sua narrativa pessoal, sobretudo na sua obra diarística, com o objectivo de mostrar como na modernidade tardia se tornam recorrentes as imbricações entre culturas de honra e vergonha (*shame cultures*) e culturas de culpa e responsabilidade (*guilt cultures*).

Torna-se desde logo relevante definir o que entendemos por Modernidade Tardia. Este conceito é definido por Anthony Giddens como constituindo a fase final do período que o autor convencionou chamar "modernidade". Segundo A. Giddens[1] o conceito modernidade designa, de um modo muito geral, as instituições e comportamentos que se estabeleceram num primeiro momento na Europa posterior ao feudalismo, mas que tiveram um impacto progressivamente mundial no século XX. A modernidade tardia corresponde à última fase da modernidade sendo caracterizada, sobretudo, por um cepticismo generalizado relativamente ao providencialismo juntamente com o

1. Cf. Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, 2001, *passim*.

reconhecimento de que a tecnologia e a ciência não são infalíveis e que, se por um lado proporcionam bem-estar às populações, por outro lado criam novos parâmetros de perigos e de risco. Com isto não queremos afirmar que a ideia tradicional de destino desapareceu, de facto continua a existir mas torna-se, tendencialmente, inconsistente com a percepção de que o risco é, cada vez mais, um factor fulcral a ter sempre em conta.

Por outro lado os anos 40 em Portugal, altura em que Vergílio Ferreira inicia a sua obra literária, (1943- *O caminho fica longe*) distinguem-se bastante dos anos em que escreve as suas últimas obras (1993- *Na tua face*). Portugal tinha cerca de 8 milhões e meio de habitantes em 1950 dos quais cerca de 77 % ainda viviam nos campos[2]. Nas aldeias não existia participação política pois esta era exclusiva de uma pequena elite que vivia longe das aldeias. O interior era caracterizado como uma civilização predominantemente oral sendo a personagem principal o pároco, por vezes o único a saber escrever e ler. Os livros eram quase inexistentes e os jornais eram raros devido à censura. Mesmo as cidades eram lugares caracterizados pela miséria social e cultural[3].

Os anos sessenta marcam um período no qual o ritmo de mudança se acelerou de forma considerável em Portugal. A terciarização e a industrialização foram impulsionadas, as migrações dos campos para as cidades intensificaram-se, verificou-se uma diminuição considerável da população agrícola e rural. Entre outros factos, Portugal adere à *Associação Europeia de Comércio Livre*, o que terá consequências rapidamente visíveis em vários sectores[4].

Após 1974, com a revolução política e a insurreição popular, dá-se o golpe de estado que irá conduzir à fundação da democracia. Em muito poucos anos, mas de forma gradual, estabelece-se o regime democrático. A adesão de Portugal à CEE, em 1986, traz como principal objectivo a integração do país neste conjunto económico, social e político o que provoca consequências consideráveis que se traduzem em rápidas transformações nos modos de vida.

As transformações sociais e comportamentais progressivas inerentes a estes momentos históricos que ocorreram em Portugal e em todo o mundo ocidental, embora em diferentes ritmos, vão promover a relação cada vez mais próxima entre dois extremos: as influências exercidas pela globalização e as tendências específicas da identidade pessoal. Neste sentido a auto-identidade torna-se cada vez mais numa narrativa organizada reflexivamente.

---

2. Cf. Maria Filomena Mónica, Vol. 1- *Os costumes em Portugal, Cadernos do Público*, Lisboa, D.L.1996, p. 20 e ss..

3. Maria Filomena Mónica conta que "um dia, numa busca ao escritório de um advogado oposicionista, um agente da PIDE resolveu levar, entre outros livros, uma obra de Racine. Perante o protesto daquele, este respondera-lhe: «Lenine, Estaline, Racine, é tudo a mesma coisa»" Idem, *Ibidem*, p.10.

4. Cf. António Barreto e Clara Valadas Preto, Vol. 8, "Portugal 1960/1995: indicadores sociais", *Cadernos do Público*, Lisboa, D.L. 1996, p. 13 e *passim*.

O modo como é estruturada a identidade pessoal na obra do autor, seja nos romances ou diários e até nos ensaios, condiciona todos os seus comportamentos. As identidades são teias complexas de relações, desejos e materiais e a tarefa mais difícil para cada ser humano será, talvez, integrar as diferentes subjectividades que vai incorporando. De facto, mesmo quando nos referimos, especificamente, à identidade pessoal consideramos que esta se constrói e reconstrói permanentemente no seio das trocas sociais sendo que não existe uma identidade em si porque esta é sempre uma relação com o outro. A alteridade e a identidade articulam-se e mantêm entre si uma relação dialéctica sendo que esta resulta de um processo de negociação entre momentos de identificação e de diferenciação.

O indivíduo forma a sua narrativa pessoal também a partir dos conflitos entre os diversos lugares e agentes de socialização e não apenas a partir da reprodução mimética dos comportamentos familiares. Vergílio Ferreira constitui um exemplo desta complexidade inerente à narrativa pessoal pois, apesar de ter sido criado num meio cultural fechado e ruralizante, por duas tias marcadas por uma mentalidade conservadora e católica, conseguiu demarcar-se culturalmente e intelectualmente, escrevendo ensaios e romances que reflectem, entre outras coisas, sobre os mecanismos culturais e mentais do Portugal de então[5].

Diversas tensões apontam para uma fragmentação na construção do sentido inerente à narrativa pessoal do autor inserido numa época de desintegração de sistemas de sentido, de perda de todas as certezas e na qual se questionam todas as categorias de percepção. O autor refere que "é justamente a *pulverização* e a *exterioridade* (opostas à Unificação e Profundeza) que imediatamente nos caracterizam o pensamento moderno(...)".[6]

Numa época histórica plena de valores que, embora existam, se encontram vazios de conteúdo, o sentimento nihilista, de *horror vacui*, leva a uma tremenda necessidade de afirmação da identidade pessoal. De facto, "a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos", sendo bem visível "uma tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com outros seres humanos, a experiências entre o homem e si mesmo", pois "o que distingue a era moderna é a alienação em relação ao mundo e não, como pensava Marx, a alienação em relação ao *ego*".[7]

---

5. Num dos seminários sobre Vergílio Ferreira, o professor Helder Godinho referiu que em conversa com Vergílio Ferreira aquele lhe contou que, em pequeno, as suas duas tias o proibiram de ler as obras de Júlio Dinis por considerarem que eram demasiado perversas.

6. Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível II*, 2ª ed., Lisboa, 1991, p. 90 (sublinhados do autor).

7. Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, cap. VI (sub-capítulo 35), p. 317.

Na modernidade tardia, parece verificar-se uma procura, em privado, do entendimento do que é autêntico no que sentimos, tentando tornar um fim em si mesmo o estarmos em privacidade. O Eu parece ter-se tornado um fardo para a própria pessoa, pois conhecer-se a si mesmo surge, por vezes, como um fim e não como um meio através do qual se pode conhecer o mundo. Ao ser privatizada em excesso, a mente é menos estimulada sendo cada vez mais difícil perceber e exprimir o que sentimos. Consideramos o autor um exemplo desta situação: "Tudo é tão só nós e o labirinto de uma absurda emoção".[8] Confessa mesmo ter ficado perturbado quando Eduardo Lourenço, num artigo sobre *Para sempre*, refere que o considera o escritor mais autista da sua geração[9].

Por outro lado, Vergílio Ferreira não se sentia bem com a imagem que tinha criado de si e esta situação, à semelhança do que sucede nos romances, vai ser progressivamente alterada pois, à medida que avança a escrita diarística, são reiteradas as referências à sua personalidade, mantendo-se e acentuando-se o mal-estar com o próprio corpo, com a velhice e a aproximação da morte – "a velhice é isso – ser eterno sem razão".[10] Assim, logo na primeira página de *Conta-corrente I*: "Aliás, como os outros desconheço-me. Talvez, também porque me evito. A verdade é que, quando me encontro bem pela frente, reconheço-me intragável. Mas enfim as virtudes são também *desgostantes*. De resto, sou pouco abonado".[11] Mesmo no seu último romance, *Na tua face* (1993), o filho deformado de Bárbara, a mulher amada ausente que regressa, não deixa de invocar metaforicamente o modo como sempre se sentiu com a sua auto-imagem: "Ama o próximo como a ti mesmo. É um grande risco. Eu, por exemplo, detesto-me".[12]

É porém no diário que melhor se consegue perceber a relação que o autor estabelece com a sua auto-imagem. A obra diarística do autor apresenta características fundamentais no que respeita à relação entre amor e violência, entre a vida e a morte, no modo como constrói a sua narrativa pessoal. A importância deste género literário para uma melhor compreensão da totalidade da sua obra vem confirmar que a modernidade tardia é, de facto, entre muitas e complexas outras coisas, o retorno do sujeito. O que regressa não é o individualismo burguês, a alma e a interioridade do sujeito que escreve mas um Eu fragmentário, polimorfo que utiliza máscaras sobre máscaras. De facto, o autor de memórias inventa-se, torna-se fiel a uma personagem, a uma máscara bela sobre si criada. O diário de

8. Vergílio Ferreira, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.158.

9. Idem, *Ibidem*, p.366.

10. Idem, *Conta-corrente – Nova série II*, Lisboa, 1993, p.347.

11. Idem, *Conta-corrente I*, 3ª ed., Amadora, Imp. 1982, p.11 (sublinhado do autor).

12. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.375. São recorrentes passagens como esta: "Sou realmente um desperdício a remover para a lixeira. Estou a mais. Mas sempre estive, a coisa é essa." Cf. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p.134.

Vergílio Ferreira revela os processos selectivos inerentes ao seu trabalho de memória e que acabam por revelar a importância central de vestígios afectivos que vão condicionar a sua produção ficcional e até ensaísta.

Após a análise das preocupações do autor visíveis, sobretudo, nos seus diários, em toda a sua obra são notórias as influências dos códigos das sociedades tradicionais, essencialmente regidas pela honra e pela vergonha, que implicam a representação de atitudes sociais que assentam no seu reconhecimento. A ausência deste reconhecimento provoca um isolamento relativamente à colectividade. É neste sentido que interpretamos o sentimento de isolamento do autor relativamente à sociedade em que se insere, por diversas vezes reiterado no seu diário. Consideramos que essa ausência de reconhecimento por parte do colectivo não se verificou, porém a representação dos sentimentos de exclusão por parte de Vergílio Ferreira acentuam a sua pertença a este código social tradicional (*shame culture*). O autor refere: "Escrever é um acto público, mesmo que este público sejamos nós. Simplesmente é lógico que se este público aplaudiu, o desejemos alargar aos outros. Como é lógico esperarmos desses outros que nos confirmem no nosso juízo: se pelo acto de publicar eu reconheço validade ao que publico, não me é agradável dizerem-me que a não tem"[13]. De qualquer modo o autor não deixa de estar imbuído dos padrões culturais que incitam ao mérito e à culpa (*guilt* culture) e que vão ao encontro do existencialismo na medida em que defendem a produção de acções incitados pela consciência individual de cada um.

De facto, estes dois padrões culturais estão relacionados de forma muito complexa pois o modelo de mérito e culpa leva a que o indivíduo se sinta o único responsável pelos seus actos, o que não deixa de conduzir a um sentimento de culpa que provoca uma procura de des-responsabilização. Ou seja, mais uma vez não deixa de estar presente a valorização do reconhecimento do colectivo o que conduz a permanentes espirais de honra e culpa[14]:

> Há em mim uma falta essencial, pecado original cometido na eternidade. Mas não o sei.(...) Qualquer coisa que me viciou a vida toda e se manifesta na culpa e na vergonha que me embaraça em todas as situações e me diminui absurdamente aos

13. Idem, "O ofício de escrever", *Diário popular*, 8/5/1975, p.9. Esta ideia é reiterada nos seus diários. Vestígios desta relação da *shame culture* em meios mais pequenos como a aldeia são encontrados, por exemplo, nesta passagem de *Pensar*: "O homem não vem para a rua contar o que se passa na cama com a mulher. (Já a mulher, sim, por ser mais despudorada, na necessidade de vingar os milénios de subalternidade). Mas esse pudor estende-se a toda a sua intimidade, por ser matéria privada, do seu foro pessoal e sobretudo se o é da sua fraqueza. Porque o homem se criou num imaginário de força, ou seja, maior do que é, ou seja, o que deve ser. E a crença pressupostamente insere-se aí. Por isso na aldeia há beatas, mas não há beatos, a não ser para o irrisório público (...)". Idem, *Pensar*, 6ª ed, Lisboa, 1998, pp.181-182.

14. Para um esclarecimento destes padrões culturais veja-se o artigo de Teresa Cadete, "A alma editada entre vergonha e culpa..." Separata de *Runa*, nº 21, 1994, pp. 211, 224.

> meus olhos (e aos dos outros que dão por isso)(...) Assim me causa espanto que os outros se estabeleçam à vontade no mundo que é seu e triunfem com o seu triunfo e exerçam a sua importância como se tivessem nascido sem um pecado cometido antes de nascerem.(...)".[15]

Passagens como esta revelam, também, características gerais dos portugueses que apontam para o sentimento de vitimização. O português considera-se sempre vítima de alguém (os "outros", o país, os portugueses), nunca assumindo a responsabilidade pelo que acontece. Esses "outros" são todos os que permanecem ausentes da relação que estabelecemos em concreto, permanecendo, deste modo, a ideia de que existe um mal geral que se dilui e concretiza, simultaneamente, pairando como uma ameaça sobre todas as relações sociais: "Eu sinto como português mas o meu pensar emigrou. De todas as formas de exílio, porém, a que sempre mais me tem doído é o meu destino de patinho feio, de ovelha negra em rebanho branco, de olhar disponível em olhos com testeiras. O que mais me doeu sempre foi não me reconhecerem, de me expulsarem (...)".[16] Deste modo parecem-nos coerentes os "queixumes" constantes do autor na medida em que estes socializam a inveja presente em cada relação que se concretiza. Como refere José Gil, em Portugal, "a inveja é mais do que um sentimento. É um sistema. E não é apenas individual: criam-se grupos de inveja".[17]

Estas formas de sociabilidade condicionam o modo como os portugueses representam o seu país em relação ao estrangeiro. Para os portugueses o estrangeiro não é portador da morte, contrariamente à concepção das sociedades primitivas, pelo contrário é valorizado em detrimento de Portugal. A desvalorização geral do português complementa a valorização geral do estrangeiro na medida em que o estrangeiro desempenha, no inverso, as funções sociais do outro no campo das relações sociais internas. O queixume que é canalizado para o outro concretiza-se num espaço de proximidade permanente, constituindo o estrangeiro a mediação necessária e complementar dos portugueses: o estrangeiro é o "outro" de quem não nos queixamos. Mais uma vez, o autor é exemplo desta situação, sentindo-se sempre rejeitado pelo seu país e enaltecendo sempre, por oposição, o estrangeiro. São recorrentes no

---

15 Vergílio Ferreira, *Conta-corrente IV*, 2ª ed., Lisboa, 1993, pp.47, 48. São recorrentes passagens como esta ao longo de toda a sua obra diarística e que vão ser reflectidas metaforicamente na construção da arquipersonagem que percorre os romances. Por exemplo: "Há em nós um erro invisível e inicial, por baixo e atrás de todos os erros possíveis e cognoscíveis. Assim, só a morte o poderá corrigir". Cf. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p. 110.

16. Idem, *Conta-corrente – Nova série II*, Lisboa, 1993, p. 164.

17. "Ideias fortes". Entrevista com José Gil, *Pública*, nº451, 16/1/2005, pp.8, 10. Para uma análise detalhada do "queixume" como característica dos portugueses e seus paradoxos Cf. José Gil, *Corpo, espaço e poder*, Lisboa, 1988, pp.363-370 e Idem, *Portugal, hoje. O medo de existir*, 5ªed., Lisboa, 2005, pp. 90-102.

seu diário passagens como esta: "O curioso é que "lá fora" um romance, para ter cotação e legibilidade e altaneirice não precisa de se passar em Paris ou Londres ou Berlim. E a razão é muito simples e é que "lá fora" o intelectual não é tão parolo".[18] Por isso desabafa: "Portugal tem o feitio de um caixão. Será bom apenas para nele se morrer?".[19]

Tal situação explica-se também, mas não só, pela influência do salazarismo que, como demonstram as descrições de inspiração autobiográfica do ambiente concentracionário de *Manhã submersa* (1953), fomentou a falta de autonomia individual, infantilizando e tornando fictício o mundo de então. Por certo esses 48 anos de não participação, de ausência de acontecimentos, condicionaram até hoje os comportamentos portugueses. De facto, as estruturas mentais são de longa duração e, por isso, muito difíceis de alterar.

Assim, para concluir, as infinitas e, muitas vezes, caóticas interacções entre os múltiplos ritmos, impulsos, dinâmicas e resistências nos diferentes campos sociais vão traçando articulações entre si que quando se estabilizam acabam por conferir uma lógica própria ao conjunto da sociedade. No caso português as abruptas transformações que ocorreram após o 25 de Abril e que se prendem sobretudo com a transição gradual de uma sociedade fechada para uma sociedade multicultural, conduzem a que as mesmas instituições ou as mesmas pessoas se ofereçam a pulsões contraditórias em diferentes áreas do campo social ou em diferentes momentos.

Todas as mudanças que ocorreram foram consequência e também causa da carência de mecanismos compensatórios que atenuassem o choque das transformações ou que, pelo menos, permitissem que elas ocorressem de forma mais lenta. Vergílio Ferreira espelha também esta contradição quando, por vezes, parece um conservador, imbuído de pensamentos relacionados com a honra e a vergonha - convém não esquecer que foi educado numa aldeia e no ambiente concentraccionário de um seminário permanecendo sempre nele uma nostalgia das sociedades ritualizadas e tradicionais. Sendo que, por outro lado, se torna um reformista pretendendo responsabilizar-se pelos acontecimentos e afirmando-se senhor do seu próprio destino: "Nós sabemos que o Pai freudiano se nos esgotou e que o destino do homem terá de construí-lo o próprio homem".[20] Mesmo nas últimas obras do autor assiste-se a uma tensão

18. Vergílio Ferreira, *Conta-corrente – Nova série III*, Lisboa, 1994, p.99. São recorrentes passagens como esta no seu diário: "Para contrapor à sacanice quase generalizada do meu país que me promove não ao Olimpo mas às profundezas do Hades". Cf. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.373 e *passim*.

19. Idem, *Conta-corrente III*, 2ª ed., Lisboa, 1990, p.428. "Somos um país de analfabetos. Destes alguns não sabem ler." Cf. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.551.

20. Idem, *Espaço do invisível IV*, 2ª ed., Lisboa, 1995, p.69.

permanente entre essas mudanças que marcaram a sociedade portuguesa e, simultaneamente, uma resistência a elas:

> Quando um dia o Salazar, para justificar o torniquete, disse que o país não estava preparado para a liberdade, a gente esbracejou, deu pulos, deu urros. E tinha razão. Quem? A gente e *ele*. Tinha-a a gente porque a liberdade aprende a liberdade praticando-a, como se aprende a nadar ou a andar de bicicleta. E tinha-a ele, porque após 15 anos de prática, isto está quase na mesma. O país é coriáceo, de má qualidade, de *má raça*, e viver aqui é um inferno. E para amostra, chega Lisboa. Indisciplina, pesporrência, sarrabulhada[21].

De qualquer forma e, apesar de tudo o que se possa referir sobre a identidade pessoal, o Eu torna-se sempre uma aporia, um enigma que termina num enigma que se deseja constantemente decifrar. Diz Vergílio Ferreira: "Todo o escritor evolui, decerto, todo o escritor procura responder a uma questão fundamental".[22] É por isso que ao lermos a sua obra é como se adivinhássemos que o autor nos deseja transmitir a derradeira ideia de que, de facto, existe alguém que esteve sempre à nossa espera... Esse alguém podemos ser nós próprios.

BIBLIOGRAFIA

Fontes:

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente I (1969-1976)*, 3ª ed., Amadora, Bertrand Edit., Imp. 1982 (1ª ed. 1980).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente II (1977-1979)*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1990 (1ª ed. 1981).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente III (1980-1981)*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1990 (1ª ed. 1983).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente IV (1982-1983),* 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1993 (1ª ed. 1986).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente V (1984-1985),* Lisboa, Bertrand Edit., Imp. 1987.

21. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p.232 (sublinhados do autor). Neste sentido Vergílio Ferreira tem, de certa forma, razão quando refere: "Tenho a consciência – poderei dizê-lo? – de ser o escritor português por quem passou mais clara e exacta a problemática do nosso tempo. A situação da arte e seu envolvimento no sagrado, a revelação do "eu" (e do "tu") e a sua afirmação contra o que o nega ou pretende destruir, o espaço originário de todo o problematizar, a situação-limite da civilização e a morte das ideologias com a consequente problematização da guerra, o problema da 'palavra', etc. etc." Cf. Idem, *Ibidem*, p. 268.

22. Idem, *Interrogação ao destino, Malraux*, Lisboa, 1998, p. 178.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série I*, Lisboa, Bertrand Edit., 1993.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série II*, Lisboa, Bertrand Edit., 1993.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série III*, Lisboa, Bertrand Edit., 1994.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série IV*, Lisboa, Bertrand Edit., 1994.

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível II*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1991 (1ª ed. 1976).

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível IV*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1995 (1ª ed. 1987).

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível V*, Lisboa, Bertrand Edit., 1998.

FERREIRA, Vergílio: *Pensar*, 6ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1998 (1ª ed. 1992).

FERREIRA, Vergílio: *Interrogação ao destino, Malraux*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998 (1ª ed. 1963).

FERREIRA, Vergílio: "O ofício de escrever", *Diário Popular*, 8/5/1975, pp. 9 e 18.

Bibliografia geral:

ARENDT, Hannah: *A condição humana*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

BARRETO, António; PRETO, Clara Valadas: *Cadernos do Público*, Vol. 8- *Portugal 1960/1995: indicadores sociais*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e *Público*, D. L. 1996.

CADETE, Teresa: "A alma editada entre vergonha e culpa: considerações acerca da publicação *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793)", Separata de *Runa*, nº 21, 1994, pp.211-224.

GIDDENS, Anthony: *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 2001.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASCH, Scott: *Modernização reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIL, José: *Corpo, espaço e poder*, Lisboa, Litoral Edições, 1988.

GIL, José: *Portugal, hoje. O medo de existir*, 5ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

GIL, José: "Ideias fortes. Entrevista com José Gil", *Pública*, nº 451, 16/01/2005, pp. 5-10.

MÓNICA, Maria Filomena: *Cadernos do Público*, Vol.1- *Os costumes em Portugal*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e *Público*, D. L. 1996.

FACTOS & ARGUMENTOS: RELATÓRIO KINSEY / RECENSÃO MIGUÉIS?

Carlos Jorge Santana Monteiro Pereira
Escola Secundária Cacilhas-Tejo

Resumo: Sobre José Rodrigues Miguéis (1901-1980) predomina há quase meio século a visão de que, tendo vivido a maior parte da vida em Nova Iorque, só lá estava de corpo presente. O espírito, a alma, o que ele tinha de mais profundo continuavam em Portugal.

A presente comunicação revisita, desde 1958, as expressões-chave dessa visão dominante - e apresenta, em contraponto, factos e argumentos que a põem em causa. Dá-se especial atenção a um poema inédito, aparentemente anónimo - «Book review: Sexual Behavior in the Human Male» - encontrado no espólio de Miguéis e que funciona como recensão sátiro-jocosa ao polémico livro do mesmo título, publicado em 1948 pelo zoólogo americano Charles Alfred Kinsey (1894-1956). Transcrevem-se os 45 versos originais, em inglês americano, tendo, ao lado, a minha tradução em português. Terá sido Miguéis o autor da «Book review»? Posta a hipótese, discutem-se as razões contra e a favor.

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, Poema inédito, Kinsey Report.

Sobre a vida e obra de José Rodrigues Miguéis há uma ideia feita. A de que, tendo vivido a maior parte da vida em Nova Iorque, só lá estava de corpo presente. O espírito, a alma, o que ele tinha de mais profundo continuavam a viver em Portugal. É o que diz Onésimo Teotónio Almeida quando intitula ***José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*** o livro resultante do primeiro simpósio internacional sobre o escritor, realizado na Universidade de Brown em Novembro de 1981.[1] (Um ano antes, Onésimo Almeida publicara na imprensa luso-americana o artigo «J. Rodrigues Miguéis – um arranha-céus que falava português»: "Faleceu agora aqui o corpo do homem Rodrigues Miguéis. Como no soneto de Camões, em que o poeta pede para se reunir à sua alma gentil, envie-se-lhe para a pátria o corpo em busca do seu espírito que lá sempre viveu")[2]. A ideia, porém, estava feita há mais de vinte anos antes – repare-se nas palavras de um contemporâneo de Miguéis, o poeta José Gomes Ferreira, vindas a lume em Janeiro de 1958:

1. Onésimo Teotónio Almeida (organização e introdução), *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Providence, Gávea-Brown, 1984.

2. Onésimo Teotónio Almeida, «J. Rodrigues Miguéis – um arranha-céus que falava português», 6.Nov.1980 [coligido em: Onésimo Teotónio Almeida, *L(USA)LÂNDIA – a décima ilha*, Angra do Heroísmo, Direcção de Serviços de Emigração, 1987, pp. 107-108 (108)].

> E o grande escritor (o maior de nós todos, em minha opinião) lá se meteu num navio de enjoo e partiu para a América, onde durante anos gozou o prazer, tão livre e tão triste, de se sentir anónimo entre os milhões e milhões de esqueletos de Nova Iorque. Ao menor arrepio de rebate, porém, nas noites de desconsolo, fechava-se à chave, abria o baú secreto de todos os emigrados e extraía, casa por casa, beco por beco, nespereira por nespereira, a caliça da Lisboa-Fantasma miniatural que trazia no coração e espalhava, contente, pelos móveis do quarto (ali a Graça, acolá o Castelo, cá em baixo a Avenida Almirante Reis com a Dona Genciana à janela...). E punha-se a escrever, a encher pastas e mais pastas, de contos, novelas e romances, sem abrandar, um momento sequer, o culto activo da língua - "a pele verdadeira do homem", como me confessou certo dia numa carta.[3]

Citou-se na íntegra o parágrafo de Gomes Ferreira, porque ele antecipa quase tudo o que, até hoje, decorrido praticamente meio século, se escreveu nesta perspectiva que se tornou dominante sobre a obra migueisiana. "Para bem ver e estimar uma paisagem, é preciso estar fora dela, ou até opor-se-lhe" - diz um dos «Aforismos & Venenos de Aparício» que Miguéis nos deixou e os seus estudiosos mais têm citado no sentido de valorizar o papel passivo e desvalorizar o papel activo da América na obra do escritor.[4] No primeiro livro de um só autor sobre Miguéis, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis* (resultado da tese de mestrado que realizou sob a orientação de David Mourão-Ferreira), Teresa Martins Marques cita Céline ["New York c'est une ville debout (...) chez nous (...) elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur."] para melhor contrapor Lisboa - "cidade 'chez nous', calma e tranquila" - à "imagem eriçada e prepotente de Nova Iorque, construída em altura, Babel desafiadora do Céu."[5] Logo nos primeiros «Tablóides» com que, a partir de Manhattan, retoma a colaboração na *Seara Nova*, Miguéis desfaz, com um saber de experiência feito, a ideia feita:

> **Arranha-Céus** - Tinham-me dito: "Nova-York esmaga, você vai ver." Literatura. A verdade é que só passados meses me apercebi disto. Por cima do sexto andar dos edifícios, tudo se torna abstracção. O ângulo visual do caminhante ignora essas alturas. Os mais altos arranha-céus não pesam. Ao contrário são eles que elevam, que espiritualizam Nova-York... Ao pé disto, com os seus cinco andares pombalinos e fedorentos, o Arco-da-Bandeira abafa, esmaga. As ruas tristes de Nova-York (e há

3. José Gomes Ferreira, «José Rodrigues Miguéis ou o desdém pelo destino», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 2ª série, nº 82, Janeiro 1958, p. 89 [coligido em: José Gomes Ferreira, *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, pp. 271-277 (272)].

4. José Rodrigues Miguéis, *O espelho poliédrico*, Lisboa, Estúdios Cor, 1983 (1ªedição: 1972), p. 216.

5. Teresa Martins Martques, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 26 [onde se cita: Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1952 (édition Livre de Poche), p. 186].

> muitas) são precisamente aquelas que bordam casas baixas, escuras ou vermelhas, dum estilo vil, - mesmo quando pomposo. Reluzentes, viris, audaciosos, erguidos para o sol como uma colónia de espongiários, os arranha-céus reflectem cá para baixo, para os abismos tumultuosos onde a gente circula, uma luz calma e difusa. São eles que dão a Nova-York a presença do sol. Para além do nosso ângulo visual - o trânsito e o espectáculo das ruas não nos deixam erguer os olhos - o ar está cheio de anjos poliglotas, de cabelo ondulado, que martelam *typewriters*...[6]

Camila Campanella, depois Camila Miguéis, era um desses anjos – e foi razão determinante para a ida do escritor para a América em 1935. Miguéis precisou estar *dentro* da paisagem para lhe descobrir a essência (no que, curiosamente, parece contrariar o citado «Aforismo & Veneno de Aparício»). A experiência - Miguéis chama-lhe (em extensa e curiosa carta, provavelmente inédita, talvez até nunca enviada ao destinatário, o seu então jovem admirador Eduardo Prado Coelho) "a quarta dimensão da inteligência" - revelou-se crucial para desfazer o *cliché*.[7] Que o tivesse percebido em questão de meses - é que Miguéis *apanhava as coisas* depressa, embora não tão depressa quanto queria: "O jornalismo foi talvez a minha única vocação revelada. Ainda hoje me sinto repórter, mas ando sempre atrasado."[8] Nova Iorque, Manhattan, "o Village" (como, com natural familiaridade, nos seus escritos se costuma referir a Greenwich Village), a América - foram alvo da sua peculiar reportagem.

Mesmo sem contar grande número de artigos, crónicas, «Tablóides» que desvendam aspectos da realidade americana (como o exemplo acima) e estão por coligir - cingindo-nos, portanto, à obra publicada em volume, são estes os factos mais salientes:

• Há contos americanos e/ou luso-americanos em todas as cinco colectâneas de Miguéis. Nas duas primeiras - *Onde a noite se acaba* (1946), *Léah e outras histórias* (1958) - estão em clara minoria, mas são pelo menos metade das três últimas: *Gente da terceira classe* (1962), *Comércio com o inimigo* (1973), *Pass(ç)os Confusos* (1982).

• O mesmo acontece às crónicas d' *O espelho poliédrico* (1972).

• A narrativa autobiográfica *Um homem sorri à morte – com meia cara* (1958; 1959) - que a crítica concorda, quase por unanimidade, ser um dos melhores livros do autor - reflecte profundamente a América de Miguéis [isto, porém,

6. José Rodrigues Miguéis, «Tablóides», *Seara Nova*, nº 590, 3.Dez.1938, pp. 155-157 (156).

7. José Rodrigues Miguéis, «Uma carta a Eduardo Prado Coelho», dactiloscrito de 7 páginas, com numerosos acrescentos manuscritos, datado de "fim [de] Agosto / Setembro 1960" - Microfilmes, Arquivo de José Rodrigues Miguéis, Lisboa, Biblioteca Nacional (a expressão citada ocorre na p. 5).

A carta de Miguéis foi motivada por um artigo de Eduardo Prado Coelho (então com 16 anos): «Rodrigues Miguéis» , Suplemento Juvenil do *Diário de Lisboa*, 13.Agosto.1960, pp. 1 e 8.

8. José Rodrigues Miguéis, «Jornais, revistas & canções», *O espelho poliédrico*, *op. cit.*, pp. 63-68 (63).

praticamente toda a crítica o tem ignorado: continua a faltar uma visão mais completa da obra migueisiana - que resultaria da análise conjunta dos textos aqui sugeridos (e da nova perspectiva que daí nasceria)].

Por que terá isto acontecido?

Porque, ao mesmo tempo e em sentido contrário, enquanto escritor exilado - lembre-se a definição de Eduardo Lourenço: "Quem se diz e sente exilado denuncia uma ausência imposta por uma vontade alheia ou pelo destino. (...) Ausente, o exilado está *essencialmente* na terra que deixou. Nesse sentido ninguém tem mais pátria que aquele que a perdeu e vive como perdida"[9]- enquanto escritor triplamente exilado (na língua, no espaço e no tempo), Miguéis terá encontrado em Manhattan a paz (bem, tanta quanto o seu espírito poliédrico a podia ter!) e a distância (essa, sim, muitas vezes mais do que queria...) indispensáveis para - cite-se George Monteiro: "misturando memória e desejo no alambique da imaginação"[10] - a partir daquilo que já conhecia por dentro e levara consigo para a América (Lisboa, Portugal, Portugalícia, a Primeira República da alvorada ao estertor), destilar algumas das suas melhores obras como «Saudades para a Dona Genciana» (1956), *A Escola do Paraíso* (1960) ou *O Milagre segundo Salomé* (1975), com que recriou o Portugal do primeiro terço do século XX a um nível só comparável ao que Eça atingiu para o Portugal imediatamente anterior, o do último terço do século XIX. É um feito notável (embora ainda não geralmente reconhecido) - um propósito e uma *obsessão* que transparecem no balanço final do próprio Miguéis: "A vida obscura nos E.U.A. permitiu-me recriar em livros a minha imagem de Portugal e dos portugueses: uma tentativa de panorama deste nosso século português."[11] A obra cumpre o sonho implícito [no cúmulo da tensão dramática, torna-se explícito: «Regresso à cúpula da Pena» (1947)] do escritor-narrador / personagem principal d' *Um homem sorri à morte – com meia cara*. Referindo-se à sua situação após a primeira década de América, Miguéis espraia-se num enumerar de pormenores concretos - que prepara e impõe a conclusão, lapidar:

> Trabalhava com intensidade, tinha amigos e amor, uma filha, e, após alguns anos de conflitos e dificuldades (...) ingressara numa comparativa rotina, que aproveitava para, nas horas vagas, aos sábados e domingos, e durante os serões, encher resmas

9. Eduardo Lourenço, «As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis» *in José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, *op. cit.*, pp. 37-45 (38).

10. George Monteiro (organização e introdução), *José Rodrigues Miguéis,: Steerage and ten other stories*, Providence, Gávea-Brown, 1983, p. 16. No original: "Mixing memory with desire in the alembic of his imagination". Usou-se a tradução de: Onésimo Teotónio Almeida (coordenador), «Prefácio à edição portuguesa», *José Rodrigues Miguéis,: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 22.

11. Carolina Matos, «Entrevista com José Rodrigues Miguéis», Gávea-Brown, vol. I, nº 1, Jan.-June 1980, pp. 42-48 (45).

> de papel com a minha impublicável prosa de escritor português *in partibus infidelium*. Era a minha maneira de continuar a viver em Portugal, sem lá estar.[12]

A que logo se segue uma frase entre parênteses (algo em que Miguéis é fértil): "(Diante do malogro dos poucos esforços que fiz para ser lido em inglês, cedo me convenci de que era preciso manter-me inédito, mas português)". Coube, desta vez, a David Mourão-Ferreira expressar - a quente, na morte de Miguéis - o corolário linguístico por excelência da ideia feita sobre a obra migueisiana: "Bem mais que Fernando Pessoa, o escritor José Rodrigues Miguéis poderia afirmar, escrevendo ou falando, que a sua pátria foi sempre a língua portuguesa. (...) [N]ão há, na sua obra, sequer um ocasional 'desvio' ou episódica 'tentação' ".[13] De facto, o bibliógrafo mais completo de Miguéis, John Austin Kerr, mostra-se surpreendido com uma das vinhetas dos primeiros «Tablóides» de 1943, a ponto de a transcrever na respectiva entrada:

> **Folhetim –** E se eu traduzisse para português aquela minha história «No good for barbers» (Pouca sorte com barbeiros)? Foi recusada "porque é do género *feuilleton*, que esteve sempre em moda na Europa!" Que diabo querem êles dizer com isto, não sei![14]

Explicado o ocasional desvio –e tendo-se descoberto um pouco mais sobre a gestação de "Pouca sorte com barbeiros" [cujos tipos Óscar Lopes considerava "não propriamente americanos";[15] mas, para Raymond Sayers, os barbeiros italiano-americanos de Miguéis, bem como os seus personagens luso--americanos e latino-americanos de um outro conto da altura, "Merry Christmas" (1946), depois reintitulado "Natal Branco", davam corpo à Nova Iorque da época: "This, of course, makes it a very New York kind of story, for the city at that time (...) had a population more than half of which was composed of immigrants or their offspring]"[16] –que dizer do poema "Book review (Sexual Behavior in the Human Male)", encontrado no espólio de Miguéis?

---

12. José Rodrigues Miguéis, *Um homem sorri à morte – com meia cara*, Lisboa, Estúdios Cor, 1965 (1ªedição: 1959), p. 17.

13. David Mourão-Ferreira, «Em memória de José Rodrigues Miguéis», Diário de Lisboa, 29.Out.1980, p. 16 [coligido em: *José Rodrigues Miguéis – 1901-1980* (Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento), Lisboa, Câmara Municipal, 2001, pp. 25-26 (26)].

14. José Rodrigues Miguéis, «Tablóides», *Seara Nova*, nº 835, 14.Agosto.1943, p. 214 (indicação bibliográfica e transcrição acima devem-se a: John Austin Kerr, Jr., *Miguéis –To the seventh decade*, University, Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1977, p. 112).

15. Óscar Lopes, «O pessoal e o social na obra de Miguéis» in *Cinco personalidades literárias*, Porto, Livraria Divulgação, 1961, pp. 49-84 (71).

16. Raymond Sayers, «The America of J. R. Miguéis» in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, pp. 21-35 (28 e 33).

Os 45 versos (em três estrofes: a primeira, de 19 versos; a segunda, de 24; a última, um dístico; todos emparelhados, excepto o sétimo, solitário verso que faz manquejar como ímpar a estrofe inicial) fluem, esfuziantes de humor, num inglês coloquial de variante americana que recorre também, com propriedade e frequência, ao calão. «Book review (Sexual Behavior in the Human Male)» surge como recensão *sui generis* a, precisamente, *Sexual Behavior in the Human Male*, livro publicado em 1948, fruto da pesquisa de uma equipa chefiada por um professor da Universidade de Indiana - o zoólogo Alfred Charles Kinsey (1894-1956). O livro, mais conhecido por *Kinsey Report* ou *Relatório Kinsey* (título também do filme recente que, a partir de Hollywood, se exibiu mundo fora), causou tal escândalo na América puritana da época que ficaram comprometidas a continuação da pesquisa e a publicação de um segundo livro, já anunciado, sobre a sexualidade feminina.

Esta «Book review» parece dactilografada no estilo e máquina de escrever habituais de Miguéis, mas, ao contrário do costume em textos do autor, não vem datada nem assinada. Será que, interessando-se pelo poema, o teria copiado de fonte ainda por identificar? Nesse caso, por que não consta do que então seria a cópia de Miguéis a respectiva fonte ou o nome do autor de «Book review»? (Não se duvidando de que, pelo conteúdo e linguagem usados, é dos tais poemas que se prestam a ser anónimos...)

Como aqui e agora, também no *Colóquio José Rodrigues Miguéis 1901-1980* (Lisboa, Outubro de 2001) se apresentou fotocópia desta «Book review» aos especialistas presentes (um deles, pelo menos, grande conhecedor de literatura americana e *detective literário* com estimulantes casos resolvidos). Até hoje, porém, quase quatro anos volvidos, nada constou sobre uma eventual identificação - digamos assim: - positiva do poema ou da respectiva autoria.

Será porque a «Book review» foi mesmo escrita por Miguéis? Há argumentos nesse sentido. No espólio, quais os inéditos que mais avultam? Exactamente - os de temática sexual. Depois, os versos 38-39 ("Like salmon from the mighty deep/ His sperm to spawning ground do leap" que se podem traduzir "Como o salmão das profundezas do mar/ À superfície faz subir o esperma para desovar") ecoam conhecimentos biológicos que Miguéis memoravelmente articula e *conta* n' «Uma história de peixes», crónica-ensaio que reúne salmões, trutas e lampreias (estas: no sentido literal e figurado).[17] Vêm, aliás, ao de cima em Miguéis, natural e frequentemente, perspectiva e vocabulário *biológicos*, como acontece na citada vinheta sobre os arranha-céus de Nova Iorque: "Reluzentes, viris, audaciosos, erguidos para o sol como uma colónia de espongiários, os arranha-céus (...)".

17. José Rodrigues Miguéis, «O espelho poliédrico: uma história de peixes», *Diário de Lisboa*, 8.Janeiro.1969 (coligida em: *O espelho poliédrico*, *op. cit.*, pp. 193-197).

Persiste, contudo, um problema: teria Miguéis a capacidade de se expressar fluentemente no inglês de «Book review» (tão exigente nos registos coloquial e de calão)? Muitos e mui diversos testemunhos lhe apontam talentos extraordinários de expressão linguística - por escrito e oralmente. (Talentos natos que foram estimulados pela exposição, na infância, a duas línguas – ou, se se preferir, duas variantes da mesma língua: o português materno e do meio envolvente; e o galego dos avós paternos, tão vivamente dados n' *A Escola do Paraíso*). Já só temos tempo para dois desses testemunhos: o dos guardas da fronteira canadiana que se mostram perfeitamente *épatés* com o francês de Miguéis [" 'Ninguém que venha dos Estados Unidos o fala tão bem!' (...) Deixaram-no seguir à vontade."] - quando o contacto directo do escritor com a língua francesa se resumia a três anos académicos em Bruxelas;[18] e o de David Mourão-Ferreira, que, no artigo já aqui citado, conta que, desde muito jovem, conheceu Miguéis pessoalmente e como escritor e sempre o achou "tão mágico e surpreendente no plano da oralidade quanto no plano da escrita": "Com grande número, se não a maioria, dos escritores portugueses, de seu natural bisonhos (...), torna-se em geral dificílimo fazer coincidir o 'homem que escreve' com o 'homem que fala'. Em José Rodrigues Miguéis, pelo contrário, a complementaridade e a unidade dos dois era perfeita." «Book review» parece-me fluir naturalmente do Miguéis que eu conheço e a quem - como o diz Eduardo Lourenço, acrescentando uma pequena mas decisiva definição à ideia feita que já vinha de José Gomes Ferreira - "os longos anos de ausência deram, por assim dizer, fisicamente, aquelas *duas almas* que sempre teve, aquele duplo olhar de quase gulosa bulimia pelas realidades reais ou exaltantes da vida que o cerca e de ausente delas, como se estivessem inscritas noutro contexto".[19] Camila Miguéis, presente no Colóquio de 2001 em Lisboa, interrogada na altura sobre se Miguéis costumava escrever poemas em inglês, respondeu que "sim", para logo depois acrescentar: "mas só a brincar." Pode bem ser o caso:

BOOK REVIEW	**RECENSÃO**
(Sexual Behavior in the Human Male)	(Comportamento Sexual do Macho Humano)
Kinsey says the U. S. male	Kinsey diz que o macho dos E.U.A.
Is always chasing after tail.	Persegue rabo ou saia por onde quer que vá.
When but a puling tiny tot	'Inda pequeno, chorão, mal se tem em pé,
He likes to dangle you know what.	Já ele gosta de badalar bem se sabe o quê.
When he grows up to man's estate	E quando no estatuto de homem vem a integrar-se
It's his delight to masturbate.	Mais prazer tem em masturbar-se.
When boyhood turns to pimply youth,	Quando passa de rapazito a rapagão com borbulhas,
He turns to other boys who yield;	Volta-se para outros rapazes que dêem parte de fraco;

18. José Rodrigues Miguéis, «O espelho poliédrico: com visto de visitante», *Diário de Lisboa*, 15.Março.1971 [coligida em: *O espelho poliédrico* , *op. cit.*, pp. 123-130 (129)].

19. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 43.

He fools the beasties in the field;	Nem lhe escapam os animais com buraco;
He tries the cow, the mule, the horse,	Exp'rimenta a vaca, a mula, o cavalo,
With fancy kinds of intercourse.	Tudo onde caiba o falo.
His dreams are wet, his urges strong.	Tem sonhos molhados, pulsões d' animal
He longs to do a woman wrong.	E às mulheres só pensa em fazer mal.
With regard to size or hues	Pouco lhe importam tamanho, tez, se tem ou não bigode:
He simply screws and screws and screws.	Ele simplesmente fode e fode e fode.
And he who early starts this way	E aquele que cedo começa neste atropelo
Will do so when his hair is grey.	Continua muito depois que lhe caia o cabelo.
The pattern set, when he's adult	O padrão assente, quando chega a adulto
He never will forget his cult.	Nunca mais lhe esquece o antigo culto.
If he's unschooled and out of luck	Se nem educação nem sorte tiver
The more he is inclined to fuck.	Mais inclinado estará a foder.
But if he went to Brown or Yale	Mas se tiver ido para uma alta universidade
The chance is he's a virgin male.	O mais certo é que nem tenha perdido a virgindade.
There is something in those ivied walls	Há qualquer coisa naqueles muros cobertos de hera
Immobilizing students' balls.	Que para os tomates dos estudantes é muito bera.
And if unschooled he'll wear his clothes,	Se for bruto,sem educação, há-de vestir-se como os mais
He'll do his screwing " 'neath the rose".	E dedicar-se à foda "por sob os roseirais".
But if a Ph. D. he'll prance	Mas se for doutorado, há-de dar com cada pulo
Before his folks without his pants.	Diante da família – nu em pêlo.
And privacy he'll not abide	Pela privacidade não terá o menor respeito
His plumbing flaunt with foolish pride.	E exibirá os materiais com orgulho, peito feito.
However lush his wife may be	Por mais suculenta que seja a esposa, o galdério
His thoughts are on adultery.	Terá uma única ideia fixa: o adultério.
He coveted his neighbor's ass	E cobiçará na vizinhança os buraquinhos
Especially when she's a lass.	Especialmente quando eles forem femininos.
No bridal bed is safe and sound	Nenhum leito nupcial estará a salvo ou seguro
When he is known to be around	Enquanto pelas redondezas rondar este macho super-duro.
Like salmon from the mighty deep	Como o salmão das profundezas do mar
His sperm to spawning ground do leap	À superfície faz subir o esperma para desovar
His most majestic sexy urge	Deste macho o mais majestoso impulso sexual
Is like the lemmings in their spurge.	É como os dentes dos roedores a dar, a dar no ervaçal.
He never stops for rest or breath	Não pára nunca para descansar nem para respirar
Until he screws himself to death.	Até que a si mesmo se fode e acaba por matar.
O fabulous man! O wondrous life!	Ó homem fabuloso! Ó vida deleitosa!
Please, Kinsey, write about his wife.	Kinsey, por favor, escreve agora sobre a esposa.

A tradução proposta procura manter o ritmo oral e fluente do original e desde já agradeço quaisquer sugestões para a melhorar. Quanto ao pedido final do autor de «Book review», transferindo-o para os estudos migueisianos, "a esposa", por oposição à "ideia feita", será "a ideia por fazer".

A VIAGEM D'O PROFESSOR SENTADO

Maria Filipa Palma dos Reis
Universidade Aberta

O Professor Sentado, trazido a lume pelas Edições Duarte Reis em Setembro de 2004, é o primeiro romance de Carlos Ceia e é também, segundo se alega adentro do texto ficcional, o primeiro romance português que se auto-apelida em subtítulo de "Um Romance Académico". Não é, como o próprio narrador autoral admite, o primeiro romance académico português, apontando-se dentro do texto, desde logo, no âmbito deste género, em Portugal, a existência de dois trabalhos de Frederico Lourenço (referência óbvia a *Pode um Desejo Imenso* e *O Curso das Estrelas*, publicados pela editora Cotovia em 2002), sendo que a estes poderíamos acrescentar, como precursor, o romance *O Jardim das Plantas*, da autoria do Professor de Agronomia Luís S. Campos (Ed. Autor, 1994). Mas não sendo *O Professor Sentado* o primeiro romance académico português, também não deixa de ser, a partir de Portugal, o seguimento que a tradição do romance académico britânico não teve, ou deixou de ter à medida que os seus autores "maiores", Malcolm Bradbury e David Lodge, derivaram para narrativas mais facilmente enquadráveis noutros subgéneros ou modos de escrita. De facto, não só o narrador se confessa de modo explícito "sob a influência e completamente intoxicado pelo romance académico britânico" (p. 159)[1], como pede ao leitor que "reconheça ainda que o tema da viagem do *scholar* também faz parte integrante desta história, o que a ajudará a ser inscrita na outra história do género literário em questão" (*ibidem*). E conclui de modo incisivo: "Académico que não viaje não tem identidade" (*ibidem)*.

E *O Professor Sentado*, de Carlos Ceia, viaja, talvez como nenhum outro. Viaja, em primeiro lugar, entre o meio cultural britânico e o português. Viaja não só pela ansiedade (bloomiana) da influência, como principalmente por algo a que poderíamos chamar a ansiedade da irrelevância, que é a ameaça mais constante pendendo sobre o académico na área das ciências sociais e humanas, como vários vectores de desenvolvimento da obra recorrentemente denunciam, em sentidos diversos. Após uma eleição para Reitor, observa-se no texto que:

> A história da Universidade continuou o seu curso em direcção ao futuro, onde não cabem as ciências sociais e humanas por serem consideradas artes menores,

1. Esta, e todas as subsequentes menções de página dadas no texto a seguir às citações referem-se sempre às obras e edições que constam da Bibliografia, pelo que não se farão, para este efeito, mais notas de rodapé.

> representadas por homens a quem falta algum neurónio essencial que só se encontra em espécimes mais avançados (p. 142).

A verificação de que os Reitores nunca eram de Letras, porque a Universidade não confiava "nos catedráticos de 'Letras' para o seu bom governo. Letras são tretas..." (*ibidem*), é no entanto seguida do desabafo: "E quem lhes disse que o mundo se pode governar sem letras?" (*ibidem*), desabafo que não remete para a redenção das Letras no contexto universitário, mas apenas para a capacidade de sobrevivência deste saber na sua forma indomada. De facto, é significativo que o Professor Magalhães confesse a inveja que sente perante a surpreendente qualidade da escrita do seu futuro genro Rui, apesar de este não conseguir evitar a abundância de erros ortográficos. Erros aparte, no entanto, quem dera ao professor alguma vez vir a ser capaz de escrever assim... A mensagem resultante é de que o mundo precisará de Letras, mas não das Letras que se aprendem, praticam e comentam na Universidade. Os indícios das possíveis causas deste estado de coisas surgem de modo profuso, mas disperso, ao longo da obra. Para além da ponte referencial óbvia entre a realidade universitária e o texto, nos momentos em que neste se incluem, por exemplo, diálogos fictícios pelos quais se dá conta da confusão de objectivos que grassa no mundo académico, agudizada perante a iminência dos efeitos práticos da Declaração de Bolonha ("A Universidade não pode ser confundida com um Centro de Emprego Profissional... O que é preciso é oferecer bons cursos, depois os estudantes que se desunhem." [p. 120] – opina a personagem Augusto, sem mais nada adiantar sobre a sua própria definição de "bons cursos") – povoam o texto sugestões surrealistas da ansiedade da irrelevância no mundo académico das Humanidades, patentes em passagens como aquela em que a personagem Augusto se propõe alojar numa pensão do Intendente os convidados de um colóquio da fictícia Faculdade de Artes e Letras, como forma única de conseguir notoriedade que faça chegar ao Telejornal os acontecimentos académicos que, por muito relevantes que sejam, normalmente lá não chegam.

De modo implícito, vêm à superfície da teia ficcional razões possíveis para se ter caído em tal situação de irrelevância. O dedo é, como se viu, apontado à falta de foco do mundo académico, mas é-o também ao seu enfoque pueril sobre matérias de pouco impacto no mundo concreto, de que é exemplo a preocupação com purismos de linguagem, como demonstra o diálogo entre as personagens Pedro e Magda Vimioso:

> -...o critério utilizado vai de encontro àquilo que penso sobre a minha própria obra.
> - Vai chocar com a tua obra ou vai concordar?, perguntou a atenta Magda.
> - O quê?!
> - Disseste que "vai de encontro" àquilo que pensas, mas julgo que querias dizer "vai ao encontro" daquilo que pensas.

> - E não é o mesmo?
> - Não, claro que não. Vocês jornalistas falam cada vez pior; ir de encontro a alguma coisa é chocar com essa coisa; ir ao encontro de uma coisa é concordar com essa coisa. São expressões contrárias, não vês?
> - Não tinha pensado nisso, mas toda a gente fala assim!
> - Então toda a gente fala mal Português! (pp 130-131).

Por outro lado, a acusação de auto-complacência dirigida àqueles em cujas mãos está o destino da instituição, tão comum na tradição do romance académico anglo-saxónico pós-segunda guerra mundial, perpassa também no texto de Carlos Ceia: "Nunca se confronta um catedrático com aquilo que leu ou não leu. Simplesmente se deve assumir que leu tudo. É mais seguro e não nos causa embaraços em qualquer discussão aberta" (p. 137) - são os pensamentos do próprio Professor Magalhães, após ter sido confrontado por uma assistente, que estranha que ele desconheça os nomes de alguns autores recentes. Subliminarmente, denuncia-se a atitude acomodatícia de quem está à frente dos destinos da instituição porque se encontra no topo da carreira, e porque se encontra no topo da carreira nada mais tem a ganhar com manter-se actualizado, pelo que se limita a disfarçar insuficiências próprias recusando-se a ser interpelado – preconizando, aliás, a norma de que se não devem interpelar catedráticos. Não surpreende, portanto, que as personagens que povoam esta Universidade das Humanidades, assim gerida, sofram consistentemente, ao longo do volume, da ansiedade da irrelevância, que fazem por mitigar com tentativas pueris de conseguir, para a sua actividade e para os seus saberes, reconhecimento público. O próprio livro *O Professor Sentado* se assume com frequência na narrativa como emblema desses saberes à procura de reconhecimento público, tal como acontece a páginas 156, em que facilmente se suspeita, da parte da presumível intenção autoral, de um veio de ironia que faz com que a estadia da personagem Professor Augusto Chagas em Cambridge seja tratada no tom inconsequente da chamada escrita *light*, com inclusão de material narrativo de somenos, como idas às compras:

> ...o professor Augusto vai comprar duas *mugs* alusivas a Cambridge para oferecer, uma revista sobre Internet, três livros sobre crítica literária, um novo rádio despertador.. um disco rígido portátil de 128 mb para o seu computador portátil, e uma nova câmara de filmar digital, de última geração, como se exige no admirável mundo sempre novo de Augusto Chagas (p. 156).

Leia-se esta passagem de outra forma: "se, para se obter o reconhecimento público que vem de se conseguir vender um número respeitável de exemplares, é preciso escrever romance *rock*, ou romance *light*, pois então, em desespero de causa, até isso faremos... " – é o subtexto possível, debaixo das palavras na página. Mas verdadeiro desespero de causa é o que ganha voz explícita no

"Monólogo do Autor", a braços com o problema de como promover o seu trabalho: "talvez a solução seja contratar um José Veiga será que ele aceita ser empresário de romancistas não me importava nada que me viessem a chamar o novo Figo da literatura portuguesa..." (p. 186) – diz, no monólogo, não o verdadeiro autor, mas uma sua pose, denunciada como pose pelo facto de o extracto em questão não ter pontos nem vírgulas e parodiar de modo óbvio outros monólogos famosos, tanto de David Lodge, nos meados do século XX, como, atrás deste, ainda, de James Joyce, nos primórdios do Modernismo.

Neste exercício extremo de experimentalismo literário poucas estratégias podem ser novas. A inserção, a páginas trinta e três - trinta e quatro, do autor real Carlos Ceia em diálogo com a sua própria personagem Augusto Chagas repercute efeitos surpresa já tentados, mesmo no romance português, como aconteceu, por exemplo, em *Que Pena Ela não se Chamar Maria*, de Regina Louro (Relógio d'Água, 1985). Até a feição mais evidente de desdobramento de obra e autor numa multiplicação de alter-obras, de alter-egos autorais, e de momentos de paródia literária e estilística, que permite a Carlos Ceia, naquilo a que chama uma "multi-layered novel", tornar-se, adentro do universo textual que cria, no seu próprio crítico, não é mais do que a apoteose polifónica de estratégias que já foram postas em prática, com mais moderação, por autores do mundo literário anglo-americano, como Nabokov, por exemplo, fez em *Pale Fire*. No entanto, nenhuma linha de texto surge como gratuita, antes o romance se desenvolve linha a linha, sobre o eixo da procura de uma forma crescentemente complexa para dar conta de uma realidade académica (em grande parte, mental) também ela de complexidade crescente - e de utilidade questionável, porque sem um objectivo que autorize a ideia de uma redenção possível: daí a opção pelo pendor lúdico, *tongue-in-cheek*, constantemente assumido pela perspectiva da narração, daí o próprio lado de diversão ou de intriga "palaciana" na nomeação das personagens, com Conceições que talvez se pudessem, ou não, chamar Claras, e Mancebos que quiçá responderiam por Macedos.

Não nos deixemos, no entanto, enganar pela vertente de exercício intelectual jocoso desta narrativa. Importa, por um lado, retirar este texto do domínio daquilo a que podíamos chamar um certo "paroquialismo" da Universidade portuguesa (patente ainda, por exemplo, no romance de Luís S.Campos) e inscrevê-lo no cânone de uma, por assim dizer, literatura global que sobrevoa virtualmente a Europa e os EUA, fruto, ela mesma, de uma cultura universitária também cada vez mais global, e a partir da qual o centro (anglo-americano) pode vir a ser renovado, revivificado pelas suas margens (de que a lusofonia faz parte). Ou antes, poderia, não fosse o facto de um romance escrito em português, para encontrar destinatários nos centros culturais do mundo ocidental, precisar ainda de tradução. Por outro lado, é este um texto em

que Carlos Ceia profusamente mente para melhor conseguir chegar à verdade. Atesta-o a inverosimilhança expressionista dos diálogos, frequentemente impossíveis de admitir em qualquer universidade real das que conhecemos, mas não obstante portadores do que os académicos diriam uns aos outros se pudessem ("Não estamos aqui só para elogiar. O candidato revelou muitas fragilidades..." – diz a arguente de um júri de uma dissertação de mestrado, a que a personagem Augusto Chagas responde "Mas não tantas como as que a senhora professora revelou sobre a poesia de Álvaro Feijó, de quem não soube apreciar um único verso" [p. 65]). A desfaçatez quase onírica de muitas passagens consente também uma chamada de atenção para as potencialidades da ficção como modo exploratório dos significados do real concreto: entre a imensidade de resmas de papel impresso com dados supostamente objectivos sobre a realidade e as condicionantes do meio universitário português, é bem possível que *O Professor Sentado*, de Carlos Ceia, investigado e produzido no clima de liberdade que só a ficção permite, se destaque como provavelmente o melhor exercício de auto-conhecimento surgido na Universidade portuguesa do presente, na área das Humanidades.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Luís S.: *O Jardim das Plantas: Romance*, Lisboa, Edição do Autor, 1994.

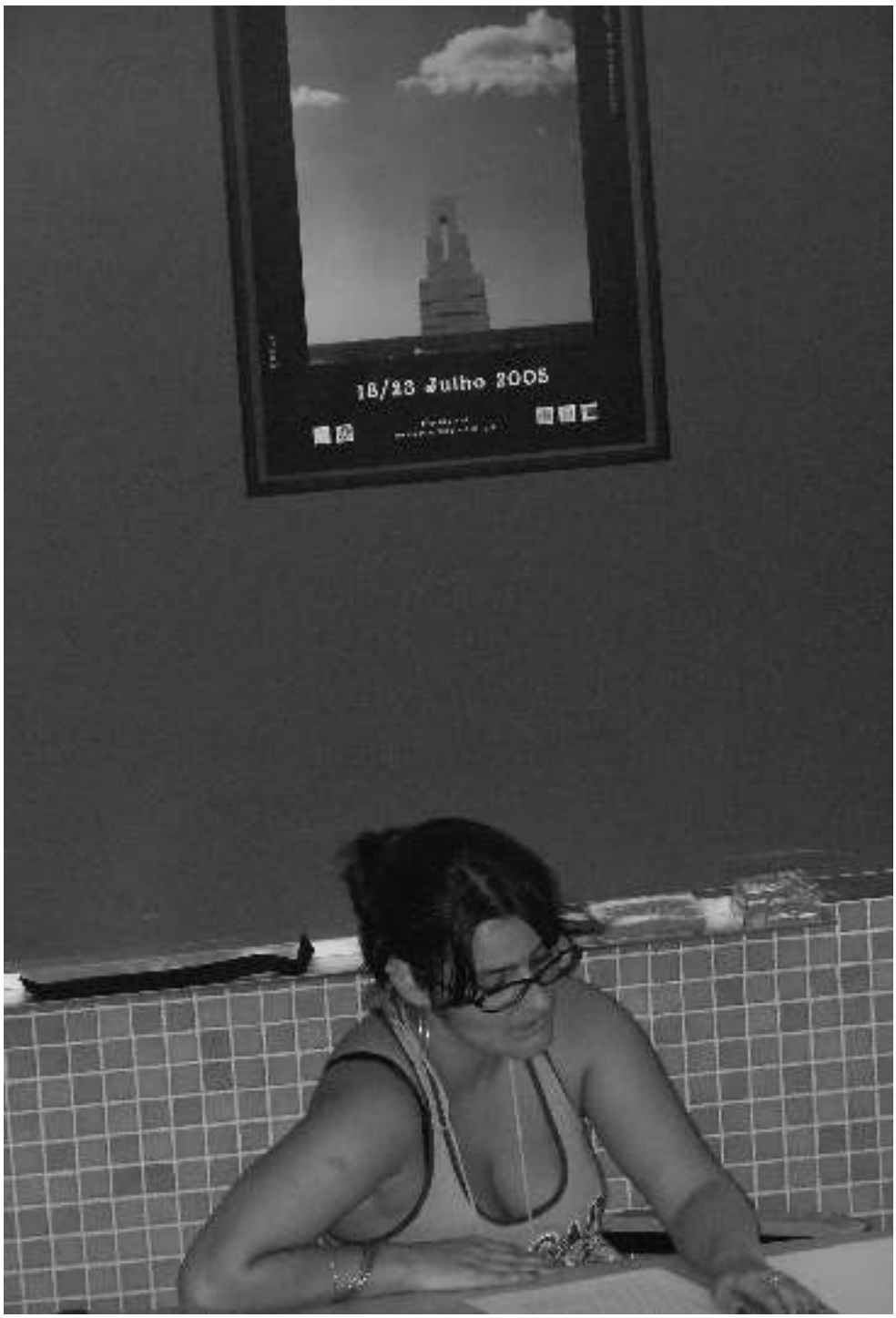
CEIA, Carlos: *O Professor Sentado: Um Romance Académico*, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2004.

LOURENÇO, Frederico: *Pode Um Desejo Imenso*, Lisboa, edições Cotovia, 2002.

LOURENÇO, Frederico: *O Curso das Estrelas*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

LOURO, Maria Regina: *Que Pena Ela Não se Chamar Maria: Romance ao Vivo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1985.

NABOKOV, Vladimir: *Pale Fire*, New York, Random House, 1989 [1962].


18/23 Julho 2005

OS SEMÁFOROS DE *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS* DE LÍDIA JORGE

Maria José Galrito Cheira
Escola Secundária D. Manuel I de Beja

Resumo: O quadro teórico genetiano donde partimos levou-nos à observação de alguns sinais textuais perfeitamente determináveis n' *O Vento assobiando nas gruas*. Perante sinais de chegada e/ou de partida, de passagem para o outro lado do texto, recebidos de um livro dotado de imponente presença física, a nossa atenção fixou-se nos modos textuais de sinalização a que *O Vento assobiando nas gruas* recorre. A objectualidade material, gráfica, do romance texto revela a presença de textos, envolvendo, cercando e extravasando, o texto. Nestas condições, a observação das prescrições resultantes de «semáforos» como uma dedicatória, de um índice, de uma epígrafe, conduziu-nos à seguinte conclusão: o dispositivo paratextual, situado no cruzamento de dois sistemas (a produção e a recepção textual) encerra marcas cuja vocação é postular a interacção produtiva entre o texto e o leitor e o seu "arco de triunfo" conseguir predispô-lo para um modo de recepção particular.

Palavras-chave: *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lídia Jorge, paratextos, pragmática, leitor.

Logo salta à vista o rosto, cheio, de *O Vento assobiando nas gruas*. Depois do título, trimembrado, a sua corpulência impõe-se-nos: 538 páginas. Que o vento sopra e circula entre as suas páginas, poderá notar, em seguida, quem o abre ao acaso. Parece, pois, pertinente realçar desde já que o espaço da página deste romance encontra-se preenchido por massas de enunciado distribuídas em blocos gráficos atravessados por intervalos de extensão mais ou menos reduzida, visivelmente avessos a uma justaposição maciça. A tipografia do texto, orientando a percepção, «bradará os [seus] silêncios»? Em boa verdade, perante a copiosidade das manchas em branco de texto não escrito, é-se tentado a avançar a hipótese de que na obra existe como que um traço de vocalidade, como se esses espaços intervalares sugerissem a oclusão de uma voz, como se marcassem um ritmo – o arquejante ritmo do romance.

Olhando para o livro, trajando uma colorida capa, onde letras de vária feição tipográfica são portadoras de comunicações diversas –autor, título, identificação do género a que pertence, editor– o leitor é, ou não, capturado, no sentido em que repara e aceita demorar-se no livro e, impelido pelo fascínio, o compra. Com efeito, todos os segmentos textuais, gravitando à volta deste romance, constituem «uma zona não somente de transição mas ainda de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma

acção sobre o público»[1]. Como adiante se exporá, a *captatio benevolantiae* deste romance mobiliza toda uma sinalética paratextual cuja função pragmática, consiste em se fazer amar pelo leitor. Procurámos, assim, arrancar ao mutismo o seguinte *corpus* paratextual, por ordem de apresentação: nome do autor (no caso autora), título, índice, dedicatória, citação. Guiando o leitor, através da menção do regime de leitura –trata-se de um romance–, chamando a atenção do leitor para o facto de o universo semântico futuro se inscrever numa determinada direcção, o romance, que ora nos ocupa, apresenta-se num livro com um determinado traje. «Ao serviço do texto que constitui a sua razão de ser»[2], o dispositivo paratextual semaforiza o caminho do texto até ao lugar onde se dá o arranque propriamente dito do romance.

De forma muito evidente e indisfarçável, *O Vento assobiando nas gruas* estabelece e desenvolve a «acção sobre o leitor» a que aludíamos, mediante estratégias plurais da sua «maquinaria tipográfica»[3]. Imediatamente apreensível é o facto de o livro insistir na dimensão da sua, digamos assim, maternidade. Há, por consequência, que registar essa insistência. A *dispositio* enformando o campo demonstrativo de natureza física que é a capa do livro, exibe, em primeiro plano um nome próprio, anunciando uma pessoa com existência pública. O nome *Lídia Jorge* surge-nos tipograficamente em posição de destaque na capa - pela forma das letras que o compõem, e, sobretudo, pelo facto da função nominal, identificadora, do género de livro –romance– surgir em segundo lugar e em letras menos impressivas pelo seu volume. A dominância deste modo enfático[4], e fático de existência, lê-se nas marcas abundantes significando que o livro é *de* Lídia Jorge. Ao dar a ver denotativamente o real, o paratexto realça o privilégio concedido à realidade autoral que gerou o texto--romance. Essa origem é-nos comunicada por duas estruturas diferentes, juntivas de duas realidades também elas diferentes –a verbal e não-verbal. Tratando-se, aqui, da operação de designar, estamos em crer que a menção *tout court* do nome da autora não parecia suficiente para garantir o efeito pretendido pelo paratexto editorial. O leitor vê, pois, a autora fotografada, no reverso da página em que se destaca o título, e na contracapa. A estratégia de designação inclui, porém, o acompanhamento do nome próprio pela «fotografia da Autora», como sublinhado na página-ficha técnica do romance. As fotografias reforçam o significante "Lídia Jorge", já que a foto, por «definição o real literal, o *analogon* perfeito»[5], de Lídia Jorge inclusa no corpo de papel do romance,

1.Henri Mitterand, «Les titres des romans de Guy des Cars», *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89.

2. Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987, p. 16.

3. É Roger Chartier quem sublinha o seu poder sobre o leitor, in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 8.

4. No sentido etimológico de «tornar vísivel», «mostrar», «representar».

5. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 9.

designa, reforçando, a denominação de uma singularidade. Mais do que tudo, o olhar é duplamente convocado: para a leitura da inscrição, através do traçado de letras espessas, da instância fonte do texto, para o ver do rosto identificando a escritora portadora desse nome civil. Tudo se passa como se a totalidade da informação –«isto» é um romance escrito por alguém que se chama precisamente Lídia Jorge– não pudesse, ou não quisesse, fazer a economia de uma corporeidade real, aquela que é claramente denotada pela fotografia. Como se lembrasse ao leitor que o Eu textual não se confunde com o Eu extra-textual, enquanto entidade posicionada num determinado contexto histórico-social e estético-cultural.

À semelhança do dedo indicador que combinado com o polegar faz o movimento de virar uma página, o índice do romance sugere uma leitura orientada, se não guiada. O gesto de apontar, está destacado por letras capitais, espacialmente destacadas no meio da página onde emerge o significante «índice». Relativamente, a este elemento do paratexto, Barthes escreve que «o índice de um texto não é (...) apenas um instrumento de referência, ele próprio é um texto, um segundo texto cuja finalidade é pôr em *relevo* o primeiro»[6]. A ostensão do índice aponta, de facto, para a entrada e a saída do romance. Respectivamente, «Cerimónia» e «O vento assobiando nas gruas». Entre uma e outra, encaixa-se «O livro de Milene». Sendo um texto, mas não ainda o texto, o espaço ocupado pelo índice, cuja natureza é, sublinhe-se, eminentemente linguística, já que o texto propriamente dito é sumariamente préescrito, existindo aí, por assim dizer, em ponto pequeno, demarca, com nitidez material, outros espaços: os espaços que se encontram compreendidos entre os termos inicial, página 13, e final, página 538, da sintagmática textual. Ora o protocolo de entrada do romance assenta precisamente na ideia de *continuum* do texto. Considere-se, a este propósito, o significado assumido pela extensão material da cadeia sintagmática. O romance inicia o seu percurso a partir da página número 13, e termina-o na 496. Efectivamente, entre uma e outra, massas textuais estabelecem as fronteiras da narrativa. Nítidos marcos orientadores da leitura, as partes em que o romance se divide fazem avultar as funções desempenhadas pelo índice: informativa, dramática, e digamos sedutiva. Informativa por que inventaria e hierarquiza as partes de extensão desigual, materialmente fechadas sobre si mesmo, que o compõem (a 1ª tem 30 páginas, a 2ª 453, a 3ª 41), e em torno das quais se organiza e desenvolve. Dramática por que encena as partes constitutivas do romance, chamando à boca de cena os intervenientes estruturando triadicamente o romance. Sedutiva por que estimulando o interesse e o desejo de ler de um leitor bem real –aquele que começou a ler o livro, aquele que verifica que a mensagem, como se costuma dizer, está

6. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975, p. 97. Itálico do autor.

encerrada em limites materiais próprios, sendo a extensão não um factor de avaliação qualitativa, mas uma característica determinada pelo género literário do livro. Note-se, entretanto, que a presença destes vários títulos é acompanhada do seu próprio aparelho de disjunção paratextual –espaços em branco enquadrando cada título em letras capitais, página em branco destacando o título da segunda parte do romance, precedendo pois o início de *O livro de Milene*. Por outro lado, o carácter fático do índice manifesta-se ainda através do seu comportamento acentuadamente injuntivo. Com efeito, o índice lista a composição tripartida do romance, intitulando essas partes, respectivamente «Cerimónia», «O livro de Milene», «O vento assobiando nas gruas». Finalmente, o índice assinala a página respectiva de cada uma dessas partes, põe em andamento a história da «figura central» a que o texto de apresentação, localizado na contracapa, aludia. Ele exibe o carácter sequencial do romance que, organizando-se em parataxe, acumula (mais) três títulos. Os números registam o avanço da dilatação frásica, marcando o percurso textual do romance. E é, enfim, a página 497 que marca o início dum capítulo intitulado justamente «O vento assobiando nas gruas». Sem dúvida pertinente, é também a estruturação do índice, a que corresponde uma distribuição progressiva da sintagmática textual em partes (irregulares), devidamente intituladas. No entanto, e não obstante a reduzida extensibilidade do título, e até física, da primeira parte, simplesmente «Cerimónia», entre a primeira e a última partes, o leitor não deixará de verificar a existência dum denominador comum: ambas, com efeito, dão conta de solenidades ritualísticas como um enterro, um casamento. Efectivamente, estes títulos, com excepção da primeira parte do romance, «Cerimónia», que surge como substância pura esfumando os limites deste anúncio elíptico e peremptório, iniciam-se com o artigo definido «o». No título da segunda parte, o artigo vinca uma atribuição: «O livro de Milene»; na terceira, simultaneamente um movimento e uma localização: «O vento assobiando nas gruas». Frisámos o destaque da ideia de *continuum*, veiculada pelo índice. Ideia essa em que assenta, aparentemente. Dizemos aparentemente, porque, com efeito, o carácter nómada, digamos assim, do título concorre para a sugestão de um certo pendor disfórico. Note-se, então, um outro aspecto acentuando o poder de desordem que, sob uma aparência bem ordenada, o índice encerra. Sabe-se que o lugar primeiro onde de certeza o leitor (re)conhece o livro é a capa. Logo a seguir, o texto da badana apresenta-o como «um livro ancorado sobre dois mundos (...)», para em seguida apresentar o crescimento do livro, através de partes estranhamente interdependentes. Dizemos estranhamente, porque apontando o índice para o armazenamento de «O livro de Milene» dentro do livro nomeado *O Vento assobiando nas gruas* ("mise en abyme"?) poder-se-iam esperar duas ocorrências: 1. ruptura do tecido verbal, a qual, a dar-se, seria de imediato apreensível através da renumeração de cada capítulo a partir de zero; 2. descontinuidade temática, autonomia da «história de

Milene» relativamente às duas outras partes que o romance comporta. No que concerne este possível efeito de leitura, recorde-se que o paratexto foi bem claro instituindo «a figura de Milene Leandro» como «figura central da primeira à última página do livro», intitulado como convém, «misteriosa e equivocamente»,[7] *O Vento assobiando nas gruas*. Importa observar que a demarcação de «O livro de Milene», nestoutro, conduz a duas consequências intimamente correlacionadas. Em primeiro lugar, a delimitação de «O livro de Milene» concentra uma dose considerável de relevo –453 páginas. Tanto mais que o corpo desse livro, que não diz o seu género, oferece-se ao leitor cortado em 24 capítulos, enumerados por números romanos, e aparece-nos objectivamente dominado por aquela «figura central». Ora, se é a palavra «fim», em capitais, na página 496, que aponta para o fechamento de «O livro de Milene», são, no entanto, as referências espácio-temporais que marcam o «fim estrutural»[8] do romance. Notavelmente, o sentido de completude textual só se instala quando a cáusula[9] final, o trinco «Lisboa, 10 de Julho, 1998», pára e fixa, na página 538, o «dito» do romance. Se considerarmos, agora, a extensão irregular das partes que compõem este livro, respectivamente 29, 453 e 41 páginas, podemos dar conta da existência de outro desnível. Tanto assim é que a terceira, quantitativamente uma das menos significativa, dá o seu nome ao romance. A importância que neste contexto é atribuída ao investimento semântico do título *princeps*, no sentido em que convoca em primeiro a atenção do leitor, entende-se como comportamento concorrendo para a intensificação da sua densidade e opacidade semânticas. Parece, portanto, plausível supor que esta dupla presença funcione como lugar onde se realiza a representação discursiva induzida pelo título. Em segundo lugar, o procedimento do paratexto, por meio da sugestiva desarmonia produzida pelo desnível referido, concorre para gerar efeitos de estranheza –temos dois em um livro? eis a dúvida que assaltará o leitor. A patente ausência de divisão em subcapítulos de «Cerimónia», de «O vento assobiando nas gruas», ao contrário, claro está, de «O livro de Milene», inserindo, sublinhe-se, as suas páginas nas de um outro livro que vem depois e se chama *O Vento assobiando nas gruas*, concorre para a instalação de uma certa ambiguidade. Entretanto, para além do que ficou apontado, note-se um outro aspecto manifestativo da lógica do acrescente de que é tributário o paratexto. Ter-se-á presente que o índice refere a página 497 como ponto de abertura da terceira (e última) parte constitutiva do romance. Ora, o que é curioso verificar é que nessa página, mobilizando dois diferentes suportes tipográficos, o romance exibe um ar de incompleto, ou pelo menos de inacabado. A presença de um *Post scriptum* portador de uma evocação que se

7. Charles Grivel, «Puissance du titre», *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 172.

8. Segundo a fórmula de Julia Kristeva, in *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970, p. 50.

9. «Fini sans fin», para Philippe Hamon, «Clausules», *Poétique*, n°6, Paris, Seuil, 1975, p. 500.

desenvolve em 41 páginas, exibe não só uma interrupção mas assinala também uma falta, uma insuficiência textuais colmatadas. Com efeito, o *Post-scriptum* subverte a ideia de *ne varietur*, veiculada pelo índice. Na realidade, se esta «bizarria lexical» se institui como espaço de um vaivém específico na produção, por etapas, do romance, como se vincasse o mecanismo de remissão, reenvio ou apelo ao que anteriormente ficara escrito em «O livro de Milene», ela não deixa de ser também um espaço que sublinha a contemporaneidade e a solidariedade entre escrever e ler. No caso vertente, quem escreveu, releu-se, e acrescentou «ainda ficou por contar O vento assobiando nas gruas». O nome deste acrescente, homónimo do título do livro, duplamente destacado pelo itálico e pelo alinhamento à esquerda, vem adensar a aura semântica desse título. Nesta ordem de ideias, importa realçar a estranheza de, ao contrário do que acontece com a intitulação de «O livro de Milene», os títulos da primeira parte e da terceira aparecerem à vista inseridos na página inicial de cada uma. A numeração titular do aparelho titular do índice provoca indagação sobre o modo do aparecer tipográfico do texto. Com efeito, o carácter contínuo, linear, desta numeração: da página 13 (onde se situa a ideia de partida do romance) à página 497 (mas a fronteira marcando a chegada do romance é a página 538), marca o texto de uma maneira como se fosse uno e coeso, apesar de, relembre--se, graficamente retalhado em três partes. Poder-se-á dizer que cada «fim», respectivamente da primeira e da segunda partes do romance intitulado *O Vento assobiando nas gruas*, dá-nos uma ideia de expansibilidade, já que cada uma destas partes se desenvolve encadeando os restos narrativos da anterior. Justamente enquanto espaço onde o romance desvela, revelando, vectores semânticos e temáticos, o índice subverte a lógica da recepção programada, a lógica de uma estratégia instituída de decifração controlado. É assim que a insubordinação que traz consigo (veja-se a sua específica representação linguística) induz o leitor a pensar que *O Vento assobiando nas Gruas* não tem a obrigação de provar o que se diz na badana, porque afinal se o paratexto está «ao serviço do texto o qual é a sua razão de ser», o texto, quanto a ele, não se ocupa do seu paratexto. Esta última observação conduz-nos ao domínio da inserção da dedicatória e da citação no vasto corpo do livro. Nas palavras de Genette a dedicatória institui-se como «a demonstração (sincera ou não) de uma relação entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade».[10] Lugar da relação Eu-Tu, portanto da oblação consentida, na dedicatória revela-se a instância enunciativa e a sua função própria esgota-se na exibição pública da natureza desta relação. Seguindo a taxinomia genettiana, e justamente em função do exposto, verificamos que a intenção alardeada de ser uma dedicatória encontra-se marcada pela fórmula performativa codificada, precedida da proposição «a». Podemos fazer notar desde já que a primeira impressão que se colhe, desde a

10. *Op. cit.*, pp. 126-127.

primeira leitura, é a do seu carácter digressivo, já que parte da invocação do geral ao particular e remata com a reivindicação da saliência afectiva do «primeiro lugar» para o destinatário citado em último lugar. Também no que toca aos traços formais, a dedicatória do romance, a par da sua expansão discursiva, impõe-se pela capacidade de agarrar o olhar do leitor. Com efeito, a indumentária gráfica, inteiramente em itálico, representa não só um enunciado específico como dá a interpretar a «mais-valia energética» da sua força de enunciação. Concernente ao aspecto discursivo, a dedicatória multiplica e encaixa vários fins. Em todos os casos, o efeito conseguido é fundamentalmente uma certa imponência retórica. Neste aspecto, a dedicatória parece talhada para se instituir como espaço duma certeza, duma partilha, dum exercício de memória. Observa-se que a sequência dispositiva dos enunciados, endereçados «a», reflectem não somente a heterogeneidade dos destinatários homenageados (leitores virtuais) como evidenciam a preocupação em situar o leitor no terreno da rememoração do passado, e do presente, pessoal. Assim, 1. «*A todos aqueles que me falaram* (...)»; 2. «*a quem escreveu na parede da Avenida a seguinte frase* (...)»; 3. «*a Jean Stein*»; 4. «*à minha família querida* (...)». No que diz respeito ao encadeamento frásico, este procedimento desenvolve-se através da acumulação, num primeiro tempo polissindética, de quatro blocos discursivos justapostos, tipograficamente espacejados, constituídos diferente e alternadamente por três e duas linhas fechadas por ponto final. Marcas, em geral, de uma dedicatória como a data, o lugar da enunciação, a assinatura, ficaram em suspenso. De resto, há acrescente ao nível da narração contida na dedicatória, já que esta avança desenhando uma digressão, ao nível da sintaxe que coordena e justapõe e, finalmente, ao nível da figura de retórica convocada: a hipérbole. Note-se, entretanto, que também é visível a nível morfossintáctico e tipográfico a abertura da dedicatória à heterogeneidade. No que a este aspecto diz respeito, encontramos efectivamente na dedicatória marcas tipográficas denotando (i) o realce do primeiro, e plural, destinatário –uso do travessão; (ii) a reprodução das palavras que alguém «escreveu na parede da Avenida»– uso do redondo. Daqui resulta que um dos efeitos produzidos por esta diferenciação, não só de caracteres gráficos como de sinais de pontuação, seja a de um jogo de vozes que se adicionam. O que acabamos de observar insinua já uma conclusão: a de que, sob a aparência externa da heterogeneidade, expressa-se afinal também a diferença enunciativa. Várias são, com efeito, as vozes que, *a cappella,* compõem a enunciação da dedicatória. Enunciação esta constituída pelo entrançamento do dizer e do sentir. Exemplificando: a enunciação que é forçosamente o «agora» do acto de dedicar, arranca com a voz, maiusculada, da *doxa*: «O Mundo é uma extensa narrativa». Nestas condições, o conector argumentativo «mas», funcionando como um corrector e um reajustador da informação, faz intervir uma outra voz, refutando essa asserção, particularmente enfática: «mas quem lhe tece (...) a intriga somos nós». Ora esse investimento na captação do leitor,

intensifica-se com o pronome pessoal «nós» de pendor inclusivo[11] (eu, autora, destacando que «o Mundo é uma extensa narrativa», mais tu, leitor, que compartilhas um mesmo agir), confirmando a justeza da presença duma enunciação conjunta. Na verdade, um «nós», reduzindo a diferença entre os dois, diz em uníssono que «tece a intriga do Mundo», concebido, e sugerido, como uma «extensa», e acrescentaríamos nós duradoura, «narrativa». Ora esse investimento na captação do leitor, como se lê, nas formas verbais: «é, somos, tece» exprimem o valor temporal do presente do indicativo que, como se sabe, dá conta da relação temporal de coincidência entre os dois pólos da situação de enunciação. Seguidamente, esta voz, melhor dizendo: estas vozes, cruzam-se com a voz do Eu, indicando o seu primeiro dedicando. Justamente em função do relevo expressivo conferido ao modo de aparição deste, sinalizado tipograficamente, do modo como vimos, apreende-se uma cesura no seio do movimento rítmico imprimido. Com efeito, quando Lídia Jorge escreve: «O Mundo é uma extensa narrativa, mas quem lhe tece a intriga, grande ou pequena, somos nós. –A todos aqueles que me falaram dos seus enigmas, por partilharem da mesma suspeita», não se poderá negar que o recurso ao travessão funciona como autêntico separador tipográfico, demarcando, na mesma linha, dois enunciados diferentes, ambos fechados por ponto final. Longe de ser casual, a abertura à heterogeneidade intensifica-se no bloco discursivo seguinte: «E também a quem escreveu na parede da Avenida a seguinte frase - Vem só e traz as Estrelas. Claramente se verifica, nesta espécie de rasgão sintáctico sugerindo «que as palavras não existem sem ser de alguém»[12], que quem dedica dá a palavra a uma voz enunciativa diferente. Como tal, as suas palavras são moduladas tipograficamente pelo uso do redondo. Mas mais do que isso, o estatuto híbrido da dedicatória, a sua dinâmica de memória presentificada, deixa perceber que traz consigo uma ideia de valoração. Trata-se, com efeito, de pagar uma dívida. Uma dívida de gratidão, como estas palavras transcritas sugerem: «Principalmente à minha família querida, que suporta que eu viva outras vidas, em primeiro lugar». Destaque-se que a presença no enunciado de formas verbais no presente do indicativo, torna sensível o facto de que «viver outras vidas, em primeiro lugar», ou seja escrever, é uma actividade com os seus custos. Custos esses que, durativamente, são «suportados» por uma «família querida». A dimensão de dívida, reforçada pela convocação explícita dum «tu» que desempenhou uma determinada acção –falar[am]– cujo pronome «me» constitui o objecto directo desse verbo exprimindo o próprio processo da enunciação, conjuga-se também num passado onde se destaca, ainda quem de forma anónima, «escreveu na parede

11. O «nós» inclusivo é uma das categorias linguístico-semióticas teorizadas por Émile Benveniste, em *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966.

12. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil, «Poétique», 1981, p. 83.

da Avenida» palavras que, permanecendo na memória da autora, são citadas. Particular relevo merece o dedicando Jean Stein que, reitere-se, «não se importou de ouvir com paciência a história de Milene, quando ainda era um esboço alvoraçado». Com efeito, semelhante razão dá ao leitor uma informação de monta sobre uma experiência originária: ao princípio *O Vento assobiando nas gruas* foi narração oral.

A dupla marcação de que se reveste a dedicatória –a do sujeito da enunciação e a de um momento que não é a experiência fictícia do tempo - estabelece portanto uma relação directa com o vivido do Eu, o qual, pormenor significativo, confere um estatuto de «realidade verdadeira» à «história de Milene». De imediato, a referência explícita a uma realidade intratextual que, como estabelece o índice, constitui uma das partes d' *O Vento assobiando nas gruas*, apaga a distinção entre seres vivos e seres de «papel e tinta» já que a personagem Milene «se dá a ler como um outro *vivente* susceptível de vários investimentos».[13] Finalmente, no duplo movimento de recuo, esquivando e demorando a mostração do texto do romance, e de realce das diferenças que o constituem, o romance foi buscar ao imenso território da intertextualidade um texto-outro. Referência extra-textual, a convocação de uma citação[14] anula, à primeira vista, o sujeito da enunciação patente na dedicatória. O "eu" é já "um outro" de nome Dylan Thomas. Dele, foi re-escrito um pedaço de texto, «já de si significante, para o fazer funcionar dentro de um novo sistema significante».[15] Desse texto reproduzido, se guarda uma reminiscência de leitura: a recepção e a transmissão antecipam a produção. Nestas condições, tal como a referência a Faulkner na dedicatória, a sua função fática reside, essencialmente, na busca de conivência com o leitor. Não é certo por acaso que em palavras da citação, como «sopro do vento», «carrasco», «sudário», ressurgem semas que privilegiam a ressonância evocativa de acções, de ideias, adensando a significância do título. Se o leitor tiver em conta o carácter prospectivo da citação, facilmente considerará o seu funcionamento como sinal alertando-o para a exploração do universo semântico futuro numa determinada direcção, visto que o texto contém sempre «uma notícia sobre o seu modo de emprego».[16] Quem cita, recorda-se. De algo, de alguém, ou de algo de alguém. A emergência da alteridade no texto, num preciso quadro espacial mobilizando dois suportes tipográficos diferentes (o itálico e as letras capitais em romano), reside na fisionomia linguística e na cadeia fónica do nome próprio, sugerindo um universo cultural inteiramente estrangeiro. Que o efectivo destaque do nome próprio, assume contornos modais, prova-o, antes de tudo, a amplitude dos

13. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, «Écritures», 1992, p. 108. Itálico do autor.

14. Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*

15. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 135.

16. Tzvetan Todorov, «La lecture comme construction», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, «Points», 1978, p. 184.

caracteres em letras capitais. Assim, o que resta da curva melódica comunicando a tessitura e a força ascensional da entoação de uma voz dizendo a importância afectiva, cultural, de Dylan Thomas, foi convertido em sinal tipográfico. Em boa verdade, mesmo o texto da citação é diferente. A reforçar esta observação, considere-se o seu modo de aparecer: dirigido para a frente, italicamente. Diferente também porque se trata da transcrição de um poema composto por cinco versos de índole lírica, dispostos de forma irregular, atribuído a alguém cujo nome reenvia a um espaço e a uma língua outros que não a do romance. Citação alógrafa, o leitor aí encontra Dylan Thomas como fonte por onde corre, e donde se recebe, a enunciação mencionada. Observe-se, todavia, que a citação exibe um silêncio. Neste caso, a citação inscrita numa temporalidade necessariamente diferente da produção em primeira mão, nada nos diz sobre as raízes espaciais e temporais do texto extraído. Ao inscrever o silêncio de suportes lexicais culturalmente determinados, a citação, institui-se em estrutura interpelativa: cabe ao leitor tomar a iniciativa «de ajudar o texto a funcionar, dando a sua achega», segundo escreve Umberto Eco[17], para preencher os buracos, as elipses da mensagem, prolongando desse modo o texto muito para além da suas páginas impressas. O Eu, que é decerto o da mão que escreveu, e dedica, o romance apropria-se as palavras do outro, reinsere-as num novo contexto, acrescenta esse novo texto ao *corpus* do texto então já escrito, partilhando com todos aqueles que o lêem não só uma experiência de leitura como também um *fazer* em acção –a expansão, mediante recepção produtiva, de um texto (amado?), arquivado, na arquitectura de um outro livro– *O Vento assobiando nas gruas*.

Concluindo sobre a estratégia dos semáforos do romance em questão, diremos que a sua heterogeneidade linguística, não se assumindo exclusivamente como matéria verbal de encher, solicita, apela, insistente e intensamente para o leitor.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques IV,* Paris, Seuil, col. «Points».

BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, col. «Écrivains de toujours».

BENVENISTE, Émile (1966.), *Problèmes de Linguistique Générale,* Paris, Gallimard.

17. *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

CHARTIER, Roger (1993), *Pratiques de la lecture,* Paris, Payot et Rivages.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Seuil.

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduzido do italiano por Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

ECO, Umberto (1985), *Apostille au Nom de la rose*, tradução do italiano de M. Bouzaher, Paris, Grasset.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, col. «Poétique».

GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque,* «Puissance du titre», La Haye, Mouton.

HAMON, Philippe (1975), *Poétique, n°6,* «Clausules», Paris, Seuil.

JOUVE, Vincent (1992), *L'Effet-personnage dans le roman,* PUF, col. «Écritures».

KRISTEVA, Julia (1970), *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton.

LANE, Philippe (1992), *La Périphérie du texte,* Paris, Nathan.

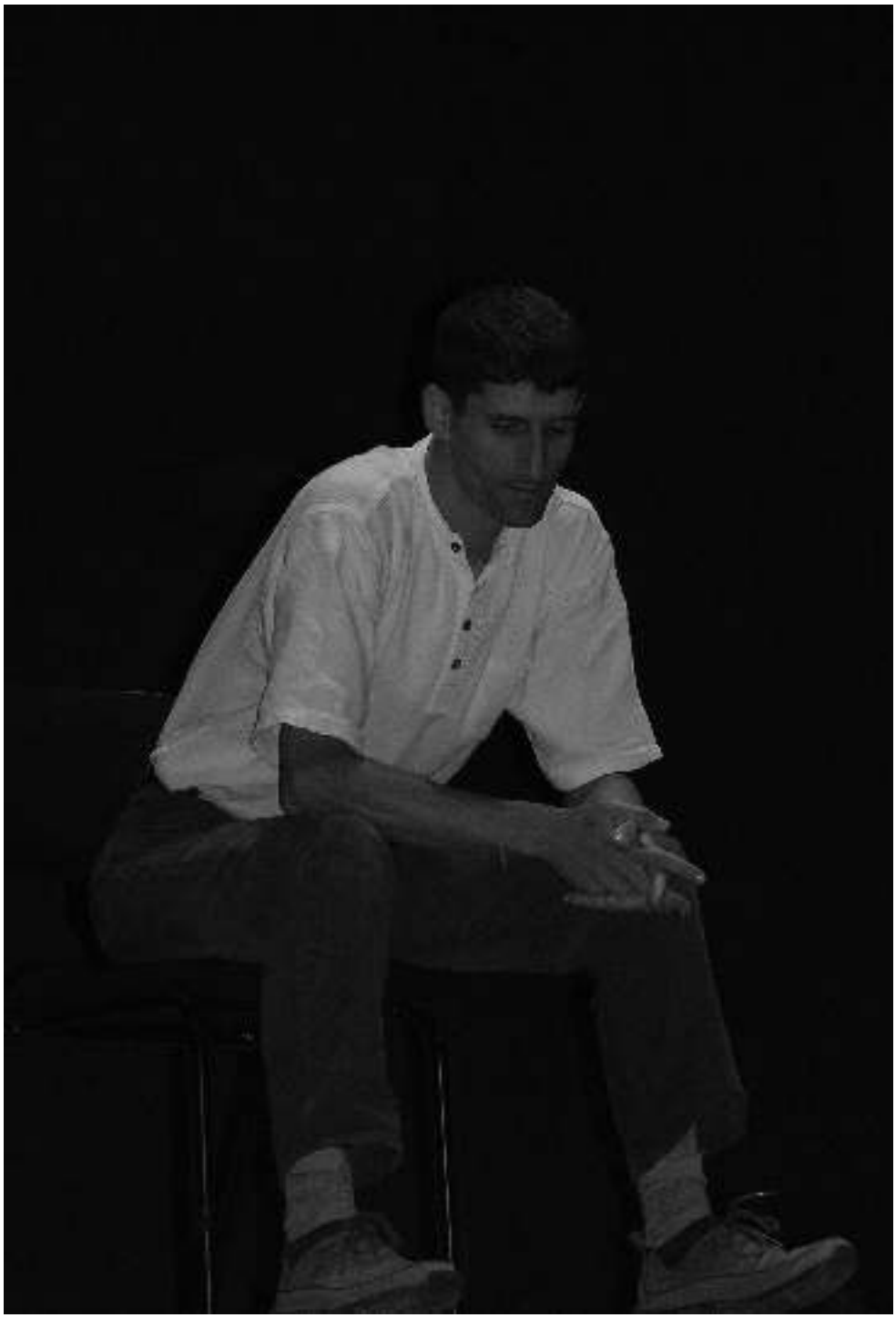
MAINGUENEAU, Dominique (1991), *L'Analyse du discours,* Paris, Hachette.

MITTERAND, Henri, «Les titres des romans de Guy des Cars», *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89.

PARISOT, Fabrice (1999), *Narratologie. Le paratexte, n° 1,* «Réflexions autour d'une composante paratextuelle», Paris, CID.

TODOROV, Tzvetan (1978), «La lecture comme construction», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique,* Paris, Seuil.



AS COISAS DA ALMA, DE JOÃO DE MELO, OU ESTÓRIAS DE *PERSONAGENS FELIZES COM LÁGRIMAS*

Maria Manuela da Silva Duarte
Instituto Politécnico da Guarda

Publicada em 2003, a obra *As coisas da alma* recupera o registo contista que João de Melo iniciara com a publicação de *Entre Pássaro e Anjo* (1987) e *Bem-aventuranças* (1992). As personagens incomuns pelas experiências vividas, excêntricas na duplicidade de sentido que o vocábulo admite, de que o autor se ocupou nos primeiros livros de contos, dão lugar a personagens com características peculiares, no entanto, vulgares nos seus desejos e fraquezas. Não primam pelo carácter extraordinário ou mesmo fantástico que nos habituara o autor, destacam-se sim pela existência vulgar, pejada de tumultos e sonhos também eles comuns.

O tom realista-fantástico que perpassa por *Entre Pássaro e Anjo* e *Bem-aventuranças* dá agora lugar ao tom intimista e confessional, sugestivamente proposto pelo título da obra. Os assuntos da alma convocam a homogeneidade temática dos 15 contos que a integram.

O vocábulo *alma* remete-nos para a crença cristã de existência de uma componente imaterial, que habita o corpo, e que será responsável pela salvação ou condenação do Homem. O termo convoca, inevitavelmente, outro— fé. Os cristãos defendem a existência da alma porque acreditam na redenção, pela remissão dos pecados, porque têm fé na ressurreição desse elemento etéreo[1]. Na obra, dois contos afloram a temática: "Carpe diem" e "Ouro, incenso e mirra".

No primeiro, Manuela incarna a personagem que explicita na perfeição essa crença, ao chorar diariamente, de forma pungente e convicta, pela culpa alheia e faltas cometidas pelos que a rodeiam. Com tal atitude pretende a sua salvação ("Por isso ela chora tanto e a toda a hora: um desespero capaz de redimir os sofrimentos e a condenação definitiva do mundo. Pelas suas contas, tudo estará saldado a respeito da sua alma: a morte pode muito bem vir e levá-la para a fazer presente ao Juízo Final: Deus lhe apontará os portões do Paraíso" (Melo: 2003, 163). No segundo conto assistimos à perda de fé em

1. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 29: "Le mot âme évoque un pouvoir invisible: être distinct, partie d'un vivant, ou simple phénomène vital; matériel ou immatériel, mortel ou immortel; principe de vie, d'organisation, d'action; sauf fugaces apparitions, toujours invisible et ne se manifestant que par ses actes."

Deus. O narrador adulto, ao reflectir sobre a sua crença, descobre que fora "um puro-sangue de Deus" (Melo: 2003, 39), porém, hoje volvidos alguns anos sobre esse estado de graça, dá-se conta que essa fé esmoreceu, confessa que aquilo que outrora fora uma epifania é hoje uma ausência: "Agora Deus é uma presença fria na minha vida. Não sobra em mim uma idade precisa para definir e reaver a fé antiga" (Melo: 2003, 43).

Destaque merece na obra o tema da alma e dos assuntos a ela associados, já que a introdução de duas epígrafes aponta para tal facto. Ao reproduzi-las o autor confere-lhes um papel de destaque, pois " l'épigraphe attire l'attention sur la réutilisation d'une œuvre à des fins autres que celles prévues à l'origine" (Sangsue: 1994, 29), desempenham "une fonction de commentaire, (...) d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre" (Gennette: 1987, 145).

A obra *As coisas da alma* inicia com três epígrafes, a saber: de Elio Vittorini, extraída do romance *Gente da Sicília*, de Teixeira de Pascoaes, da obra *O Homem universal e outros escritos* e de Walt Whitman, do livro de poemas *Canto de mim mesmo*. Acreditamos que tal selecção não foi inusitada nem descuidada, eclético nos géneros literários que cultiva, João de Melo procurou que o pensamento de três escritores servisse de mote à sua colectânea de contos. Assim, os intertextos citados provêm de diversos géneros, respectivamente, narrativo, com dois exemplos, o romance e o ensaio, e o lírico, com um poema. As epígrafes denunciam, desde logo, a vontade do autor em destacar as temáticas que a cada uma diz respeito. A narrativa de Vittorini relata o retorno de alguém a casa que, depois de 15 anos de ausência, constata que não pode ser recuperado o tempo vivido, nem as sensações outrora experimentadas, sentindo-se, portanto, um estrangeiro na própria terra. A segunda e terceira epígrafes remetem-nos para a crença na existência da alma; Pascoaes defende ser ela a característica comum a todos os seres humanos e responsável por nos distinguirmos uns dos outros, Whitman reafirma que alma e corpo são indissociáveis; a presença de um elemento corrobora e reclama a do outro. As citações recuperadas por João de Melo deixam antever a intenção de glosa no que às temáticas diz respeito. Os 15 contos que integram o livro retomam a ideia da partida, seja ela simbólica ou real, seja uma partida de um espaço físico, ou de uma geografia pessoal, íntima, como o é o lugar da infância. A par deste motivo, encontra-se o tom confessional que ouvimos da voz das personagens e faz eco do título da obra, revelando vivências sem nexo, carentes de sonhos e plenas de angústias— em suma, coloca a nu 'coisas da alma'.

Em torno dos dois eixos que traçámos, o da partida e o da confissão reveladora da intimidade pessoal de cada personagem, gravitam, respectivamente, os contos "Algo como um regresso a casa"; "A barragem" e "Movimento de partida"; "O vinho"; "Carpe diem" e "O conto de mim

mesmo".

No que ao primeiro *leitmotiv* diz respeito, e retomando a epígrafe de Vittorini, João de Melo insiste na problemática da 'necessidade de partir mas querer ficar', uma contradição que o autor já sublinhou em textos anteriores, ao dar voz a personagens que vivenciam o drama da despedida de lugares e pessoas, e de contacto com um mundo novo e desconhecido[2].

Em "Algo como um regresso a casa", o título deixa perceber que estaremos perante uma tentativa de aproximação a um retorno às origens. A indefinição veiculada pelo pronome justifica-se pela natureza deste regresso: Manuel não anseia por ele, não parece assolado de saudades daqueles que não vê há alguns anos, ou dos lugares que não mais revisitou. Impelido a sair da ilha, por ser acusado de sindicalista revolucionário e comunista, não regressa com o desejo de vingar os que o expulsaram e obrigaram ao exílio em Lisboa, não retorna com vontade de ostentação das vitórias conseguidas nos anos que passaram: "ei-lo num retorno a frio, regressado ao nada e a coisa nenhuma do tempo e da história (...) trazido pelo esquecimento do passado, pelo desencanto da saudade" (Melo: 2003, 61). Voltar aos Açores significa, enfim, para a personagem que não rejeita o seu percurso de vida, um retorno ao seu eu, não teme voltar à ilha, pois percebe que esse percurso de volta terá que ser completado a fim de que se feche o ciclo[3] iniciado em 1975, aquando da expulsão. Consciente de que retornar aos Açores, não significa repor o passado, colocá-lo em movimento como se não tivesse havido uma partida e uma dor que engrandece com o tempo e com a distância, Manuel sabe que é impossível voltar atrás, recuperar o outrora, pois nem lugares nem as pessoas se repetem no tempo: "nós somos de um tempo e de um lugar enquanto podemos voltar ao seio daqueles que o habitam. Depois disso, tudo é outra coisa" (Melo: 2003,

2. O romance *Gente feliz com lágrimas* (1988) coloca-nos perante uma personagem que procura ajustar contas com o seu passado de miséria, tanto no plano material como no dos afectos. Oriundo de uma família extremamente pobre e ignorante, Nuno Miguel assiste à dor, pessoal e alheia, daqueles que almejam na emigração o conforto nunca experimentado. No entanto, apesar de deixarem para trás coisa nenhuma, agoniam no momento de se despedirem da ilha e demandarem ao desconhecido, denunciando sentimentos paradoxais que o fenómeno agridoce da mudança arrasta consigo.

A colectânea de poesias *Navegação da Terra*, dividida estruturalmente em quatro capítulos, tem um ("Navegação da terra") dedicado a essa emergência de sair de um lugar para outro, de abandonar a ilha, fazendo cumprir um destino que parece delineado para o açoriano, como o ilustram os poemas "O mar e o silêncio" e "Olhar com navio dentro": "Não existe olhar sem navio/ na ilha: o homem tem no mar/ o destino acordado e o / rumo de embarcar" (Melo: 1980, 43).

3. Manuel incorpora um princípio da filosofia neo-platónica que entende o regresso a um lugar como um retorno, também, a si próprio, num processo que se define pela união de duas extremidades: a do passado e a do presente: "Tout le dynamisme de la philosophie néo-platonicienne est conçu suivant le schéma de l'émanation de l'Un et du retour à l'Un (…) le symbole du retour est celui de la phase finale du cycle". Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 808-809.

61). Manuel anseia ainda pertencer a 'esse tempo e lugar' a que intimamente está ligado como bem o mostra ao identificar o espaço geográfico açoriano com a intimidade de um espaço exíguo mas deveras privado como a casa, cujas conotações simbólicas remetem para a ideia de refúgio e protecção[4].

Se em "Algo como um regresso a casa" existe a possibilidade real de retorno, e a partida de um lugar se refaz nesse movimento inverso, enfraquecendo a dor do afastamento e da perda, no conto "A barragem" tal reposição do equilíbrio não se verifica. Obrigados a abandonar a aldeia de Eirado devido à construção de uma barragem, os habitantes sentem essa saída como se emigrassem, e não apenas se deslocassem na região: "Vê-os à deriva, em debandada de dentro para fora de si. Recolhem e guardam as suas coisas (mobílias, roupas, loiças e outros haveres), mas é como se estivessem de partida para um outro país, o do sem regresso e do exílio final, o país de uma passagem estreita e escura para a morte" (MELO: 2003, 68). Ainda que houvesse a preocupação dos senhores engenheiros em copiarem o traçado das avenidas e dos monumentos, em reproduzir fielmente as habitações e os lugares de lazer, a nova aldeia, cópia da antiga, jamais será igual, pois toda a tentativa assenta numa impossibilidade: a de "lhes emprestarem a ilusão de irem mas continuarem a ser os mesmos homens, mulheres e crianças, ainda que noutro tempo e noutro lugar" (Melo: 2003, 69).

Despojados dos lugares aos quais associam experiências incontáveis, os habitantes sentem que têm uma vida para dar continuidade, porém, sem terem onde lançar a âncora deste novo navio que se impõe que comandem. Ao novo espaço falta-lhe a força da memória, está vazio de recordações, de acontecimentos, em suma, carece de identidade e de alma como nos revela o pensamento da personagem que se despede da antiga aldeia com nostalgia: "usa apenas da fé e da imaginação para acreditar que será verdade as pessoas sobreviverem (…) ao sentimento de uma realidade subitamente posta fora de tempo e lugar, para a qual seria preciso inventar tudo de novo: a configuração, a história, o nome dos objectos, o segredo das casas, o amor e o ódio que não podem ser repetidos numa única noite, em nenhuma outra cama— tal como nunca o mesmo diferente sabor da comida se repete à mesma diferente mesa de uma cozinha" (Melo: 2003, 70). Apesar de serem personagens que deixam para trás uma exígua riqueza, pois precários são os seus bens, sentem a perda como se naquele lugar possuíssem lautos patrimónios, só eles compreendem esta perda já que ela apenas pode ser avaliada quando sentida. Atente-se no olhar de despedida que Ana Maria, sinédoque dos habitantes de Eirado, entrega à aldeia que abandona: "Assim suspensos do silêncio do vale, são ainda mais belos e mais límpidos do que antes, os bois. Mas ela olha e volta a olhar, sente

4. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 604.

que uma vez mais a enganaram os sentidos. Não estão lá os bois nem os montes. Na verdade, ela também não estava olhando com os olhos, nem escutando com os ouvidos. Fazia-o com o coração, com o sentimento de olhar e ouvir as coisas do amor e da imaginação" (Melo: 2003, 67).

De partida, agora para outro país, fala o conto "Movimento de partida". Pela memória, o narrador adulto presentifica um momento doloroso ao qual assistiu, ainda menino, e que não conseguiu esquecer, o momento da despedida daqueles que abandonavam a ilha e os familiares, trocando-os pelo sonho de abundância das Américas. Repete-se o paradoxo, já atrás sublinhado, de sentirem que não querem nem desejam a saída para o desconhecido, mas que têm que fazê-lo porque a necessidade material a isso os obriga. Coagidos pela razão a fazer cumprir um destino que o coração contraria, partem deixando para trás muito de si, abandonam o lugar de origem e nele a própria identidade, saem "como se estivessem para separar-se não da aldeia e da família, mas da própria vida" (Melo: 2003, 76).

O conto é narrado em analepse, o que permite ao narrador autodiegético um distanciamento esclarecedor do episódio a que assistiu na infância e que deixou em si marcas indeléveis. A percepção da dor que experimentam os que partem e os que vêem partir é compreendida, volvidos anos, quando ele próprio sai da ilha e vive, também, a experiência da emigração. O olhar lúcido contrasta, hoje, com o olhar ingénuo de outrora: "Todavia, creio que o primeiro de todos os movimentos da infância foi o da partida. (Mais tarde, compreendi que esse era um movimento total e definitivo, o que para sempre nos levava para fora dos Açores) (Melo: 2003, 75). Assistimos ao "desdobramento—registo de uma infância ignorante da verdade (ignorância, contudo, insatisfeita) e de um mundo adulto que 'sabe' " (Tacca: 1983, 131). Mais do que recordação presa ao fio da memória, o episódio é evocado[5], presentificado, o que deixa antever a importância do mesmo no percurso de vida da personagem, trata-se de uma "evocação (…) tão viva que parece abolir a distância. O narrador revive plenamente o seu passado. Quase poderíamos dizer que vive nele. Por isso, relato e evocação, tempo de narração e tempo daquilo que é narrado, estão extremamente interpenetrados: quando o narrador evoca é como se 'visse'" (Tacca: 1983, 131) — como se assistisse, outra vez, à despedida da tia Urbana que emigrava para a América: "enchi-me de uma vaga dor de alma, ao mesmo tempo alheia e saída do fundo das minhas lágrimas (...) no fundo da minha alma, despedi-me, também eu, de tudo e de todos: dela, da infância e da família,

5. Bernard Pingaud distingue entre memória e recordação, defende que associada à primeira está a ideia de actividade, de movimento contínuo, enquanto que a segunda se conota com o estatismo: "Mas não há dúvida que há que distinguir entre recordação e memória. A recordação é um estado, a memória um acto. Para que a recordação se torne presente na consciência é necessário que a memória a obrigue a isso". Cf. Bernard Pingaud, "Alain Resnais", in *Muriel*, "La loca poesia", Buenos Aires, 1969.

do tempo e da idade" (Melo: 2003, 77-78).

A demanda de outras geografias, por vezes simbólicas, quando implicam uma saída para fora de si, provoca nas personagens sentimentos tumultuosos que envolvem o âmago do ser, a própria alma. Como atrás referimos, distinguem-se nitidamente duas temáticas na colectânea, ainda que uma justifique e reclame a outra, como claramente o ilustram as derradeiras palavras do conto "Movimento de partida", proferidas pela personagem. A alma é sentida como o lugar recôndito em que o Eu verdadeiro, autêntico e uno habita, portanto, revelá-lo é entrar na privacidade íntima de cada indivíduo, defraudá-lo é aniquilar qualquer possibilidade de dar sentido à vida.

O conto "O vinho" recupera, também ele, a epígrafe de Vittorini, que destaca o papel revelador desta bebida. Um grupo de funcionários de escritório partilha entre si, não só o local de trabalho, mas também o fardo de dar continuidade a vidas sem sentido, porque vazias de sonhos e ambições, isentas de coragem de afirmarem aquilo que são. Ao final da tarde, depois de um dia rotineiro e previsível, cumprem o ritual de se embebedarem na taberna do Morais— o taberneiro que apenas é feliz quando eles elogiam a excelência do seu vinho. Cada um procura embriagar-se, propositadamente, para permitir que se revele a sua autenticidade. O vinho torna-os homens livres, sem preconceitos ou medos de mostrar o eu genuíno que, durante o dia, refreiam e escondem: "bebemo-lo em fulgor e em profundidade; com o método de quem precisa de coragem e da ascensão do vinho— que nos torna a todos facundos, poéticos, e mais humanos e mais livres" (Melo: 2003, 22).

A embriaguez permite extravasar pensamentos e emoções reprimidas, mas também a ilusão de que alterar o rumo da vida ainda é possível, assim, e como lucidamente[6] reconhece a personagem-narrador, bebem "para mudar, e para simplesmente deixar[em]de ser homens para nada" (Melo: 2003, 22). A ideia de inutilidade da vida conduz, inevitavelmente, ao desejo, ainda que sub-reptício, de desistência, de fuga. Ao coisificar a vida, ao apresentá-la como objecto que se deteriorou, a personagem confessa: "sempre que à alma me vem a dor em cinza da minha existência, é que eu sei como só o vinho me pode salvar. O tempo não passa nem está parado. Mas a minha vida gasta-se" (MELO: 2003, 18) No vinho encontram também o mecanismo que possibilita a evasão, que permite "mudar de vez em quando o (…) mundo, soltar o pássaro que (…) deixou de cantar, (…) rasgar a vela do (…) barco e erguer ao vento do mar

6. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 1016 : "le vin est très généralement associé au sang, tant par la couleur que par son caractère d'*essence* de la plante il est en conséquence le *breuvage de vie* ou d'*immortalité*. Particulièrement— mais non exclusivement— dans les traditions d'origine sémitique, il est en outre le symbole de la connaissance et de l'initiation, en raison de l'*ivresse* qu'il provoque".

impossível os destinos da alma" (Melo: 2003, 25).

Essa libertação é, no entanto, fugaz, a felicidade tem apenas a duração da embriaguez, rapidamente recoloca no vazio aqueles que se despediram "de todos e de cada um dos seus sonhos de homem" (Melo: 25).

"Carpe diem" explicita a intenção de glosa da locução de Horácio[7], invertendo[8] o sentido que a mesma ganhou. Manuela tem a seu cargo a tarefa hercúlea de salvar o mundo por meio das lágrimas e de orações. No entanto, um gesto nobre desta natureza não lhe devolve a tranquilidade que almeja e que apenas reencontra no álcool: "bebe para voltar a rir. Ri com gosto, sentindo o ventre estremecer de prazer, como quando o bebedolas do marido morria de paixão pela sua (...) intimidade, e ela ainda gostava do amor dele" (Melo: 2003, 167). Trata-se uma vez mais de uma felicidade condicionada à duração do estado ébrio, uma felicidade fingida porque ilusória, como o é também a exortação para que parece remeter o título do conto. Manuela não *aproveita o dia*, engana-se, sempre que liga o televisor ilude-se ao pretender viver a vida das personagens das séries de ficção: "sempre que abre a televisão, o que vê e ouve entra em tudo o que nela vive. Começa por abandonar-se à música dos cantores. Canta imitando-lhes a voz e os gestos em palco (Melo: 2003, 164)

Em "O conto de mim mesmo" o real e o onírico interpenetram-se. O texto conduz o leitor para uma interpretação de leitura que, no final do conto, se desfaz, gorando o seu horizonte de expectativa. Aquilo que é apresentado como real, sabemo-lo, por fim, que foi sonhado pela personagem. Atormentado pelos princípios[9] que traiu, pelos ideais que frustrou, imagina-se a ser sovado por alguém que conhece a mentira na qual se tornara e o acusa de se haver transformado num 'lacaio da burguesia' (Melo: 2003, 174). O espancamento, fictício afinal, funciona como castigo para as faltas cometidas. O corpo é mortificado pelas pancadas e o desmaio que sobrevém à dor possibilita a libertação da alma, que livre "pairava (…) na ausência dos cinco sentidos" (Melo: 2003, 179) e também o aniquilar da consciência sobre o engodo em que se transformara a sua vida. Todo este processo de revelação ocorre no domínio do sonho, porém, quando se dá conta da estranheza da fantasia sonhada, a personagem prolonga os sentimentos que já experimentara: persiste a certeza de uma consciência atormentada, de se sentir um ser à deriva, que desistiu da vida quando abandonou os ideais e se entregou a uma existência

7. Cf. Horácio, *Odes*, I, 11, 8

8. Adoptando a nomenclatura proposta por Genette, classificamos o título do conto em estudo de irónico ou antitético, já que o mesmo "fonctionne par antiphrase (...) parce que le titre fait antithèse [au conte]" Cf. GENETTE: 1987, 79.

9. Cf. João de Melo, *As coisas da alma*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, p. 174: "era um infiel e um mentiroso popular. Mentia de viva voz e por escrito; traía a minha pele com a mesma facilidade com que sujava a minha roupa".

que ele conota de adormecida, denunciando o torpor com que tem conduzido a vida: "a minha consciência devia estar mais ou menos como o meu corpo: coberta de lástima. Sentei-me na cama, acendi a luz (...) não vi nenhum sinal de outra presença humana na minha vida. (...) Quem sou eu? 'Talvez um outro', pensei. 'O lacaio de si mesmo. O do sonho perdido numa qualquer esquina de Lisboa. Aquele que não encontra outro final para o sonho, senão desistir dele, suspender o conto. E despertar' " (Melo: 2003, 180).

Encontram-se sintetizadas nesta personagem as restantes dos contos já explorados. Com vidas anódinas, porque se recusaram lutar pelas crenças pessoais, porque se resignaram à rotina de uma existência que nunca desejaram, mas sem força anímica capaz de lhe inverter o rumo fatídico, todas partilham o desejo de fuga, de morte, ainda que aparentem deter uma vida feliz: o homem que se embriaga para esquecer que diariamente se levanta "sem o prazer único de estar vivo" (Melo: 2003, 18), os habitantes de Eirado partem para a nova aldeia como se fizessem a travessia de uma "passagem estreita e escura para a morte" (Melo: 2003, 68), aqueles que abandonam os açores para emigrarem, fazem-no como se se despedissem "da própria vida"; Manuela sabe ter um desígnio a cumprir, remir os pecados do mundo, porém, sente "um quase desejo de renunciar à vida" (Melo: 2003, 157), finalmente, a personagem que vive a vida como se de um sonho se tratasse, que se assume como personagem de um conto, nega qualquer possibilidade de identificação com o real, assume uma existência condicionada às páginas de um livro no qual se encontra inscrito. Deste modo, admite que o *conto sobre si mesmo* (como o título antecipa) deverá ser finalizado, reconhece ser "aquele que não encontra outro final para o sonho, senão desistir dele, suspender o conto" ((Melo: 2003, 180).

Se admitirmos, como Frédéric Gaussen, que o sonho é o "symbole de l'aventure individuelle (...) l'expression la plus secrète et la plus impudique de nous-mêmes", a personagem manifesta a clara vontade de pôr fim à vida, de desistir dela. Este será o desejo que radica no âmago do seu ser, atendendo a que o sonho é, como defendeu Freud, "la voie royale pour parvenir à la connaissance de l'âme" (Chevalier e Gheerbrant: 1982, 809). Por meio do sonho procura concretizar aquilo que na realidade não consegue colocar em prática. Porém, esse desejo de evasão, o processo de fuga, afinal de si próprio, justifica-se pela busca de um eu mais autêntico, verdadeiro para consigo mesmo e que apenas se revela naquilo que tem de essência primordial –a alma.

Eis as personagens para quem o autor quis inventariar um balanço de tal modo em débito que lhes negou, até, a denominação. Dos contos analisados, apenas duas têm um nome que as identifique: Manuel e Ana Maria (já que no conto "Carpe Diem" o nome da personagem se repete, pois é o feminino de Manuel). Nomes que são também eles significativos pelo valor simbólico que carregam no universo considerado de 'coisas da alma'. Manuel é a forma

aferética de Emanuel (do hebraico Immanuel[10]), ou seja, «Deus [está] connosco», Ana evoca o nome da esposa de São Joaquim, a mãe de Maria que, por sua vez, e segundo o mito cristão, é o nome da mãe de Jesus –nomes reveladores com idêntico valor espiritual para os crentes. A denominação simbólica das personagens parece justificar o substantivo 'coisas' que figura no título da obra, preenchendo-o de sentido. No livro não se abordam apenas assuntos relacionados com a alma, mas também com a espiritualidade e a mitologia cristã.

João de Melo inscreve as suas personagens num universo onde a dor e a busca de sentido para existências patéticas são uma constante. Os seus 'seres de papel' –que, não raras vezes, parecem partilhar connosco vivências tão verosímeis que evocam indivíduos com existência real– iludem-se e fingem acreditar que, afinal, vivem felizes, condicionados por reveses que enformam e são inevitáveis nas suas vidas, resignam-se, afinal, à condição de *personagens felizes com lágrimas*.

BIBLIOGRAFIA

Bíblia Sagrada (1988): 14ª. ed., Lisboa, Difusora Bíblica.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT: Alain (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter.

GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

HORÁCIO: *Arte Poética* (1984) (Trad. R.M. Rosado Fernandes), Lisboa, Inquérito.

MELO, João (1988): *Gente Feliz com Lágrimas*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (1990): *Entre Pássaro e Anjo*, 2ª. edição, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (1992): *Bem-Aventuranças*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (2003): *As coisas da alma*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

SANGSUE, Daniel, (1994): *La Parodie*, Paris, Hachette.

TACCA, Oscar (1983): *As vozes do Romance*, (Trad. Margarida Coutinho Gouveia), Coimbra, Livraria Almedina.

WHITMAN, Walt (1999): *Canto de mim mesmo*, (ed. bilingue. Trad. José

10. Cf. *Bíblia Sagrada*, (1988), 14ª. ed., Lisboa, Difusora Bíblica: Isaías profetizou o nascimento virginal de Jesus Cristo, referindo também o nome pelo qual Deus pretendia que fosse denominado: "Por isso, o mesmo Senhor por sua conta e risco, vos dará um sinal: / Olhai: a jovem está grávida e dará um filho, pôr-lhe-á o nome de Emanuel"(Is 7.14). O mesmo versículo é citado em Mt 1.21-23.

Agostinho Baptista), 2ª. edição, Lisboa, Assírio&Alvim.

ZERAFFA, Michel (1971): *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Éditions Klincksieck.

DE COMO EXORCIZAR FANTASMAS

Teresa Cristina Cerdeira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

L'oeuvre moderne fournit son propre mode d'emploi.
Antoine Compagnon,
Les cinq paradoxes de la modernité[1]

Resumo: De um romance que se inicia pela irrupção de um acontecimento insólito poder-se-ia esperar o encaminhamento do discurso pelas vias do fantástico. Não é, no entanto, esta a aposta do último livro de Helder Macedo, a que ele deu, muito a propósito, um título também inesperadamente insólito: SEM NOME. Na verdade, o autor parece tangenciar desde há muito essa via discursiva – que, só como opção inicial, chamaríamos de «fantástica» – para, em seguida, no seu revés, melhor ir aproximando os personagens e a trama romanesca de um terreno onde a plausibilidade do insólito é menos indício de fantasia que alargamento das possibilidades de um realismo que excede voluntariamente o verossímil.

Este é ainda um romance que fala de formas enviezadas de experimentar a morte: morte e violência, morte e silenciamento, morte e esquecimento; mas também morte pela impossibilidade de esquecer e pelo naufrágio do ser num mar de fantasmas devoradores. Mais ainda: morte também social, sujeito e país à beira da catástrofe de onde a saída apenas se insinua numa via de aprendizado individual que parece realizar, no encaixe da história de amor, uma volta que as esferas política e social – muito mais que mero pano de fundo – teriam também que objetivamente vir a construir.

Não há, ainda, melhor intuição da possibilidade de escapar ao fracasso social de um tempo de morte e de política falida que essa espécie de *bildungsroman*, essa porta ainda indecisamente aberta para um futuro que, sem se delinear, é mais vigoroso que a morte anteriormente anunciada.

Palavras-chave: Bildungsroman, fantástico, intertexto, narrativa portuguesa contemporânea, Helder Macedo.

O último romance de Helder Macedo publicado em março de 2005 chega-nos com um duplo apelo ao insólito: o título desconcertante – *Sem Nome*[2] – e a sua abertura com um clássico qüiproquó digno de uma cena tragicômica de falsos reconhecimentos e confusões de identidade. Uma jovem portuguesa a causar

1. COMPAGNON, Antoine: *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990. 192 p.
2. MACEDO, Helder: *Sem Nome*, Lisboa, Presença, 2005.

espécie à polícia de imigração no aeroporto de Londres diante da incongruência formal de uma data de nascimento inverossímil, inscrita no seu bilhete de identidade, e que atribuía cinqüenta e seis anos a quem, pela aparência, devia andar pela casa dos vinte. Ao lado disso, quero dizer, da narração de uma cena que poderia gerar desagradáveis questões diplomáticas entre irmanados componentes de uma –apesar de tudo– união européia, surge uma voz narrativa que escolhe antes o tom bem humorado de quem conhece os meandros do feminino, imprescindíveis à escrita da história de uma "linda menina que não pode ter mais de vinte e poucos anos". Por outro lado, ao inserir na cena o personagem de José Viana, que se define como estando "em idade de preocupações pré-póstumas", comparece ainda a vertente irônico-reflexiva desse mesmo narrador, que refere os impasses gerados pela passagem do tempo, com as nem sempre fáceis negociações entre a pujante juventude e a avançada maturidade, quando o tema remete às afetividades e aos jogos de sedução. Nesses casos, dirá ele em nome do personagem, a estratégia era dar mais crédito à verossimilhança que à verdade e "considerar as aparências como o único modo inteligível de viver". Ora, o que parecia, então, uma quase divertida referência pontual pode-se tornar um modo de gerir inteligentemente outras questões, provavelmente mais graves, com que os dois personagens centrais –Júlia de Sousa e José Viana– a partir de um encontro fortuito se irão confrontar.

Júlia de Sousa é o nome de eleição da personagem feminina, extraído da série que a tradição familiar lhe impusera no registro civil: Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes. No entanto, a polícia de imigração inglesa, pouco ciosa desta opção pessoal, ao selecionar economicamente o primeiro e o último nome –Maria Bernardes–, comprovava ignorar desde logo, como comentará ironicamente o narrador, que Maria, para os portugueses, funcionava tão somente como uma "espécie de hímen baptismal". E, continua ele, como a provar que "não só os burocratas periféricos cometem enganos", transformaram ainda o *i* de Maria num *t* de Marta, além de traduzirem Bernardes para um incongruente "Bernardo ou Barnardo", simplesmente "porque há uma instituição britânica de lares para crianças desvalidas chamada Dr. Barnardo's em homenagem ao benemérito fundador" (SN, 51). Estava deste modo instituído ao acaso aquele "demônio da analogia", barthesianamente definida e execrada como a necessidade simplista de se estabelecerem as sempre perigosas similitudes: "assim que uma coisa é percebida, é preciso que ela se pareça com outra"[3] (RB, 48). Mais uma vez o que poderia parecer pontual passa a fazer parte de uma crítica aguda da compulsão redutora do re-conhecimento, que cega a leitura do mundo ao possível e ao novo.

3. BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes* (Collection Écrivains de toujours), Paris, Seuil, 1975, p.48.

Da extensa proposta que o resumo desta comunicação anunciou, devo ter a humildade tardia de optar por uma linha de pensamento que só de longe tangenciará alguns dos caminhos ali sugeridos para a leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo: o desvio do fantástico, a dissolução dos fantasmas e, sobretudo, a matéria da morte que justifica incluir estas reflexões num conjunto de investigações sobre literatura brasileira e portuguesa, coordenado pela Professora Lélia Parreira Duarte, da PUC-Minas, sob o título abrangentemente metafórico de "As Máscaras de Perséfone", que, aliás, parecerá ajustar-se como uma luva à leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo.

Escolhi como epígrafe para este ensaio uma afirmativa que pode ser considerada quase banal, sobre a qual, no entanto, não seria despiciendo refletir e que poderíamos mesmo alargar para toda uma linhagem que, de Cervantes a Machado de Assis, optou por esta mesma vertente: "A obra de arte moderna explicita o seu próprio modo de usar". Recuperar em todos os romances de Helder Macedo as estratégias perturbadoras da efabulação, a voluntária violação da empatia do leitor com a história narrada e uma fala autoral que constantemente pisca para o leitor ao apontar que aquele mundo que o está a envolver é um mundo de ficção seria um manancial inesgotável ,e com isso não quero dizer excessivo, mas sutilmente obsessivo, com o perdão do oximoron.

No que se refere a este *Sem Nome* vou tomar como exemplo uma, digamos, generosidade autoral, que chega às raias do perverso ao roubar dos seus leitores-críticos aquela dose narcísica de inferir as relações que esse romance necessariamente mantém com a biblioteca particular do seu autor, aquela que por eleição – de mera sedução de leitura ou de exercício profissional, em se tratando aqui de um ficcionista que é também poeta e crítico de literatura – funda o seu mundo de sombras herdadas da tradição. Para o caso deste *Sem Nome*, com um redobrado gozo na blague que concede a um personagem o direito de informar os empréstimos do imaginário autoral. Carlos Ventura é um jornalista de prestígio que, em dada altura, conversa com Júlia, personagem central da trama, a respeito de um projeto de romance que ela lhe confiou e que tinha a ver com a sua obsessão do momento em investigar o paradeiro de uma mulher, Marta Bernardo – e já agora começamos a entrar na trama do romance –, desaparecida há mais de 30 anos, em tempos da ditadura portuguesa, tornando-se uma daquelas que estariam na lista dos alocados "em parte incerta", possivelmente torturada, possivelmente morta por atividades clandestinas contra o sistema político, de qualquer modo sem destino que lhe concluísse a vida. Mais que isso, mulher com quem inopinadamente ela, Júlia, fora confundida no aeroporto de Londres pela polícia de imigração por aquele José Viana, hoje advogado de sucesso vivendo na Inglaterra, antigo membro do PCP, nos anos 70 anteriores aos cravos de abril, que ficara atordoado de ver ressurgir diante de si a sua Marta, como se o tempo a tivesse poupado dos

estragos inevitáveis que sofre qualquer bela mulher, 30 anos depois da luminosa juventude dos vinte anos. Nesse ponto intervém Carlos Ventura a tentar dissuadi-la da escrita de um romance cuja "novidade" era, a seu ver, muito discutível:

> Se é mais uma história de duplos, dessas que andam a ser recicladas por aí desde que as clonagens as puseram de novo na moda, esquece. Andas com isso na cabeça desde o Hamlet do Peter Brook. A ver duplicações em tudo. Se é sobre uma jovem mulher que aceita ser outra para um homem mais velho que desejaria que ela fosse a mulher que ele amou noutro tempo, é mais interessante, mas o Teixeira-Gomes já escreveu. Se não me engano também com uma Júlia e uma Marta à mistura, ainda por cima iam julgar que era intertextualidade, já não há saúde. E ele próprio numa variação do mito de Deméter e da filha, não me lembro agora do nome, Flora na versão latina. Perséfone. [...] Se a mulher idêntica que desapareceu afinal nunca existiu e era apenas uma emanação da mente da outra, ou então da mente masculina, o Sá-Carneiro já andou por lá e nada mal.(SN, p.155)

Não será, pois, necessário esforço crítico para fundar as referências femininas deste romance, porque elas já estão lá. Mas o que parece desde logo saltar aos olhos é que a opção pela dúvida constitutiva do fantástico, que envolvia diversamente as duas referências anteriores – Sá Carneiro e Teixeira-Gomes–, parece desde logo ser desfeita no romance de Helder Macedo, que prefere aproximar os personagens e a trama romanesca de um terreno onde a plausibilidade do insólito faz tão somente alargar as possibilidades de um realismo que pode incluir o acaso, as coincidências, em outras palavras, a ficção. E esse desvio, essa metamorfose, que ele, como autor, impõe à sua bagagem de leitor, acontece como opção literária e ética.

Nos dois casos anteriores, a existência dos duplos era constitutiva da trama, e o momento em que eles se desfazem encaminha ambas as estórias para a fatalidade da tragédia: desaparecimento de Marta, morte de Ricardo, condenação de Lúcio em Mário de Sá-Carneiro (*A Confissão de Lúcio*, 1914); assassinato de Júlia-Marta pelo amante, tentativa falhada de assassinato do narrador, desaparecimento do amante em "O Sítio da Mulher Morta" (*Novelas Eróticas*, 1935) de Teixeira-Gomes. Enquanto isso, no romance de Helder Macedo, se a constituição da fantasia dos duplos é condição para o aprimoramento da personagem feminina, numa típica estrutura de romance de aprendizagem, a sua desmontagem é também funcional para o salto qualitativo desta mesma personagem, para quem o espelhamento com Marta converge em vida para o futuro, e não em morte para o passado. Júlia adensa-se a si própria exercitando ficcionalmente uma alteridade que lhe fora a princípio sugerida pelo falso reconhecimento na cena do aeroporto, mas ela própria perceberá que viver a vida de Marta era viver uma vida que não era a sua, cujo único possível lucro seria o de um exercício dramático, no sentido da construção de uma personagem para um seu futuro e possível romance: espelhamento na

diferença, composto conscientemente com os farrapos de verdades e as invenções verossímeis.

Este é ainda um romance que fala de formas enviezadas de experimentar a morte: morte e violência das torturas que a PIDE, emblema de outras tantas polícias políticas, impôs a quem ousava defrontar a ditadura; morte e silenciamento que anula no sujeito a sua possibilidade de continuar a pertencer à história, mesmo que na lista dos seus mortos; morte e esquecimento que apaga fatalmente a imagem do outro; mas também morte pela impossibilidade de esquecer e pelo naufrágio do ser num mar de fantasmas devoradores.

Neste *Sem Nome* de Helder Macedo é fundamentalmente esta última a vertente que será preciso enfrentar. E, como a provar que a história pode por vezes ser viabilizada pela ficção, e que a verossimilhança pode tornar-se verdade, será esta versão ficcional sobre o destino de Marta Bernardo que Júlia endereça a José Viana (num discurso de gênero híbrido de mensagem eletrônica-carta-relatório-enquête policial e, possivelmente já, exercício de prática romanesca) que acaba por operar uma mudança qualitativa e vivificadora no homem maduro e desalentado que, por trinta, anos tivera seu destino adiado e suspenso – não por uma tragédia mas por uma ausência de estória, uma carência de linguagem sobre a vida de Marta. Ao ficcionalizar, a princípio quase como um inadequado jogo perverso, o destino trágico de tortura e morte de Marta, ela produzira um efeito inesperado para a sua ainda quase ingenuidade quanto à força com que o discurso pode agir sobre o seu leitor. Ao inventar uma morte para Marta, Júlia permitiria a José Viana enfrentar pela primeira vez uma história que tinha ficado sem fim, defrontar-se com aquela personagem que – vagante e fantasmática – tinha ficado sem nome, nomeando-a para lhe devolver, enfim, o seu lugar possível na memória:

> Era só que pela primeira vez se sentia autorizado a aceitar que a Marta tinha morrido. Não apenas recear, como durante tantos anos, ou presumir, ou ter de continuar a viver como se aceitasse que ela estava morta. Porque graças à Júlia soubera enfim como foi, por terrível que tivesse sido. Sentia que podia finalmente consentir que a Marta morresse também dentro de si. Não para a esquecer, não era isso, mas para a poder celebrar. Dar-lhe dentro de si o funeral que os dois precisavam que tivesse havido. Para finalmente deixá-la repousar. Para não continuar com essa espécie de alma penada a sofrer dentro de si.
>
> [...]
>
> A Júlia tinha-lhe devolvido a Marta que perdera. Por isso agora podia também celebrar a Júlia. Serem amigos. Só amigos. Nunca tinha havido uma mulher de que tivesse sido amigo, só amigo. Nem da Marta. A Marta era o amor, era outra coisa. [...] O seu remorso, a culpa com que podia finalmente continuar a viver (SN, p. 173-174).

Ao referir a intriga romanesca, falei de uma recuperação vital, e ela atravessa diferentemente Júlia de Sousa e José Viana. Num país de romeiros que afrontam o presente com o passado, de reis que desaparecem em batalhas emblemáticas e continuam vagando pelos séculos afora, o compromisso ético deste romance é acabar com os fantasmas para dar vez à História. A metamorfose que ele opera na tradição nasce, portanto, desse saber jogar com as mesmas cartas para encontrar um outro modo de ganhar, fazendo o trânsito consciente da similitude à diferença: dirimindo as possíveis vertentes fantásticas à Sá-Carneiro ou recorrendo ao mito de Perséfone na ambigüidade dos mesmos nomes – Marta e Júlia –, à moda de um Teixeira-Gomes, já não mais para uma especular atualização ficcional, mas como forma de inscrever uma mentira ou, melhor dizendo, uma ficção – a ficção de um relato – para viabilizar a História.

O romance vai ainda mais adiante para falar também de uma morte social, de sujeitos e de um país à beira da catástrofe – o tempo referencial da narrativa dá conta da recentíssima crise portuguesa de julho de 2004 –, de onde a saída apenas se insinua, por metáfora, na via de um amadurecimento afetivo e político de Júlia; na recuperação moral de José Viana; e no ato simbolicamente revolucionário de um heroísmo em filigrana do jornalista Carlos Ventura, a desafiar a absurda censura interna do jornal em que trabalhava. Essas ações, longe de serem apenas individualmente conseqüentes, parecem realizar, no encaixe da história de amor, uma volta que as esferas política e social – que são aqui muito mais que mero pano de fundo – também teriam que objetivamente vir, um dia, a construir.

A grande diferença, pois, deste romance é de ordem ética e política. E como todo romance moderno ele nos dá também o seu *mode d'emploi*: referindo-se a um tempo de absoluta descrença e de perda de expectativas, sem precários otimismos restauradores, o futuro no entanto parece encontrar nele o seu caminho por uma fenda da História e por uma fenda da estória. Porque aqui, tal como em outros grandes modelos da tradição – portuguesa e outra – os acontecimentos pontuais, a pequena narrativa da estória dos personagens, tornam-se metáforas e metonímias de uma história maior cujos agentes são antes coletivos que individuais, e neles se funda o processo de crise, de estagnação ou de revolução da sociedade: Carlos e Frei Dinis, Afonso da Maia, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, mas também, e por que não, um Lorenzaccio reinventado por Musset, um Cândido aprendendo a construir o jardim com a força do trabalho, um Julien Sorel assombrado por Napoleão em plena crise de 1830, é sempre bom ir recordando. Também aqui a Júlia e o José Viana são imagens simbólicas das gerações a que pertencem: ele, atravessado pelo investimento político contra a ditadura, mas inoperante no pós-25 de abril por falências pessoais e vivendo o desencanto de um tempo de crise das ideologias;

ela, parte de uma juventude para quem tanto a ditadura quanto a própria revolução eram capítulos da História, e que desacredita da política por coerente desencanto com um tempo onde a hegemonia do poder financeiro consagrou como absolutos os valores neoliberais.

Ao falar de uma fenda da História e de uma fenda da estória gostaria de lembrar que Júlia, José Viana e Carlos Ventura são três personagens que intuem de modos e em níveis diversos uma mudança política que, à época da escrita do romance, era tão somente uma utopia. Aliás seria interessante assinalar que, em entrevista ao *JL* em março de 2005, quando do lançamento do livro, o seu autor afirmou desejar apenas que aquela sua investida ficcional nos acontecimentos tumultuados do verão português de 2004 conduzisse providencialmente a sua narrativa ao gênero – nesse caso especialmente benfazejo – dos romances históricos.

Na escolha de sua biblioteca pessoal, podemos dizer, enfim, que os grandes textos não agem nunca por condescendência ao "demônio da analogia". Eles se transformam, ao contrário, num duplo agente da reverência à tradição e da sua necessária reinvenção, no deslocamento às vezes de seus pressupostos básicos, enfim, numa saudável *irreverência*, que não apaga as fontes do seu imaginário, mas recorta-as e cola-as em outro sistema de referências formais, ideológicas, estéticas. A Perséfone de Teixeira-Gomes era uma Júlia-Marta para quem a arbitrariedade de uma violência passional só pôde ser redimida pelas flores de Maio que todos os anos nasciam no *sítio da mulher morta*. A Perséfone de Helder Macedo é uma outra Júlia que ousou inventar a morte do fantasma de Marta para construir para si um caminho de referenciação vital.

Com a leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo, nós vemos reiterado o sentido de que não há melhor destino para as obras de arte que essa permanência na diferença, que essa eternidade metamorfoseada. Do mesmo modo que não há melhor intuição de uma possibilidade de escapar ao fracasso social de um tempo de morte e de política falida que essa espécie de *bildungsroman*, essa porta ainda indecisamente aberta para um futuro que, sem se delinear, é mais vigoroso que a morte anteriormente anunciada.

XVII

LITERATURA: LITERATURA TRADICIONAL

O RISO E O DIVINO NOS CONTOS POPULARES

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O mundo é feito de muitas sabedorias.
(Nelson Jequitibá, lavrador mineiro)

Resumo: O ensaio propõe-se a percorrer alguns aspectos relativos ao riso e ao modo como o imaginário coletivo estabelece sentidos para o divino através do exame dos contos tradicionais coletados por Teófilo Braga, em Portugal, e Câmara Cascudo, no Brasil.
Palavras-chave: Conto tradicional, Brasil, Portugal, sagrado, riso.

As narrativas colhidas da oralidade, marcadas por uma experiência de vida coletiva e pela proximidade com o sagrado e com o maravilhoso, continuam vivas. Mais: as culturas populares partilham tanto da conservação quanto da mudança. Antropólogos revelam seu caráter de insurgência, que, além de recusa aos valores dominantes, pode ser "reelaboração dos valores contactados, de modo a gerar um novo sentido para eles".[1] As mediações são o *modus-operandi* das inter-relações entre preservação e transformação, como é o caso da, para alguns, desconcertante aproximação entre o popular e o massivo. Na modernidade, o shopping center, em seu projeto de templo de consumo, preserva algo dos espaços das pequenas cidades: segurança, praça central, intimidade, pertencimento grupal. Certos rituais são deslocados do espaço de origem para a mídia televisiva ou para o shopping center operando hibridações, da mesma forma que outras mídias podem efetivar uma aproximação entre os meios modernos (a televisão, a propaganda, a tecnologia, o narrador-híbrido, o público global) e os tradicionais (a oralidade, o narrador-individual, o grupo local).

Outro aspecto a relevar remete à natureza mesma do fenômeno da oralidade. Aquilo que Nicolau Sevcenko identifica como as "raízes xamânicas da narrativa" vem sendo atualizado. Desde que pinta as cavernas o homem busca narrar sua experiência, que prossegue na função xamânica nos grupos primitivos: o contador faz a ponte entre dois mundos, o alto e o baixo, ouve e transmite a voz dos espíritos, instaurando o sentido no grupo.[2] Ainda que dessacralizada, a vivência na contemporaneidade de grupos de chats ou blogs

1. PEREIRA, Edmilson & Gomes, Núbia P. Gomes. *Flor do não-esquecimento: cultura popular e processos de transformação.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 13.

2. Consultar a esse respeito o ensaio de SEVCENKO, Nicolau, "As raízes xamânicas da narrativa". In: RIEDEL, Dirce Cortes (org.) *Narrativa: ficção & história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988.

de escritores constitui simulacro dessa experiência em que um texto – ou uma voz – interfere sobre as outras, problematizando o que a imprensa e o mundo da escrita originaram na sociedade burguesa ocidental: a supremacia da autoria, o individualismo materializado nos direitos autorais. Apesar do estado de terra de ninguém da não-arte, repositório da anomia, do hedonismo e da superficialidade pós-modernos, encontra-se uma brecha dessa centelha divina no vínculo coletivo, na polifonia e na performance de que fala Paul Zumthor.

> Na sombra da História, percebemos o murmúrio das massas humanas, cuja presença só podemos pressentir – como a de um animal noturno escondido do qual se percebe a respiração e a tepidez -, graças a uma "cultura" escrita plantada como uma vela em nossas trevas. De tempos em tempos, o círculo do clarão revela um rosto, uma boca, um gesto esboçado em direção a nós... De lá se elevaram vozes hoje extenuadas, algumas das quais foram captadas pela escritura.[3]

Resgatar esse corpo e essa voz que se encontram dispersos pode ser útil. Nesse sentido, o estudo dos contos tradicionais portugueses e brasileiros institui um espaço de diálogo intercultural. Para tanto, o objeto e o modo do riso são o foco da análise.

> Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. (...) Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e idéias de certa sociedade?[4]

Se os povos se distinguem pelo riso, como atesta Bergson, não é menos verdade que das suas relações com o divino – que também assusta e interpela muito diretamente – se podem observar certos traços da dinâmica das culturas em plena evolução.

Os contos tradicionais lusitanos entre o paganismo e o nacionalismo

Os estudos etnográficos em Portugal apontam para a necessidade de afirmar a antiguidade das raízes lusas e célticas, como que a reforçar a validade do repertório tradicional português. Ressaltam ainda a intenção comum, desde o Romantismo e passando pelos trabalhos cientificistas do final do XIX, de comprovar a pureza do povo, sua ingenuidade como marca da nacionalidade. Assim, João Leal identifica no trabalho etnográfico de 1870 a 1970 que

3. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.127.

4. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabar, 1987. p.13.

> A cultura popular era vista como um dos terrenos por excelência a partir dos quais era possível enraizar a existência da nação na longa duração da tradição e da etnicidade. (...) Viajando espacialmente no país e nas suas tradições, o etnólogo procedia a uma autêntica e gratificante viagem no tempo étnico da nação.[5]

Isso faz eco ao que afirma José Gomes Ferreira: "a agreste riqueza de instintos e paixões insubmissas que o povo conserva sempre."[6] Se, de um lado, manifesta vantagens nessa permanência de uma memória primitiva, de outro, seus comentários situam a sobrevivência da magia como própria das zonas de maior atraso e incultura do povo, de modo que se observam poucos resquícios primitivos nos contos, como que a marcar a evolução cultural portuguesa – e, portanto, européia - e o enfraquecimento dos traços pagãos:

> Para os primitivos cada coisa encerrava um espírito ou um deus invisível, fase com poucos vestígios nos nossos contos, sem dúvida correspondentes a um período avançado da magia, senão da sua decadência. [7]

No entanto, não obstante o esforço em demarcar a europeidade nos relatos e na mentalidade portuguesa, o que se acredita é que o cristianismo não fez com que desaparecessem de todo antigos rituais e mitos, que permanecem mascarados nas versões populares dos contos maravilhosos. Com base no que Mircea Eliade define como a função iniciática dos contos populares, António Quadros defende a manutenção no maravilhoso popular de uma expressão poética e de uma espiritualidade arcaica, como a que era contemplada nos mitos, e mais: afirma que isso segue fundamental para a constituição do imaginário e da sensibilidade na modernidade.[8]

Teófilo Braga, estudioso de fins do século XIX, recolheu – pessoalmente ou através de amigos – histórias ouvidas por todas as regiões de Portugal. É evidente a influência positivista, manifesta na preocupação em marcar a identidade nacional, bem como em mapear a evolução dos textos a partir de critérios raciais e do pensamento religioso, afinal, para o autor, "se nos espíritos cultos através dos dogmas religiosos e das idealizações artísticas se não perdeu o tipo mítico, com mais razão deve ele persistir entre as camadas populares".[9]

---

5. LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: Dom Quixote, 2000. p.64.

6. FERREIRA, José Gomes. "O racismo, as fábulas, os prodígios e as artes mágicas nos contos tradicionais portugueses". In *Gaveta de nuvens.* 2.ed. Lisboa: Moraes, 1980, p.133.

7. Id. p.152.

8. QUADROS, António. "Estruturas narrativas do maravilhoso". In *Memórias das origens, saudades do futuro.* Mem-Martins: Europa-América, s.d. p. 101.

9. BRAGA, Teófilo. "Da novelística popular". In *Contos tradicionais do povo português.* 6.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002. v.1, p. 58.

Dada essa preocupação com a sobrevivência dos relatos e com sua evolução ascendente, a ponto de formas primitivas darem origem a formas literárias, não parece ser por acaso, assim, que divida os contos no primeiro volume em "Contos míticos da Aurora, do Sol e da Noite" e "Casos e facécias da tradição popular". Nota-se nos primeiros o predomínio do maravilhoso através de histórias de personagens da realeza auxiliados por seres como fadas ou animais encantados na sua trajetória heróica. Há casos curiosos nesse sentido, como no conto "O velho Querecas", em que o sobrenatural surge na figura de um velho que assombrava uma casa desmembrando partes de seu corpo; ou como nos relatos de jovens que se dedicam à feitiçaria e acabam felizes para sempre com suas princesas. O sobrenatural aparece com "A filha do Diabo", "O afilhado de Santo Antônio" e "O sargento que foi ao inferno", em que o casamento repete-se como prêmio aos que enfrentam o mal. Outro grupo, mais numeroso, trata diretamente das distinções de classe e das interdições sociais aos casamentos entre diferentes – que ao final são superadas.

Já a segunda parte constitui-se, como o nome indica, de historietas de tom farsesco, anedótico ou moral, de menor extensão e com o predomínio de personagens de camadas populares, muitas vezes indicadas pelas profissões. Se nos contos da primeira parte do volume predominam as questões implicadas no casamento e nas diferenças de classe, nesta há uma diversidade de situações, embora sejam notórios tanto o caráter de crônica de costumes como a explicitação de vícios e virtudes. A falta ou a firmeza de decoro de viúvas ou esposas é comum. As personagens espertas, que ludibriam os mais ricos, aparecem, por exemplo, nas figuras do "Guardador de porcos" que casa com a viúva do patrão após tê-lo enganado, do moleiro que desmascara a soberba do rei em "Frei João sem Cuidados" ou do carvoeiro "João Ratão (ou Grilo)", que se mete a adivinhão e descobre os autores de um roubo no palácio real e, de quebra, casa com a princesa. Sobre este aspecto é curioso que o conto "Pedro de Malas Artes" trate de um "atolado" que nada fazia certo e levava pancadas a esmo, ao contrário do homônimo no Brasil, que tende a ser bem sucedido em suas artimanhas, como as figuras recém citadas. Reis que gostam demais de apostas são criticados, o mesmo ocorre com mulheres e homens de vícios exacerbados (preguiça, gula, avareza). Outro grupo numeroso dá conta de situações insólitas ou hilárias, marcadas pela presença de figuras religiosas, bem como das figuras da Morte e do Diabo. Sobre o tema de não bulir com os mortos, há o estranho "A Mirra (Múmia)". Contudo, mais comum é a tentativa de enganar a morte, como faz "A Tia Miséria", que há de existir sempre porque teve sua vida poupada, e como fez por um tempo um pobre trabalhador que aceitara ter um de seus filhos apadrinhado pela morte em "A comadre morte". No caso do diabo, ele invariavelmente é logrado, como em "O compadre Diabo", porém, em "A esmola do Diabo", salva da morte um comerciante que dava igualmente esmolas para ele e para as santas almas. De enredo semelhante, em "A sandália de ouro" uma moça devota de Santo Antônio é salva da morte

por um milagre do santo. Um caso que merece referência pela singularidade está em "As barras de ouro". Três irmãos carvoeiros pedem brasas para acender seu borralheiro a homens muito negros, que as cedem de maus modos. As brasas vão se transformando em barras de ouro, o que enriquece os irmãos a ponto de construírem um palácio. No entanto, um dia recebem um mendigo em seu palácio, e, quando este começa a rezar para agradecer a Deus pela acolhida, todo o palácio se desfaz como num sonho. Ainda que não seja mencionada, existe a identificação dos negros com o mundo infernal, seja pelo fogo, seja pelos modos desagradáveis, e, mais do que isso, pelo fato de a prece de um peregrino fazer tudo desaparecer. Aqui o sobrenatural sobrepõe-se ao preconceito racial, que também aparecera na primeira parte do volume nas histórias que repetem o motivo da preta (ou moura) trepada numa árvore. Em "As três cidras do amor" e "As nozes", a preta enfeitiça a bela mocinha, rouba-lhe o príncipe mas acaba tendo sua pele esfolada (à semelhança do que, naquele tempo, costumavam fazer com os escravos africanos) e vira um tambor ou uma escadinha para a princesa usar.

Mesmo com o advento recente da entrada do país na Comunidade Européia, discutir as histórias tradicionais segue tendo importância para os que pensam a cultura portuguesa. Após ter atravessado boa parte do século XX sob uma ditadura que manteve o país num significativo atraso material e cultural, coloca-se, segundo Miguel Real, o debate sobre os Portugais que conflitam de longa data, sendo que parte dessa discussão resgata a permanência na sociedade portuguesa de tempos e registros diversos, uma forte herança rural, religiosa, e uma não menos intensa aspiração a tornar-se uma sociedade européia e globalizada.

> Se pensarmos bem, a nossa entrada na Europa esgotará por anacronismo, por necessária mentalização de que somos iguais e parceiros, o fundo messiânico de Portugal, mas não esgotará, e talvez até fortifique, devido à universalidade fria que a tecnologia arrasta consigo, o sentimento de relação imediata, subjectiva, íntima, privilegiada, do português com o sagrado.[10]

Conflito de classe e pecado no riso brasileiro

Ao tratar das recolhas de textos tradicionais no Brasil, não se pode ignorar o trabalho de Silvio Romero. Não obstante seu vezo racista, dada a influência das leituras cientificistas de finais do Oitocentos, sua preocupação em registrar as manifestações oriundas da oralidade legou à história literária perspectivas até então inexistentes. No caso específico dos contos, há que comentar o restrito alcance da recolha (parentes, empregados, enfim, pessoas próximas ao autor e de poucas regiões do Brasil) e o critério étnico-racial na divisão da obra em contos de origem européia, indígena e, por fim, africana e mestiça. Apesar de,

10. REAL, Miguel. *Portugal, ser e representação.* Miraflores: DIFEL, 1998. p.183.

ao contrário dos estudiosos portugueses por ele citados, reconhecer nos contos ditos europeus a interferência de povos com quem os colonizadores tiveram contato, o ideal de Romero é ariano. Vê o mestiço como um estágio para o branqueamento da população (dado que, em fins do século XIX e início do XX, chegavam novas levas de imigração branca, os índios pareciam fadados ao desaparecimento e o tráfico terminara), além de defender a vitalidade maior da cultura portuguesa, apenas adaptada aos trópicos mas não por eles barbarizada:

> Das três raças que constituíram a atual população brasileira, a que um rastro mais profundo deixou foi por certo a branca, segue-se a negra e depois a indígena. (...) O mestiço é a condição desta vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima. É uma forma de transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior.[11]

Tendo recolhido suas histórias no início do século XX, Luís da Câmara Cascudo demonstra um perfil bem mais rigoroso e metódico em suas recolhas, imerso que está no espírito modernista de valorização das culturas brasileiras. No prefácio de sua recolha, os *Contos tradicionais do Brasil,* explica que

> Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da imaginação popular.
>
> (...)
>
> O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos.[12]

Não só os textos recolhidos, procedentes tanto de pesquisa etnográfica como de outros livros, mas também sua organização explicitam um método fundamentado em bibliografia farta, basta lembrar as notas após cada transcrição. Em recente publicação dedicada ao estudioso, Hilário Franco Júnior faz algumas ressalvas a esta recolha. Afirma que o trabalho de Cascudo foi pioneiro, porém solitário, "livresco", uma vez que era erudito.Além disso, o autor pouco teria viajado para pesquisas de campo e quase não teria desfrutado de diálogo com outros pesquisadores. Pela imprecisão quanto à origem dos textos ou mesmo por sua limitada abrangência, comenta ainda que o título deveria ser contos tradicionais no Brasil (e não do Brasil) e problematiza o conceito "tradicionais" à luz das teorias contemporâneas.[13]

---

11. ROMERO, Silvio. "Introdução". In: *Contos populares do Brasil.* São Paulo: Landy, 2000. p. 30.

12. CASCUDO, Luís da Câmara. "Prefácio". In *Contos tradicionais do Brasil.* São Paulo: Ediouro, s. d., p. 7.

13. Essas idéias são desenvolvidas no verbete de FRANCO JR., Hilário. "Contos tradicionais do Brasil". In SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo.* São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal, Fundação José Augusto, 2003.

Ainda assim, o trabalho de Cascudo permanece fonte de inquietações produtivas. Menos redutora que a classificação de Romero, sua sistematização se aproveita dos motivos catalogados por Antti Aarne-StithThompson, selecionando, porém, em doze seções os elementos que se adequavam ao material por ele encontrado. A mais numerosa, intitulada "O conto maravilhoso", envolve um sobrenatural de origem européia. É assim que são comuns, por exemplo, pessoas metamorfoseadas em animais ou disfarçadas, sendo que casamento, por vezes entre pessoas de classes diferentes, é o desfecho da maioria das narrativas, como ocorrera na primeira parte do volume de Teófilo Braga. Quanto à presença do sobrenatural, cabe lembrar a princesa encantada por uma "fada infernal" a gastar sete sapatos por noite dançando com diabinhos, o cavalo e o peixinho encantados e o menino criado por uma burra. A exceção, por não contar com figuras principescas, é "O marido da Mãe d`água", em que um pescador casa com o ser mágico – e enriquece, mas o enlace não acaba bem. Mesmo nessa parte, de influência européia, o autor insere elementos locais, do presente. Como exemplo, tem-se as intromissões dos narradores nos fatos. "A princesa de Bambuluá" termina com os dizeres "Eu estava lá e vi tudo e trouxe um boião de doce mas na ladeira do Escorrega escorreguei, caí e quebrou-se tudo..."[14] Interessantes são também alguns finais "E viveram na terra como anjos e no céu como santos"[15] e "O rei deu festas tão bonitas que as festas de hoje são feias comparadas com ela. E foram todos muito felizes".[16]

A fim de estabelecer pontos de contato com a recolha de Teófilo Braga, é preciso destacar a parte das "Facécias" e a dos "Contos religiosos", compostas por historietas despretensiosas e de fundo moral em que se destaca a referência a pecados e a comportamentos viciosos. Predominam personagens de origem modesta, os poucos que são abastados tendem a pecar pelo orgulho, não por acaso pecado grave da nobreza medieval, imaginário atemporal a que muitos dos textos remetem. É o caso de "A roupa do rei", que sai nu na rua por excesso de vaidade, ou das três moças vaidosas que queriam exibir seus luxuosos presentes em "Mostrando as prendas". Nem São Pedro, "pai" da Igreja, escapa da punição no imaginário popular, castigado pela avareza no conto "Os rins da ovelha", em que revela ter comido os rins desaparecidos mediante a promessa de dinheiro. No curioso "Uma lição do rei Salomão", o rei ensina humildade a um jovem rico e orgulhoso, que, como castigo, deveria "limpar canas nos engenhos", de onde o estigma do trabalho como vergonha para as classes senhoriais no Brasil.

14. CASCUDO, Luís da Câmara. Op.cit., p. 28.

15. Id.p. 78.

16. Id.p. 73.

Aos pobres – mais numerosos – restam, sobretudo, gula, preguiça, luxúria, mentira, avareza (por causa das privações). Predominam, neste caso, os efeitos sobre o corpo e o riso em face dos seres decaídos em suas mediocridades e defeitos. Conforme Jacques Le Goff, "o riso é um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo. De forma espantosa, muitos dos que escreveram sobre o riso –historiadores, historiadores literários ou filósofos (Bergson e até mesmo Freud)– pouco se interessaram por este aspecto essencial".[17] Se nos pecados as classes se distinguem, pode-se pensar também na natureza dos seus atos. Os pobres maculam o próprio corpo com seus vícios; os ricos tendem a pecar com atitudes sobre os outros –ira, vaidade, orgulho. Não seria uma forma de marcar a diferença de classes? É de observar que os pobres são chamados de caboclos, ou ainda de amarelos, muito embora com freqüência se dêem bem sobre os superiores – por talento ou sorte, sem ajuda de objetos mágicos. Os de classe abastada são Doutores, forma de tratamento ainda presente no Brasil. Chega-se a uma constatação curiosa: embasa os textos um conceito de povo diferente daquele observado nos contos de Portugal. A insistência em marcar diferenças de classe, quando não os ambientes definidores do abismo social – engenho, roça –, desloca os relatos das costumeiras imagens atemporais de castelo ou floresta.

O caso dos corcundas em Teófilo e em Cascudo: que povo é este?

Entre os contos que Cascudo nomeia como de encantamento, marcadamente de traços europeus (figuras principescas e tempos imemoriais), há o caso de "Os compadres corcundas", um rico e outro pobre. Este, que era caçador, encontra gente encantada na floresta – "uma roda de gente esquisita, vestida de diamantes que espelhavam ao luar"[18]– que canta sempre a mesma música. Um dia resolve interferir complementando, no ritmo original, a canção. Por terem gostado dos versos, os encantados premiam o caçador tirando-lhe a deformidade e dando-lhe dinheiro. Invejoso, o compadre rico decide fazer o mesmo, mas seus versos desagradam:

> Quem lhe mandou meter-se onde não é chamado, seu corcunda besta? Você não sabe que gente encantada não quer saber de sexta-feira, dia em que morreu o Filho do Alto; sábado, dia em que morreu o Filho do Pecado, e domingo, dia que ressuscitou quem nunca morre? Não sabia? Pois fique sabendo! E para que não se esqueça da lição, leve a corcunda que deixaram aqui e suma-se da minha vista senão acabo com seu couro![19]

Essa narrativa tem raízes populares, todavia os enfeitiçados da mata não se parecem nem com os habituais seres maravilhosos dos contos, nem com as

17. LE GOFF, Jacques. "O riso na Idade Média". In BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org). op. cit., p. 72.

18. CASCUDO, Luís da Câmara. Op.cit., p. 21.

19. Id., p. 22.

figuras angelicais ou santos da devoção católica. Na versão portuguesa, intitulada "Os corcundas", ao invés dos encantados tem-se uma bruxa, ser associado ao conto maravilhoso. Contudo, Teófilo Braga insere o texto na segunda parte de sua obra, dedicada aos "Casos e facécias da tradição popular", em que, via de regra, predomina o tom mais realista. E, curiosamente, não há distinção de classe entre os corcundas, como na versão de Cascudo. Tem-se na versão brasileira um ritual mestiço, embora a justificativa para o desagrado seja baseada exclusivamente na teologia cristã. A leveza e simpatia do corcunda pobre, em face da mesquinhez do rico, marcam a perspectiva de classe, a vitória simbólica do oprimido, mas também indicam a continuidade do fenômeno dos encantados e feiticeiros, até hoje presente em rituais pelo Brasil.

No ensaio "Pajelança e encantaria amazônica", Raymundo Maués e Gisela Villacorta tratam de rituais caboclos em que magia e ciência se fundem com intuitos religiosos e de cura. Nos encantados se fundem lendas européias (pagãs), indígenas (seres que habitam o fundo da terra) e africanas (os orixás), gerando figuras ambíguas, passíveis de bem e mal, visíveis ou invisíveis, que "podem realizar a mediação entre os seres humanos normais e o mundo extra-corpóreo, que é o domínio do divino".[20] Tendo em vista que esse sistema mágico-religioso ainda persiste em determinadas regiões brasileiras, os autores observam sua fusão com formas de medicina popular e a auto-declarada religião dos praticantes – continuam a se dizer católicos, e "nesse sentido podemos considerar a pajelança cabocla como parte integrante do catolicismo popular das populações rurais e de origem rural amazônicas".[21] Tudo isso reforça a compreensão de que o sagrado presente na literatura oral é um sistema que articula a visão de uma comunidade sobre si e sobre o outro, por isso, o brasileiro insere no conto sua mentalidade religiosa, de características mestiças. De outra parte, opera a vingança simbólica, já que o conflito entre os compadres se estabelece como sendo de classe e provoca riso perante a desgraça do corcunda rico, intrometido e alheio aos códigos das crenças. Esse uso do maravilhoso pode ser explicado com o que Le Goff diz sobre a Idade Média.

> Para o homem medieval o maravilhoso exerce sobretudo uma função de realização, não de evasão. Ele dilata o mundo e a psique até as fronteiras do risco e do desconhecido. Inserindo-se no natural e no real, ele o amplia e o complementa. (...) Estimula a abrir bem os olhos para a criação e o imaginário. Inspira uma cultura do surpreendente.[22]

---

20. MAUÉS, Raymundo Heraldo e VILLACORTA, Gisela Macambira. "Pajelança e encantaria amazônica". In PRANDI, Reginaldo.Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.*Rio de Janeiro: Pallas, 2004, p. 22.

21. Id.p.51.

22. LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques. Maravilhoso & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002, v. II, p. 119.

Como que concluindo

As histórias geram os homens e são por eles geradas, já que no princípio era o Verbo. O imaginário expressa formas próprias de os homens verem o mundo, dá sentido ao seu existir: a imaginação individual complementa o imaginário, que é social, e a ele se circunscreve. Como tal, o imaginário é catártico, resolve o que o homem sozinho não conseguiria.

> Ao expressar de forma histórica e cultural os sentimentos mais enraizados do ser humano, os imaginários funcionam como válvulas de escape que impedem a neurotização da sociedade. Da mesma forma que no indivíduo o sonho é o "guardião do sono" (FREUD, 1988, p. 125), no grupo o imaginário é guardião da vida coletiva.[23]

Nos contos analisados, como se viu, opera a memória coletiva e seu imaginário a fim de simbolizar aquilo que se coloca como impasse, conflito, tensão, seja em Portugal, seja no Brasil. Se expedientes são comuns, entende-se que algo na constituição dos sujeitos os irmana em seus terrores profundos, desejos recônditos ou necessidades mais concretas. Em tempos de secularização da experiência humana, os fundamentalismos de variados matizes vêm lembrar que a experiência do sagrado não desapareceu, muito embora se manifeste de formas atenuadas, degradadas até. Igualmente, toda a sofisticação tecnológica não é suficiente para evitar que, ao lado de realidades virtuais, predomínio de imagens e acúmulo de informação, se continue a pensar em formas orais de narrativa, associadas a rituais coletivos, momentos de performances em que corpo, gesto e voz reeditam encontros inspirados naqueles ao redor de uma fogueira, à sombra de uma árvore.

BIBLIOGRAFIA

BRAGA, Teófilo: *Contos tradicionais do povo português,* 6.ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002. v.1.

BERGSON, Henri: *O riso: ensaio sobre a significação do cômico,* 2.ed, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara: *Contos tradicionais do Brasil.* São Paulo, Ediouro, s.d.

FRANCO JR., Hilário: *Contos tradicionais do Brasil* em SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo.* São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal, Fundação José Augusto, 2003.

23. FRANCO JR., Hilário. História, literatura e imaginário: um jogo especular: o exemplo medieval da Cocanha. In: IANONNE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia & JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da iniciação.* São Paulo: UNESP, 1998, p. 279.

FRANCO JR., Hilário: "História, literatura e imaginário: um jogo especular: o exemplo medieval da Cocanha", em IANONNE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia & JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da iniciação,* São Paulo, UNESP, 1998.

FERREIRA, José Gomes: "O racismo, as fábulas, os prodígios e as artes mágicas nos contos tradicionais portugueses", em *Gaveta de nuvens,* 2.ed., Lisboa, Moraes, 1980.

LEAL, João: *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional,* Lisboa, Dom Quixote, 2000.

LE GOFF, Jacques: "O riso na Idade Média", em BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org), *Uma história cultural do humor,* Rio de Janeiro, Record, 2000.

LE GOFF, Jacques: "Maravilhoso", em: ___ & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002. v.II.

MAUÉS, Raymundo Heraldo e VILLACORTA, Gisela Macambira: "Pajelança e encantaria amazônica", em PRANDI, Reginaldo (Org.): *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados,* Rio de Janeiro, Pallas, 2004.

PEREIRA, Edmilson & Gomes, Núbia P. Gomes: *Flor do não-esquecimento: cultura popular e processos de transformação,* Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

QUADROS, António: "Estruturas narrativas do maravilhoso" em *Memórias das origens, saudades do futuro.* Mem-Martins: Europa-América, s.d.

REAL, Miguel: *Portugal, ser e representação.* Miraflores: DIFEL, 1998.

ROMERO, Silvio: Introdução em *Contos populares do Brasil,* São Paulo, Landy, 2000.

SEVCENKO, Nicolau: As raízes xamânicas da narrativa, em RIEDEL, Dirce Cortes (org.), *Narrativa: ficção & história,* Rio de Janeiro, Imago, 1988.

ZUMTHOR, Paul: *A letra e a voz,* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

XVIII

LITERATURA: O TEXTO E O CORPO

O AMOR DE O BANQUETE EM *OS TRÊS MAL-AMADOS* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Susana Vernieri
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O poema *Os Três Mal-Amados* foi escrito em 1943 e é o segundo texto publicado pelo poeta João Cabral de Melo Neto. Ele vem após a estréia do pernambucano com *Pedra do Sono*, em 1941. O texto tem como epígrafe um verso de *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade e traz personagens com o mesmo nome dos que estão contidos no poema do mineiro: Teresa, Maria, Joaquim e Raimundo. Três vozes narram as atribulações de três homens: João devaneia sobre sua Tereza, Raimundo reflete sobre sua Maria, Joaquim lamenta sua destruição pelo amor.

> Cada um dos personagens expõe, por assim dizer, um 'caso', mas de modo idiossincrático e impermeável aos outros casos. O dialogismo desaparece na incomunicabilidade. É como se Cabral houvesse se limitado a dividir três poemas líricos completos em diversas partes, intercalando-os posteriormente numa exposição aparentemente dramática[1].

Para João Alexandre Barbosa "a opção pela prosa revela o desenvolvimento daquela tematização do próprio poema que já se delineava em alguns textos iniciais de *Pedra do Sono* – agora discutida por um ângulo de dramatização em que, mais do que fazer falar aos personagens do poema de Drummond, o poeta fala consigo mesmo"[2]. Desse modo, o autor estaria levando para o texto dramático em prosa as incertezas de sua condição. Estas incertezas estão principalmente na voz de João que se questiona sem parar. Um dos exemplos seria:

> Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?[3]

Por outro lado, para João Alexandre Barbosa, Joaquim desfaz-se de uma certeza afetividade devoradora, de tudo o que é cultura e, por extensão, poesia:

> O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos[4].

1. PEREIRA, Lawrence Flores. *Os três-mal-amados de João Cabral de Melo Neto e o imaginário do crescimento prodigioso.*

2. BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1975, p.36.

3. MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.62.

4. *Ibid.* p.60.

Mas será entre a penúltima e a última falas de Raimundo que o movimento de problematização latente ganha a modulação que será decisiva na trajetória do poeta:

> Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga[5].

João Cabral aqui fugirá da penumbra subjetivista de João, da obssessiva emotividade de Joaquim e estabelecerá um compromisso, pelo próprio ato de construção, entre ser poeta e seu objeto.

Além da leitura de João Alexandre Barbosa exposta suscintamente acima, o poema de Cabral também pode ser lido através do viés do amor, este sentimento indefinível através dos tempos e tema do poema. *Os Três Mal-Amados* divide-se, como já foi dito, em três falas independentes entre si. Esta estrutura nos remete ao *O banquete*[6] de Platão, registro do quanto o ser humano, desde a Antigüidade, é incapaz de definir Eros num único recorte icônico e verbal. Ao apresentar e hierarquizar as diversas falas amorosas, Platão utiliza a ficção e a filosofia, resgatando uma longa cadeia de memórias e discursos heterogêneos que marcam a concepção erótica ocidental nos seus primórdios, antes da experiência do Cristianismo. Segundo José Américo Motta Pessanha, no ensaio «Platão: as várias faces do amor»,

> o que se tem são sempre discursos que se referem a discursos e são mediadores de outros discursos. Ou seja: o tema do amor existe na intermediação sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. Um discurso que remete a outro, que remete a outro, que remete a outro... numa seqüência fragmentada de inúmeras mediatizações, a partir de um inalcançável ponto inicial que, como a physis do irracional matemático, recua indefinidamente[7].

Cabe lembrar também que o texto de Platão abriga grande variedade de recursos: diálogos, discursos, mitos, citações de poetas, provérbios, múltiplos estilos (as imitações ou pastiches dos diferentes estilos dos discursantes, a revelar diferentes psicologias ou mentalidades: uma das mais extraordinárias realizações do Platão filósofo-dramaturgo). E pode-se indagar: tudo isso não é mesmo indispensável para se falar do amor? O amor não exige ser dito com todos os recursos de linguagem? Quais os recursos que João Cabral lançou mão em seu poema e até que ponto eles guardam alguma afinidade com *O banquete*? Primeiramente vamos resumir o texto de Platão:

---

5. *Ibid.* p.63.

6. PLATÃO. *O banquete* – ou do amor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda., 2002.

7. PESSANHA, José Américo Motta. «Platão: as várias faces do amor»,. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 89-90.

Os convidados de Platão reconstituem os vários vértices de seu objeto de discussão, disperso na multiplicidade de opiniões e interferências. Fedro recupera o Eros da *Teogonia*, o mais antigo dos deuses, presente na geração de todos os seres. Pausânias mostra o amor dividido entre a Afrodite Pandâmia, o amor popular dos homens e mulheres, e a Afrodite Urânia, símbolo do amor dos homens entre si, uma forma de servidão voluntária à virtude e ao bem. Erixímaco, por sua vez, descreve o princípio universal de atrações dos semelhantes e de convivência e harmonia dos contrários. Os males causados pelo amor estão associados à violência e aos excessos, provocando doenças, pestes, geadas ou chuvas de granizo.

Aristófanes recorda o castigo de Zeus que decidiu cortar o uno em dois. O amor parte da sensação de falta, mutilação, incompletude e do desejo de busca da totalidade partida. Agatão imagina o melhor e o mais delicado dos deuses. Ele rege relações cordiais, sem a profundeza e o compromisso com o trágico. Por fim, Sócrates e Diotima assumem a palavra de Platão, definindo o amor como uma ascese, uma espécie de purificação capaz de dar sentido à existência. Na versão platônica, Eros é o amante, o ser buscador, tentando suprir sua carência da posse da beleza, do bem e do saber. Antes dessa apoteose, Eros situa-se num lugar intermediário, de ligação entre opostos, de união entre deuses e mortais como uma força eternamente insatisfeita. A visão do amor sublimado na eternidade é seguida pelo discurso embriagado e pela desordem de Alcibíades. Os sóbrios discursos, ditados pela razão, dão lugar à palavra do amor-paixão, imediato, que não apreende o sentido do adiamento.

No poema de João Cabral é possível comparar a fala de Raimundo com o discurso de Sócrates e Diotima: "Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz aboliu todos os segredos"[8].

O texto de Cabral é ascensional, transparente, límpido, em busca da liberdade e lembra o seguinte trecho de *O banquete*:

> Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo[9].

Quanto à fala voraz de Joaquim, um texto apaixonado em que o amor vai devorando tudo o que encontra pela frente, ela nos remete ao discurso de

8. *op. cit.* p. 59.

9. *op. cit.*, p. 164.

embriagado de Alcibíades em *O banquete*. O convidado grego declara seu afeto por Sócrates que lhe responde dizendo que sua fala tinha como objetivo fazer com que o filósofo amasse somente a Alcibíades e a nenhum outro. Ou seja, nessa parte do poema de Cabral temos um amor totalizante, obssessivamente emotivo.

> O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome[10].

O personagem de Raimundo, por sua vez, não tem como ser enquadrado em *O banquete*. O texto fala de um amor claro, esquadrinhado, com gestos simplificados, livre, de um modo em que ele mesmo determina seus limites. Há aqui também uma sensualidade metaforizada por imagens líquidas.

> Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água[11].

O amor de Raimundo compara Maria a objetos. Ele é sólido, objetivo:

> Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos[12].

Mais do que tudo, segundo João Alexandre Barbosa, do texto se extrai uma lição de compromisso não mais com o 'rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos' mas com a própria relação que se estabelece, pelo próprio ato de construção, entre o poeta e seu objeto. Assim, o amor "concreto", "objetivo" de Raimundo abre caminho para a poesia de Cabral na arena que lhe é específica: a da luta com a linguagem. É num trecho que contempla um amor não-platônico que torna possível a promessa do pernambucano de construir sua poesia futura: "Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga"[13]. Cimento armado, desenho ou poema, tudo pode servir, desde que despojado do impreciso ou do vago para conservar o poeta no lugar que lhe é próprio: o do embate com a linguagem.

---

10. *op. cit.*, p. 59.
11. *op. cit.* p. 60.
12. *op. cit.* p. 61.
13. *op. cit.* p. 63.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Alexandre (1975): *A imitação da forma* – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Livraria Duas Cidades.

MELO NETO, João Cabral de. (1995): *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

PEREIRA, Lawrence Flores (2004): *Os três-mal-amados de João Cabral de Melo Neto e o imaginário do crescimento prodigioso*. Santa Maria, UFSM.

PESSANHA, José Américo Motta. «Platão: as várias faces do amor». (1990): In NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras.

PLATÃO. *O banquete* – ou do amor. (2002): Rio de Janeiro, Bertrand Brasil Ltda.

METALINGUAGEM E EROTISMO – CORPOS QUE SE CRUZAM NO "CORPO" DA POESIA

Mônica Aparecida Heloane Carvalho de Sant´Anna
Universidade de Santiago de Compostela

(...) a poesia é a erotização da linguagem, o princípio do prazer na linguagem.
Paulo Leminski

Falar da poesia produzida contemporaneamente torna-se, para mim, um passo um pouco ousado diante do grande leque de temas que se abre. Por isto a necessidade de um recorte nos traços "erotismo e metapoesia" a fim de fazer uma "pincelada" teórica sobre um pequeno *corpus*.

O caráter erótico pertence à literatura de ontem e de sempre – de Platão a Bataille, de Salomão a Valdo Motta– amor e erotismo é pura troca –corpo e alma, dentro e fora, aparecem como transgressão e lei, morte e vida (Eros e Tanatos). Ainda assim, uma diferenciação sobre o termo, em duas instâncias, torna-se necessário: numa primeira instância o caráter erótico está mais comumente tratado, aquele que é voltado entre dois seres humanos com a predominância da sexualidade permeada pela sensualidade e que tem por fim a reprodução, ao gozo sexual e também é inserido nos patamares do vulgar; numa segunda instância, é marcado principalmente pela sensualidade e pode estar totalmente separado da função reprodutiva do ser humano e tem uma conotação mais elevada. Dentro desta segunda instância podemos agregar o "tom" que a psicanálise deu ao erotismo –uma simbologia de vida, de desejo, cuja energia é a libido, principio da ação.

Freud[1] afirma, por exemplo, que as sensações sexuais não se limitam às sensações genitais. Também é possível afirmar que a manifestação do erótico pode interpretar-se como um processo de signos. O erótico constrói-se lentamente, e quase metodicamente, no caminho que vai do olhar, apressa-se um pouco no momento da sedução e anuncia seu ponto culminante na comoção física que anuncia o início da paixão e concretização do desejo –que resulta numa outra linguagem. Ao unir o erotismo com esta pode-se perceber tal percurso (da sensualidade e erotismo), numa linguagem que é enunciada por todos– e é aqui que se inclui a literatura, principalmente no aspecto poético.

1. FREUD, Sigmund. "Três ensaios sobre a sexualidade". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Literatura é trabalho com linguagem; dessa ação consciente surge o texto – *textu* – tecido. O tecer constante engedra a obra-trama de significantes – um novo texto: *o verdadeiro poeta inventa, e por isso ele é o inventor de um novo tecido de relações até ele inexistente*[2].

A tenacidade com que Eros invade a expressão poética impressiona. Parece tudo estar imbuído de vigor, libido, carne, atração, desejo, sexualidade. A palavra ao mesmo tempo concentra e explode sentidos de caráter amoroso. O arco de abordagem do tema possui tal imensidão que seria inócuo tentar aprisionar o *topos* em dezenas de exemplos. Como bem escreveu Octavio Paz,

> Segundo a tradição, o amor é um composto indefinível de alma e corpo; entre eles, à maneira de um leque, se desdobra uma série de sentimentos e emoções que vão da sexualidade mais direta à veneração, da ternura ao erotismo.[3]

E este desdobramento se evidencia pelas metáforas/metonímias de corpo que "aparecem" nos poemas - uma vez que o corpo humano é a principal mediação do **desejo** amoroso, a relação entre erotismo e expressão corporal é fundamental; e pela maneira de **expressão** do erotismo. Necessário se faz pensar nestes corpos: de acordo com a psicanálise – a imagem do ter (sujeito do desejo, instrumento de escrita), ou a imagem do ser (objeto de desejo, a ausência, a página em branco). E é esta ausência que dá o impulso para a produção poética: o desejo desvia-se e transforma-se – a busca do prazer pela/na escrita poética – a corporização do texto. Escrever passa a ser então a busca de um sentimento sensual, o desejo de ir além sempre, em busca de um novo gozo: destacando um caráter repetitivo, como no erotismo carnal, cada movimento é como se fosse uma carícia, que excita, estimula, provoca outras e tem como êxtase o próprio poema.

Atualmente, o sexo, desejo e erotismo já não estão restritos a quatro paredes – permeiam, além da literatura, todo o nosso mundo contemporâneo, em vários bens culturais – *outdoors,* filmes, comportamentos, fotografias, teatro, etc. A linguagem, que sempre acompanha toda transformação histórica e social, acompanha a erotização da nossa sociedade: o homem moderno passou a ser "assaltado" por milhares de signos. O imenso consumo cultural não deixou de ser um "alimentar-se" constante de signos – passamos a ser consumidores de linguagens. A linguagem então desviou-se de seu fim natural: a comunicação – esta passa a dar lugar à "corporeidade" da própria linguagem – a linguagem refletida.

O valor de uso em si (a obra) escapa ao consumo devorador, ficando limitado ao discurso. Uma grande parte do consumo na cultura de massa faz-

2. BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 30.

3. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994. p. 18.

se de discurso sobre discurso: metalinguagem. Acerca deste assunto Lefebvre diz:

> O consumo cotidiano assume assim, diante de nós e para nós, a sua dupla figura, sua ambigüidade constitutiva. Considerado globalmente, cotidianidade e não-cotidianidade, o consumo é material (prático-sensível: pegamos, usamos, devoramos uma coisa) e ideal (ou ideológico: consumimos representação, imagem, significantes, linguagem metalinguagem). (...) A chamada sociedade e consumo é ao mesmo tempo de abundância e de privação, com tendência à gastança e ao ascetismo (do intelecto, do rigor, da frieza). Dualidade múltipla. Cada termo remete ao que está diante de si (seu oposto pertinente, seu contrário, seu espelho). Ele significa esse oposto e se deixa significar por ele. Cada um serve para o outro, reciprocamente, de álibi e de garantia. Cada um remete a todos os outros. É um pseudo-sistema, uma estrutura de álibis: o sistema do não-sistema, a coesão da incoerência. Podemos sempre nos aproximar do ponto de ruptura sem atingi-lo: é o limite.[4]

O "consumo cotidiano" tem como reflexo uma contínua produção em série voltada para o(s) próprio(s) código(s), como já o detectara Walter Benjamin: ao falar da dessacralização do mito da criação e da perda da aura:

> O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.[5]

Samira Chalhub, nos passos do pensador alemão, diz em outras palavras: *O conceito de arte transformou-se – hoje nós a percebemos como construída e não mais como expressão: hoje o público já não é mais passivo, pode ser incorporado ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra.*[6]

O receptor deste "novo texto", em sua leitura-consumo, recria os significados, a partir das próprias singularidades e do horizonte de expectativas que lhe é peculiar, como quer a teoria da estética e da recepção.

> Linguagem é signo em ação. O simples olhar ao redor implica um gesto de leitura do mundo. Há sempre o outro deflagrado diante do eu, há sempre relações – de passividade ou dinâmicas, de criação ou de repetição, mas sempre relações entre linguagens.[7]

Contemporaneamente, as relações entre as linguagens têm deixado à mostra os mecanismos e engrenagens do fazer poético: *Um metapoema não é*

---

4. LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno.* São Paulo: Ática, 1991. pp.152-153.

5. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.168.

6. CHALLHUB, Samira. *A metalinguagem.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 28.

7. CHALHUB, Samira. *op. cit.* p. 6.

aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua, arremata Samira.

A prática poética, o conflito da folha em branco como luta, a busca da palavra (o objeto de desejo) – *lê mot juste* – faz com que o poeta contemporâneo revire e reavive formas e gêneros. A metapoesia é, num só gesto, criação e crítica.

> A prática poética sentada no próprio centro de si seria a maneira eficaz de demonstrar as contínuas metamorfoses pelas quais passa a expressão poético-literária, desde o aspecto vocabular (etimológico e sintático) às hegemonias ideológicas e referências sócio-históricas diversas.[8]

Refigura-se aquilo que Jakobson já havia categorizado como – entre as funções da linguagem – função poética.

> (...) aquela em que a comunicação é voltada para a própria mensagem, para que possa atuar na definição estrutural de um poema. (...) ao categorizar lingüisticamente a função metalingüísticamente e ao propor seu modo de relacionamento com a função poética (...) Jakobson dá uma pista fértil para o estudo do poema moderno.[9]

Desta forma, é perceptível que a passagem entre um e outro significante é possível, na perspectiva do leitor – numa relação metapoética, metalingüística. A palavra poética quer constituir-se a si mesma. Rompe, assim, a função referencial, transportando, em estilhaços metafóricos, o sentido novo. O significado é diluído, há uma queda dos referenciais – *Cada desaparecimento de um referencial anuncia a extensão da metalinguagem – de modo que a metalinguagem substitui para si mesma os atributos de linguagem dotada de referenciais.*[10]

Conceituar e marcar o início da prática metalingüística em poesia exige perspectivas múltiplas. Do cotejo, quiçá, a noção se esclareça – e dela se possa lançar mão como instrumento operacional, é perceptível que a prática de um discurso auto-referencial, tanto na poesia quanto na prosa seja antiga – não é exclusiva da modernidade estética, pois desde a época medieval, passando pelo Romantismo e pelo Simbolismo é perceptível este uso. Já os estudos sobre a **metapoesia**, estes são bem apreciados pelos críticos e inseridos e consolidados nos estudos teórico-literários num contexto um pouco mais recente[11]. Desde quando Jakobson conceituou as funções da linguagem – poéticas e metalingüística – e Barthes fez a aproximação da literatura com a metalingüagem os estudos multiplicaram-se, assim como as "nomeações" ao tema/estudo, vários teóricos aprofundaram-se nestes temas e expuseram as

8. SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90).* Vitória: EDUFES, 2002, p. 158.

9. BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 37.

10. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* Niterói: EDUFF, 1999, p. 67.

11. Neste momento, a intenção é fazer um pequeno perpassar teórico sobre o tema.

suas concepções sobre metaliteratura/metapoesia/metanarração/metaficção. Entre eles, Octavio Paz (1956) declara que a modernidade da poesia baseia-se precisamente em seu caráter auto-reflexivo; John Barth (1967) aborda o aspecto do esgotamento da literatura reconvertido à matéria literária; Robert Alter (1975) destaca a tensão entre a consideração do fenômeno da metaliteratura como inerente à tradição literária e narrativa frente à sua vinculação expressa e sintomática com a modernidade e em particular com a pós-modernidade; para Patrícia Waugh (1984) metaficção é um modo de escrever tendo em referência o pós-modernismo; Linda Hutcheon (1984) destacou o que há de reflexivo ou narcisista na narrativa metaficcional; Andrew Debicki (1988) define que o fenômeno metapoético é um dos traços que marcam a transposição da modernidade à pós-modernidade; Leopoldo Sánchez Torre (1993) postula como propriedade inerente à linguagem e sua capacidade de refletir sobre si mesma, sua atitude autodescritiva, metalingüística[12]; Laura Scarano, Marta Ferrari, Marta Ferreira e Marcela Romano (1996) fizeram um estudo sobre a metapoesia nominando-a como auto-referência a partir da poesia espanhola contemporânea.

Jesus Camarero (2004) a partir dos princípios formais da semiologia de Jakobson e ampliados por Barthes de que a metaliteratura se converte em uma dimensão excepcional e transcendental da literatura geral e do conceito de literariedade.

Agora, tentando entrelaçar metapoesia e erotismo, proposto no título deste artigo e seguindo Barthes que em *Fragmentos de um discurso amoroso* afirma:

> Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela).[13]

O "enfrentamento" desta (des)ordem da linguagem mostra um resultado muito interessante e rico para a literatura contemporânea. E, a propósito da contemporaneidade, há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno. O poeta contemporâneo nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele recebe e lhe dá novo talento –dá força ao discurso da tradição. Assim, podemos ver

que há uma valorização da tradição com o pé fincado no presente. Desta maneira podemos entrecruzar os corpos: a expressão erótica pela linguagem e vice-versa; os poetas e os poemas, na formação de um novo *corpus*.

---

12. TORRE, Leopoldo Sánchez. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.* Oviedo: Universidad, Depto. de Filología Española, 1993. p. 16.

13. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 93.

Foram escolhidos dois autores que rompem com os hábitos da poesia erótica usual: pela produção da poesia homoerótica (num campo ainda minado de preconceitos). O homoerotismo surge na literatura e nas artes em geral, quase sempre, com máscaras, implícitos signos e índices que são investigados, dentro das ciências humanas, com avanços e recuos em engrenagens sutis. O tema não é novo na literatura, pelo contrário:

> No mundo clássico, o tema só se tornaria tabu com a vitória do cristianismo. O crucifixo expulsou o 'amor grego' enquanto assunto nobre ou mesmo aceitável em termos (não só) de poesia por um milênio e meio, mas, como motivo de calúnia, ele passou a ser utilizado ainda mais intensamente[14].

Ressalto que, neste momento, a intenção não é tratar questões de gênero, apenas destacar este traço nos autores esolhidos. Pois o jogo não é o amor ou erotismo hetero ou homo e sim a poesia onde, acima de um determinado nível de realização, o que menos conta é o sexo do autor ou de sua musa. Novamente nas palavras de Octavio Paz:

> A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal– a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação (...) o poema já não aspira a dizer, e sim a ser[15].

O erotismo marca o desejo de ir além. Há, porém, desvios no termo erotismo para a pornografia. No poema "Cigarros" de Paulo Roberto Sodré, o entrelaçamento erotismo-metalinguagem surge como um traço separador da pornografia:

> Cigarros
> a E. P.
> Muitos dizem que poemas eróticos
> Germinam com cacetes, cus e campari.
> No entanto, quando você me olha com seus óculos,
> meus versos atravessam nuvens e colhem flautas
> e me deito com suas coxas e beijo sua espada
> como quem inventa hálito de cisne ou luz de cigarro[16]

Este poema faz lembrar "Confissão banal", de Augusto Massi, em que o gesto aparentemente trivial do acender-se um cigarro ganha ares sensuais:

> Sempre que a vejo
> quero me aproximar

14. ASCHER, Nelson. *Pomos de discordia – Política, religião, literatura, etc.* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 179.
15. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994, p. 13.
16. SODRÉ, Paulo Roberto. *Dos olhos, das mãos, dos dentes.* Vitória: DEC/SEDU, 1992, p. 35.

com a simplicidade
de quem pede fogo

Beijar seu beijo
tocar seu corpo
como quem acende
um cigarro no outro[17].

Trata-se, enfim, entre o verbo e o erótico, de *corpos*. O corpo do outro que se deseja e se transmuta em corpo gráfico, joguete do poeta – e pouco importa o grau de aproximação com o d(el)ito real, ou com as inalcançáveis fantasmagorias do ser. Figuras de linguagem assumen a trama, assonâncias e aliterações adornam o imaginário, o ficto desconstrói o fato: – *meus versos atravessam nuvens e colhem flautas.*

Ou ainda:

como é belo prendê-lo aqui,
neste recinto estreito tão prosaico;
roçar as boninas de seu pêlo escuro,
entre possibilidades de rima ou ímã,
tépido nas frestas das palavras
que tentam beirar a terra de seu gesto
e tornar-se verbílias de cravos ou esbarros
de poemas r o co có sem prudência,
apenas cheio de sua ígnea passagem.
(Despoemas – parte II – p.17)

Assim, parece reverberar o que diz Octavio Paz: *erotismo é poética corporal; poesia é erótica verbal,* ou ainda o que diz Wilberth Salgueiro:

> Erótica é a delicadeza nas suas formas. Pode uma pintura, pura imobilidade, ser erótica? Para a linguagem, cobra e rato, sim e sims. Erótica é a leitura: tateio, saliva, bruços, mãos e páginas. Erótico é o olhar. Eros, erosão. Erótica é qualquer espécie de intertextualidade – corpos, letras que se misturam.[18]

O olhar é o ponto de partida que propicia o gesto da metalinguagem na poesia erótica de Paulo Sodré. Buscando definições para o olhar, encontramos no *Aurélio: (...) estar voltado para ver-se, mirar-se(...)*[19]. O olhar de ver-se, de mirar-se,

17. MASSI, Augusto. *Negativo: 1982-1990*. São Paulo: Companhía das Letras, 1991. p. 97.

18. SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002, p. 232.

19. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 465.

traz consigo uma perspectiva moderna ou anterior, uma possibilidade de esperança – a crença na visão interior como perspectiva de felicidade ou de fazer mesmo que momentâneo. O exercício de amar-olhar tem um tom de súplica apaixonada e triste como em

> Dói olhá-lo. Dói como um rasgo tão fundo,
> nas mãos de meus olhos tontos
> de tanto azul jeans que contorna a sua pele
> com escadas para um jorro de masculina maciez.
> (p. 29)

O poema parece ser um retrato do que os olhos espreitam, retrato que traz imagens nítidas de desejos e dores (diante de impossibilidades de concretização) mas acima de tudo um olhar contemporâneo de um amador/conhecedor da poesia. A paixão, aqui, representa uma tradição que se torna indissociável da escrita.

Ainda sobre a temática erotismo e metalinguagem, partimos para um novo *corpus* poético: o de Valdo Motta. Em Valdo Motta encontramos uma nova face do erotismo – como ele mesmo diz: *uma poesia desbocada e atrevida, rasgando véus e desfraldando bandeiras*[20].

> Chega de eufemismo!
> - este constante esforço de ser o igual,
> o cordial, o ornamental e os cambaus.
> Quero ser o marginal
> que efetivamente sou.
> Quero ser, de fato, original.
> (*Eis o homem,* p. 48)

E o é – original, marginal, místico, herético, na plena potência etimológica da palavra: aquele que escolhe. A escrita de Valdo Motta é *escrita para a transformação pessoal (metanóia) e histórica (poiesis).*[21] Tal transformação pessoal busca referências em *estratos culturais muito antigos, anteriores à fixação dos atuais textos bíblicos canônicos.*[22] O resultado: erotismo sagrado – uma subversão poética. É, ao mesmo tempo, uma nova ruptura e crítica radicais em relação à poesia

20. MOTTA, Valdo. "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu." In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 59.

21. FILHO, Deneval Siquiera de Azevedo. "A teoria da literatura e o homotexto. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Literatura e Marginalidades.* Vitória: PPGL/UFES, 2000, p. 12.

22. BARCELLOS, José carlos. "Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 81.

(homo)erótica. Mas, também, uma ruptura com o "lugar-comum" dos aspectos religiosos em poemas. Como diz Deneval Siqueira: Anunciação. Profecia.

> RELIGIÃO
> A poesia é a minha
> sacrossanta escritura,
> cruzada evangélica
> que deflagro neste púlpito.
>
> Só ela me salvará
> da guela do abismo.
> Já não digo como ponte
> que me religue
> a algum distante céu,
> mas como pinguela mesmo,
> elo entre alheios eus.
> (*Bundo,* p. 79)

O título já evidencia a crença na existência de uma força, tão intensa como uma religião – a poesia. Coloca-se como um pastor/messias – *cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito* – que tem a incubência de espalhas as "boas novas/ poesia" a todas as criaturas.

> A escrita simboliza uma perda de presença: a escrita chega quando a palavra se retira. É um esforço para encapsular o espírito e a inspiração: a escrita permanece, como símbolo da palavra ausente. (...) Ela materializa a revelação, corta o vículo humano, substituindo-o por um universo de signos. Para reativar a revelação é preciso uma presença falante.[23]

O leitor reativa a revelação da poesia de Valdo Motta, assemelhada a uma esfinge: decifra-me ou devoro-te. Mas o gesto da interpretação é, antes que decifração, uma devoração. Ao *ler,* apropriamo-nos. Não há texto que resista ao ato interpretativo que (também texto) se lhe pospõe. Voltemos, pois, a Valdo Motta, sem temer (nossas) esfinges-poemas.

A escrita é um elemento sagrado, para o pastor é a Bíblia, é nela que está a palavra divina para que também a enfrentemos em seus múltiplos signos. É profética, redentora e, também, elemento de ligação ao divino –o encapsulamento do espírito.

O púlpito é a folha em branco – o espaço para o exercício da poesia–, a presença da palavra, o "enclausuramento" da inspiração. A devoção, a crença

23. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 387.

de que só ela (a poesia) o salvará, exclui todas as outras possibilidades de salvação da *guela do abismo.* A propósito, encontramos no referido *Dicionário de símbolos*:

> guela/goela: símbolo octoniano, ou infernal, é o boca da sombra, entrada hiante para o mundo subterrâneo (...) É a passagem entre a morte e a vida; é a entrada, portanto, e, ao mesmo tempo, a saída das iniciações. (p. 473)
>
> Abismo: designam aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas; o país dos mortos. Também, na Bíblia o abismo será concebido como um monstro, o Leviatã. (p. 5)

A poesia é uma "ponte" que o ligará à luz, que o impedirá de conhecer as profundezas do abismo.

O desejo de retornar às origens (mito de eterno retorno) é indiciado – *que me religue/ a algum distante céu.* Não precisa ser ponte – *passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contigência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível.*[24]

Não, não há necessidade de uma ponte, *uma pinguela mesmo,* já será o elo que o religará a *algum distante céu,* à sua espiritualidade (o seu céu) e aos seus *alheios eus.* Porque *assim na Terra como no Céu, cada um tem o céu que imagina, porque o reino espiritual é o reino da imaginação poética e das abstrações estéticas, é o altiplano das recreações lingüísticas, enfim o reino dasprojeções mentais e pessoais coletivas.*[25]

O poeta – por seus poemas – vive no reino da poesia e da beleza divina, pois *o espiritual não tem existência autônoma, independente da matéria, porém é uma essência ou substância material*[26] –a sua "ligação" com este reino e, principalmente, consigo mesmo –*elo entre alheios eus.*

Mas a ligação com o espiritual, às vezes, situa-se de forma bem física, corpórea. A poesia de Valdo Motta é uma transubstanciação da matéria profana em sagrada e vice-versa – criando revelações, sobressaltos e surpresas na mudança do *status* de uma coisa para outra. Essa passagem, esse "trans" é via pela qual sua emoção e sua indignação escoam. O poeta afirma que religião e erotismo partilham de princípios muito próximos. Revela, mais uma vez, a sua busca espiritual e a experiência com o Deus vivo – *E aprendi que o corpo é o templo do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e de todos os deuses, sendo a própria sede do reino dos céus.*[27] Por esta "ousadia" o poeta é perseguido por não agradar a todos e cria "afrontas" numa linguagem bem escrachada: *viro e mexo, remexo, fecho horrores/*

---

24. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *op. cit.* p. 729.

25. MOTTA, Valdo. "Enrabando o caetinha ou o dia em que Eros se fodeu". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 61.

26. *Idem, ibidem.* p. 64.

27. Idem, *ibidem.* p. 60.

neste reino de alimárias, só de birra; vão morder os beiços(...) e me engolir em seco, rabinho entre as pernas. O que não é surpresa, como ele mesmo diz: *Chega de eufemismo! (...) Quero ser, de fato, original* – missão do Valdo, do poeta. Vale dizer que a poesia de Valdo Motta é marcada pela radicalidade daquilo que diz, faz a "linha maldito" e levanta a bandeira da poesia com liberdade de expressão, do amor sem muros ou barreiras –é sustentada numa elaboração consciente dos jogos fono-sintáticos-semânticos e em reconhecida poesia erudita– ainda que (e por isso mesmo) utilizada em contextos deslocados. Aparentemente deslocados, talvez dissesse o poeta.

Chegando ao final do entrelaçamento erotismo e metapoesia, procuro o nó, a fim de que nada seja desatado nesse cruzamento de "corpos". A contemporaneidade se liga à formação de subjetividades e, cada vez mais, definir arte (e poesia, etc.) torna-se tarefa tortuosa – relativa e perspectívica: é como se estivéssemos lidando com tecidos que, depois de esgarçados, inevitavelmente, rasgam-se. Talvez um reflexo dos estudos multiculturais que se espalham por todos os cantos, influenciando fortemente a instauração de novos olhares que produzem sérios abalos nos cânones de toda ordem.

BIBLIOGRAFIA

ALTER, Robert. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre.* Berkeley: University of California press, 1975.

ASCHER, Nelson. *Pomos de discórdia – Política, religião, literatura, etc.* São Paulo: Ed. 34, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARCELLOS, José Carlos. "Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BARTH, John. "The Literatura of Replenishment: Postmodernism Fiction". In: *Atlantic Monthly,* June (1980).

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMARERO, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias.* Barcelona: Anthropos, 2004.

CHALLHUB, Samira. *A metalinguagem.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DEBICKI, Andrew. "Poesía española de la postmodernidad". In: *Anales de Literatura Española,* 6, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.* 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FILHO, Deneval Siquiera de Azevedo. "A teoria da literatura e o homotexto. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Literatura e Marginalidades.* Vitória: PPGL/UFES, 2000.

FREUD, Sigmund. "Três ensaios sobre a sexualidade". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The metaficcional paradox.* Notario: Wilfrid Laurier, 1980.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno.* São Paulo: Ática, 1991.

MASSI, Augusto. *Negativo: 1982-1990.* São Paulo: Companhía das Letras, 1991.

MOTTA, Valdo. "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu." In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* Niterói: EDUFF, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. La revelación poética. Poesia e Historia.* México: FCE, 1956.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90).* Vitória: EDUFES, 2002.

SCARANO, Laura et alii. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporânea.* Argentina: Beatriz Viterbo editora, 1996.

SODRÉ, Paulo Roberto. *Dos olhos, das mãos, dos dentes.* Vitória: DEC/SEDU, 1992.

TORRE, Leopoldo Sánchez. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.* Oviedo: Universidad, Depto. De Filología Española, 1993.

WAUGH, Patricia. *Metaficction. The theory and Practice of self-conscious novel.* New York: Methuen, 1984.

XIX

LITERATURA: SÉCULO XVIII

AS *CARTAS PORTUGUESAS* OU A CORRESPONDÊNCIA IMPOSSÍVEL

Ana Alexandra Seabra de Carvalho[1]
Universidade do Algarve

O propósito desta comunicação, ao evocar (e invocar) de novo a figura de Mariana, as suas cartas e o seu amor desmedido, prende-se com o carácter intemporal do seu objecto. Amar perdidamente, perder-se e encontrar-se na escrita será o destino trágico da freira de Beja. Assim, abordaremos aqui a impossibilidade da relação amorosa, à qual corresponde o silêncio da incomunicabilidade, uma vez que o Outro não ama ou é apenas capaz de um sentimento inferior.

Para Mariana, a impossibilidade da relação amorosa deriva do imperativo moral e religioso que interdita a uma freira um amor terreno e carnal. Porém, a sua paixão é de tal modo intensa que ela a afirma categoricamente contra tudo e contra todos, mesmo após a sedução e o abandono. É o ardor passional que a mantém viva, ardor esse atiçado pela escrita das cartas, cujo destinatário aparente não pode, não sabe ou não quer responder ao mesmo nível do *estilo do coração*. Com efeito, o silêncio do sedutor é prolongado; quando o quebra, fá-lo através de cartas "frias" e cheias dos lugares-comuns da galanteria, o que é ainda mais mortificador que o silêncio, pois revela a mediocridade do seu sentimento. Enfim, após os lancinantes e repetidos apelos ao Outro para que lhe escreva/exprima a sua paixão, cujas estratégias retóricas de sedução desesperada abordaremos adiante, Mariana compreende a impossibilidade da correspondência, ao mesmo tempo epistolar e amorosa, refugiando-se no seu sentimento e parecendo recusar a comunicação no final da Vª e última carta, provavelmente ainda como derradeira estratégia de comoção do amante. Tal hipótese afigura-se-nos sugerida pelo recurso a uma interrogação retórica no fecho da carta, interrogação essa que pode dirigir-se a vários destinatários: o Outro, ela própria ou mesmo a sociedade, cujas convenções Mariana rejeita convictamente.

Regressemos, então, ao início do texto e aceitemos o protocolo de leitura proposto pelo "Aviso ao leitor" emanado da instância editorial responsável pela

---

1. Professora Auxiliar do Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e Investigadora do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da mesma Universidade. (A presente comunicação insere-se na investigação desenvolvida no âmbito da Linha 'Retórica, Teorização e Crítica Literárias'.)

primeira publicação das cartas, de forma anónima, em Paris, no ano de 1669, pelo célebre livreiro Claude Barbin. Neste aviso, diz-se que se publica, após um grande cuidado e esforço, "uma cópia correcta da tradução de cinco Cartas portuguesas, escritas a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal" (cito a partir da tradução de Eugénio de Andrade[2]). O editor acrescenta as razões que o moveram: "Vendo-as louvadas, ou procuradas tão empenhadamente, por todos aqueles que sabem o que são sentimentos, creio que lhes daria um raro prazer imprimindo-as" (*ibidem*). Afirma ainda o seu desconhecimento relativo à identidade do destinatário e do tradutor ("Não sei o nome daquele a quem foram escritas, nem o de quem as traduziu, mas parece-me que, publicando-as, não devo incorrer no seu desagrado", *ibidem*). A esta ignorância aqui evidenciada, muito provavelmente de mero respeito pelo decoro, junta-se um lugar-comum dos textos com funções prefaciais na época e que se prende com o apelo à benevolência do leitor para os possíveis erros de impressão ("Enfim, seria difícil de evitar que aparecessem sem erros de impressão que as desfigurassem", *ibidem*), apesar de se tratar de uma ***cópia*** correcta da dita tradução. Curiosamente, como podemos verificar, não há qualquer referência à autoria das cinco cartas. Apenas o adjectivo "portuguesas" e a informação de que teriam sido traduzidas. É possível que, com ou sem intuitos misóginos – normais para a época, aliás – se tivesse considerado que a singularidade e a intensidade da obra fosse o bastante para interessar e arrebatar o leitor. Com efeito, desde a abertura da Iª carta, o leitor vê-se mergulhado num discurso feminino arrebatado e arrebatador que procura dizer o indizível do excesso passional e do sofrimento provocado pela ausência do amado, ao mesmo tempo que visa reconquistar o seu afecto. Mais adiante, será, então, a própria epistológrafa a referir o seu nome e condição – Mariana, freira portuguesa enclausurada num convento em Beja.

A polémica entre as hipóteses de autenticidade ou de ficcionalidade destas epístolas ardentes de paixão despertou a curiosidade e a paixão dos leitores coevos e mantém-se viva até aos nossos dias. Na impossibilidade de convocarmos os espíritos de Mariana Alcoforado, dos Senhores de Chamilly e de Guilleragues, ou ainda de Claude Barbin para um cabal esclarecimento da verdade, deixemos aqui e agora de lado toda a douta argumentação que se tem vindo a acumular, em ambos os lados da polémica, até ao presente e concentremo-nos naquilo que, em nosso entender, constitui o encanto destas singulares cartas, a saber, a escrita do amor desmedido de Mariana e a impossibilidade da sua correspondência (sentimental e epistolar).

O texto epistolar apresenta-nos uma figura feminina, reduzida à sua voz (escrita) com que procura seduzir o seu amante *infiel*, tentando, por todos os

2. Cf. Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado, edição bilingue, pref. e trad. de Eugénio de Andrade, pinturas de Ilda David, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993, p. 13.

meios que este lhe corresponda em ardor apaixonado e se corresponda com ela através de cartas, reflexo dessa paixão, tal como as dela. A escrita nasce, pois, da ausência do objecto amado, do desejo de restabelecer a relação perdida, de dizer a paixão e de ser correspondida. No entanto, o amante francês parece ignorar as suas súplicas, ou, quando responde ao apelo solicitado – em cartas não apresentadas no texto e apenas referidas pelo discurso de Mariana –, utiliza uma retórica galante e polida, muito diferente do ardor do discurso amoroso feminino (diz Mariana: "frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que [ele] estav[a] morto por acabá-las"[3], ou então "os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correcção da sua última carta"[4]). A ausência do amante, o seu silêncio ou a sua frieza, geradores do sentimento de abandono, conduzem ao vazio e à falha comunicativa: o diálogo malogra-se, ainda que o destinatário permaneça no horizonte da escrita, uma vez que esta lhe é dirigida como forma de persuasão e de sedução para o restabelecimento da relação amorosa. Contudo, a consciência da vanidade de tal esforço instaura-se gradualmente na epistológrafa, que decide optar pelo silêncio simbólico de morte da correspondência, simultaneamente, amorosa e epistolar. O final aproxima-se de um fim trágico.

Ora, o motivo e a justificação verosímil para o início do jogo de sedução epistolar de Mariana consistiam, à partida, na ausência do objecto amado. Depois de seduzida pelo oficial francês, a amante abandonada encontra nas cartas que lhe escreve a sua única consolação e o único meio para abolir a distância entre o convento de Beja e a corte luiscatorziana, entre um passado recente de ilusória felicidade amorosa e um presente de solidão amargurada e desesperante. O objecto epistolar parece, pois, permitir ultrapassar o vazio e a sensação de abandono ("Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim", afirma Mariana na IVª carta, p. 40). No entanto, o silêncio do amante é passível de uma dupla leitura: por um lado, é certo que ele significa a ruptura da relação, o abandono da mulher seduzida, mas, por outro, esse silêncio permite à apaixonada deixar-se enredar pela esperança, pois não se tratando de uma ruptura explícita, o silêncio poderia ficar a dever-se a algum infortúnio alheio aos desejos do amante, como o extravio da correspondência. Mariana torna-se vítima de sentimentos contrários, como o amor e o ódio, permanentemente desfeita pela indecisão, o que provoca uma desordem passional e retórica da sua escrita, oscilando entre a ilusão e a desilusão, a tentativa de justificação favorável do comportamento do amante ou a sua recriminação, a aceitação passiva ou a indignação, o

3. Cf. IVª carta, ob. cit., p. 37.

4. Cf. Vª carta, ob. cit., p. 47.

remorso e a reafirmação do seu sentimento amoroso. O restabelecimento da comunicação com o amado mostra-se infrutuoso, permitindo, então, uma auto-análise da epistológrafa e acabando por funcionar também como uma outra forma de sedução do amante infiel. Diz-lhe Mariana: "Ai!, os meus [olhos] estão privados da única luz que os alumiava, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo" (Iª carta, p. 16). Mariana está bem consciente de que lida com um Don Juan fugitivo, e os seus esforços retóricos vão no sentido de o recuperar, tentando ela exercer agora o fascínio sedutor através da sua escrita ardente, ao mesmo tempo perturbada e perturbadora. Ela deseja provocar o remorso no infiel, fazendo-o cair em si, largar todos os prazeres da corte francesa e correr para os braços da amante enclausurada.

Esta, só e abandonada, compraz-se na recordação do tempo passado da presença do Outro, tempo esse que se confunde com o presente da escrita amorosa, fundindo-se e cristalizando-se ambos. A imagem do objecto amado constrói-se e rememora-se com base nessa cristalização de que falava Stendhal em *De l'Amour*. A hipótese de uma alteração no comportamento e no sentimento do amante sedutor é constantemente colocada e refutada, pois Mariana auto-acusa-se de infidelidade e de traição apenas por ter ousado pensá-lo.

Quem parte, se vier a sofrer, pelo menos poderá compensar a ausência do objecto amado pela dispersão dos divertimentos mundanos. Contudo, o leitor só dispõe de dados pouco fiáveis quanto à conduta e aos sentimentos do oficial francês, pois o pouco que lhe é apresentado é filtrado pela perspectiva restrita e restritiva da amante que se crê abandonada e traída, que tece conjecturas sobre o Outro, tidas depois como verdadeiras.

De carácter exaltado, pouco dado a relativizações, Mariana, por seu turno, vive sob o império do absoluto: para ela, o amor só pode ser eterno, exclusivo e excepcional; a felicidade, o prazer, o sofrimento são ou tudo ou nada, fazendo-a oscilar entre o êxtase passional ou o desejo de morte. A morte é, paradoxalmente, encarada como possibilidade vitoriosa, como saída para a perenidade do sentimento amoroso, livre de qualquer degradação. Nesta perspectiva, o sofrimento surge como uma espécie de limbo intermediário de incerteza a vencer, ou de martírio para alcançar a graça suprema.

Dado que a paixão nasce e se alimenta da visão do objecto amado (e o tema do olhar como fonte e base do amor atravessa todo o texto), privada de tal luz, a paixão está condenada e, consequentemente, também a apaixonada, pois ela ama para viver e vive para amar: "Nada desejo no mundo senão ver-te" (IIª carta, p. 24). Verifica-se, então, um deslocamento oscilatório constante no que se refere ao destinatário da escrita das cartas: escreve-se para seduzir o Outro, mas também (e isso pode igualmente funcionar como jogo sedutor,

como vimos) para si própria, de forma a alimentar a sua paixão e a tentar compreender, através da auto-análise, os seus movimentos mais íntimos.

As cinco longas cartas que nos são dadas a ler correspondem à evolução, pelo acto da escrita, da expressão passional da epistológrafa, com o intuito de seduzir o amante infiel e de persuadi-lo a escrever, a amar e a regressar para os seus braços. A abertura da Iª carta parece, contudo, revelar-se premonitória do desenlace final, ou seja, da fatalidade da opção pelo silêncio, morte simbólica da aventura e da escrita amorosas, uma vez que o amante não dá mostras de querer deixar-se seduzir ou correspoder aos anseios de Mariana. Todavia, nela a epistológrafa surge-nos ainda iludida e esperançada em poder modificar a situação, motivo esse que a leva a pegar na pena e a iniciar a correspondência: a sua paixão exacerbada traduz-se numa escrita excessiva, pela intensidade do tom e pela reiteração constante do amor, pela queixa repetida acerca da ausência do amado, embora procure persuadir-se – e ao Outro – de que este ainda a ama, iludindo-se vagamente com a esperança do retorno do sedutor infiel.

Na IIª carta mantém-se a mesma ilusão, apesar de serem decorridos seis longos e silenciosos meses sem que Mariana tivesse recebido qualquer resposta do amante. A desesperante espera gera uma escrita que exprime a tortura da dúvida e da angústia. A inquietação provocada pela aparente indiferença do Outro permite a insistência numa estratégia retórica da recriminação do destinatário da carta, doseada de forma a mostrar-lhe o sofrimento que o seu silêncio lhe causa, mas, ao mesmo tempo, permitindo ainda o interesse e a apresentação de desculpas pelo objecto amado. A paixão vai, assim, sendo transformada num sentimento solitário e auto-reflexivo, a única razão para que a epistológrafa apaixonada continue a respirar.

Seguidamente, na IIIª carta e no auge do desespero perante a persistente frieza do amante, Mariana começa a questionar seriamente o amor do Outro e as razões da sua (dela) escrita, sublinhando o seu carácter auto-reflexivo (dizendo, por exemplo: "atraiçoei-te; peço-te perdão", p. 30). Porém, ela continua sempre a tentar persuadir o Outro a reiniciar a correspondência epistolar e amorosa. Mariana oscila, portanto, entre a revolta orgulhosa e um desejo de suicídio como última forma de agradar ao amado, mas que é, igualmente, uma tentativa desesperada de levá-lo a agir.

A IVª carta inicia-se, surpeendentemente, pelo anúncio de uma relativa tranquilidade com que Mariana procura sobreviver. A apaixonada tenta suprir a ausência e o silêncio do Outro com a sua própria escrita, na qual pode dar largas à expressão do seu excesso passional através de interrogações – que são um simulacro do diálogo tão desejado –, de censuras reiteradas, de constantes lamentações e súplicas, da rememoração da felicidade perdida, processos que, além de expressivos, são também tentativas de sedução e persuasão do

destinatário. No final da carta, Mariana proclama bem alto que o tão almejado diálogo se transformou em solilóquio e que os seus esforços de sedução revelam, afinal, o desespero da consciência do fracasso:

> [E]screvo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutro país. Adeus. Perdoa-me. Já não ouso pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu o meu destino. Adeus. (IVª, p. 41)

À semelhança de uma tragédia, Mariana prossegue o seu caminho para alcançar a luz, ou seja, a lucidez desencantada. Embora esse percurso seja sempre conturbado, oscilando entre o desregramento passional e alguns lampejos lúcidos, no final, na Vª carta, a epistológrafa já não tem dúvidas quanto à mediocridade da conduta do objecto amado. Para ela, ele revela-se infiel e indiferente ao seu sentimento, às suas súplicas e à sedução dos seus encantos. Mariana parece, assim, após uma luta contra a violência contida da sua paixão, escolher a ruptura e a renúncia ao amor, opondo o desprezo e o seu próprio silêncio à indiferença do Outro.

Contudo, a paixão permanece latente e o final da carta parece implorar uma resposta. Em desespero de causa, a retórica passional serve-se de todos os recursos persuasivos, tornando-se, sobretudo, expressiva, auto-reflexiva, uma actividade vital, a única que permite continuar a amar e a viver. A exaltação passional, simulando anular o seu objecto, tenta solucionar a crise, permitindo preservar o sentimento de toda e qualquer degradação que o torne menos ardente ou menos puro, simultaneamente razão e condição da sobrevivência da epistológrafa. Escreve ela: "descobri que lhe queria menos que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la, depois que o seu indigno procedimento me tornou odioso todo o seu ser" (Vª, p. 47)[5].

Este tipo de carta caracteriza-se, essencialmente, pela sua expressividade e lisonja, sendo um acto retórico-discursivo de amor e de sedução persuasora do destinatário. Pela encenação do desregramento interior da paixão, procura-se mostrar a auto-análise do sujeito amoroso e o modo como ele tenta operar uma refinada forma de sedução persuasória sobre o seu objecto amado, levando-o a corresponder sentimental e epistolarmente. A retórica passional mostra-se, assim, extremamente redundante e circular. Embora se procure superar a reiteração através da diversificação dos recursos expressivos utilizados, no

5. Note-se que, se o silêncio enigmático do amante ou as suas frias e polidas respostas eram a causa da perturbação e da oscilação de Mariana entre os sentimentos de amor e ódio, uma resolução lúcida de renúncia à paixão e à escrita sai reforçada, paradoxalmente, na sequência da recepção de uma carta do amante (pp. 47-48).

fundo, porém, impera a repetição do mais importante de tal tipo de mensagem: "amo-te loucamente, ama-me de igual forma".

Por outro lado, a impotência da linguagem na tradução do imaginário da paixão obriga o sujeito amoroso, segundo Roland Barthes[6], a utilizar a única linguagem de que dispõe e a tentar fazê-la corresponder, o melhor possível, ao excesso do seu sentimento, com a consciência de que fica sempre aquém. A extensão e a repetição discursivas reflectem, assim, a circularidade, a desordem, a oscilação do movimento íntimo passional. Uma vez que aquilo que se pretende dizer ao ser amado é sempre o mesmo, teoricamente a carta de amor nunca teria fim, podendo sempre recomeçar-se e redizer tudo de um modo diferente e novo, como nos mostra amiúde Mariana: "Ah, quanto me fica ainda por dizer..." (IIIª, p. 31); "Recomeço [...]"(IVª, p. 41); "Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa" (Vª, p. 53), etc. A retórica da paixão desvaloriza a organização lógica e coerente da escrita epistolar, pois tudo depende dos movimentos contrários que fazem balançar o coração (e também o espírito e a pena): sucedem-se as recriminações e o perdão, a lucidez e a cegueira amorosa. Estamos perante uma estruturação retórica da instabilidade, fruto do excesso passional.

Estilística e retoricamente, estas cartas cobrem um vasto leque de tons de sensações e emoções: o sofrimento, a frustração, o ardor excessivo, a esperança, etc., revelando uma linguagem do natural do sentimento, completamente diferente do código galante. Assim, encontramos na pena de Mariana uma predilecção por longas frases, cheias de indecisões, nas quais as orações subordinadas se acumulam quase ao infinito, pois a escrita parece não querer ou não poder concluir-se; múltiplas interrogações que ficam sem resposta; exclamações violentas; a abundância de expressões de intensidade que exaltam o discurso. A violência do tom alia-se à violência do sentimento, uma vez que o objectivo parece ser o de fazer sentir a paixão a quem lê (pela auto-análise psicológica da epistológrafa apaixonada). Deste modo, apresenta-se ao destinatário uma imagem viva e sangrante de uma paixão ardente, sofrida, desiludida pela impossibilidade da correspondência amorosa, mais do que pela impossibilidade da correspondência epistolar.

A ordenação da edição original das cinco cartas realça a desordem, a instabilidade, a oscilação e a circularidade passionais e discursivas, provocadas pelo silêncio do amado. A ordem cronológica dos eventos (acções passadas, factos psicológicos, o conteúdo das cartas do amante) encontra-se, assim, estilhaçada, e os fragmentos afloram à memória da apaixonada ao sabor de uma ordenação psicológica e sentimental. Trata-se de um processo de auto-reflexão e de interpretação pessoal do passado e do presente que conduz à compreensão

6. Cf. Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

final da frieza e indiferença do objecto amado e, consequentemente, da inutilidade do esforço passional e epistolar revelada no parágrafo de abertura da Vª e última carta, onde se diz:

> Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar (p. 46).

Esta certeza inicial e o estilo moderado do começo da Vª carta perturbam-se rapidamente e a epístola desenvolve-se ao ritmo das precedentes. Contudo, no final, a epistológrafa, embora se revele como o palco onde se defrontam os seus sentimentos contraditórios, consegue uma réstia de forças para conjurar o objecto amado a remeter-se ao silêncio e anunciar que será também essa a sua própria conduta futura:

> [...] De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever--lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos? (p. 53)[7].

Mariana defende ferozmente a sua paixão de qualquer tentativa de reabilitação ou de "cura", muito embora se mostre bem consciente do facto de se comportar como louca aos olhos da sociedade, agindo contra todas as normas sociais e religiosas: "Todos os que falam comigo crêem que estou doida, não sei que lhes respondo [...]" (IIª, p. 24). Finalmente, vendo com lucidez a derrota de toda e qualquer tentativa de persuasão do amante, incapaz de reciprocidade, Mariana parece já não suportar mais o seu infortúnio. Desiste, então, afirmando o desejo de terminar a aventura e a escrita amorosas. O silêncio da epistológrafa – a ausência aparente de qualquer outra carta –, embora tal não a impeça de continuar a amar o sedutor infiel no mais íntimo do seu ser por toda a sua longa vida e pela eternidade fora, cumpre a promessa feita a si mesma e a decisão de cessar, com o Outro, *a correspondência impossível.*

7. Note-se que o tom perturbado da ordem dada ao amante, da utilização do modo hipotético para dizer que esta será a sua última missiva e a pergunta retórica no final, talvez mais dirigida a si mesma –ou à sociedade repressora– que ao Outro, permitem, de certa forma, uma ínfima e derradeira hipótese de abertura para a continuação da correspondência, que o amante não sabe ou não deseja aproveitar...

MADRE MARIANNA ALCOFORADO: O HÁBITO DA SOLIDÃO

Nelly Cecília Paiva Barreto da Rocha
Universidade da Amazônia – UNAMA

Resumo: Marianna Alcoforado é autora de cinco cartas de amor.

Estas *Cartas* são mais que desabafos de uma pessoa que foi reclusa em um convento com apenas 11 anos e se apaixonou, aos 27, por Chamilly, um galante/ador francês. São muito mais do que um comovente documento de alguém que viveu em Portugal –entre 1640 e 1723– e, por isto mesmo, resumiu em seu existir toda a dicotomia caracterizadora do Seiscentismo. As *Cartas* de Marianna –mesmo expressando a exaltada linguagem da paixão– conseguiram espalhar «*por toda parte*» (além, muito além das «Portas de Mértola» e dos limites conventuais) uma mensagem de amor que, atravessando tempos e lugares, permanecem como testemunho da arte, da alma e do engenho português e que podem ser mencionadas entre as obras-primas da epistolografia universal. O conflito existencial de Marianna gestou uma escritora que – sozinha e com Deus – conseguiu se erguer acima da solidão e acima do seu hábito, e decidiu na escolha das palavras que construíram suas cartas de amor.

Palavras-chave: Marianna Alcoforado; Cartas de Amor; Chamilly; Barroco.

Entre as várias funções da Literatura (lúdica, pragmática, cognitiva, catártica, política, liberadora do *eu*) elejo –para melhor ilustrar este Comunicado centrado em Mariana Alcoforado –a função sinfrônica. Essa função da Literatura é aquela que, por permitir que o leitor ultrapasse tempos e espaços, possibilita que ele 'viaje', e 'viaje' utilizando um passaporte tecido de palavras – belas palavras – e chegue, por exemplo, a Portugal, ao século XV e, mais precisamente, ao ano de 1459.

Nesse ano de 1459, por iniciativa do Infante Dom Fernando (Duque de Beja) e de sua esposa, Dona Brites –e como um ato de fé e de grandeza– o antigo Convento da Santa Clara começou a ser (re)construído no alto de uma colina, que, por sua imponência, abrigava a cidade de Beja, fundada pelos celtas, 400 anos antes de Cristo.

A cidade de Beja, situada quase no meio do Alentejo, erguia-se –e ergue-se– sobranceira em uma eminência. Dominando vastas planícies douradas, que de todos os lados a rodeiam, essa colina oferece ao privilegiado espectador (seja ele visitante ou habitante) as mais belas perspectivas, as mais férteis e ricas campinas, sob um céu infinitamente azul. Muito azul.

Não é de surpreender, pois, que esse espaço registre uma história de sucessivas invasões e que fosse, por exemplo, a escolhida pelo imperador romano Júlio César (102 – 44 a.C.), que governou as Espanhas a partir de 61 a.C., para abrigar a cidade de Pax Julia (cujo primeiro nome evolveu para Beja) e que se tornaria importantíssima por se ligar aos desejos dos romanos de comemorar a pacificação da Lusitânia.

Enquanto os séculos se passavam, esse território continuava registrando uma agitada trajetória de sucessivas invasões. Com a dissolução do Império Romano (século V), esteve sob o poder dos Suevos, dos Godos, dos mouros (715), do Reino de Leão e das Astúrias, dos Sarracenos (1037) e, em 1155, foi tomada por Dom Afonso I Henriques, o fundador da Dinastia de Borgonha.

Depois de tantas lutas que pela sua posse se realizaram, Beja chegou ao século XIII quase que completamente destruída. Coube a Dom Afonso III (1210 - 1279) e aos demais reis da Dinastia Afonsina que lhe sucederam no trono [Dom Dinis (1279 - 1325), Dom Afonso IV (1325 - 1357), Dom Pedro I (1357 - 1367) e Dom Fernando I (1367 - 1383)] continuarem as lutas da "Reconquista", reconstruírem a cidade, dotando-a com edificações de defesa e construções de rara beleza. Para concretizar essas obras, o solo de Beja registrou –a partir de 1485– a presença do arquiteto João de Arruda, um homem de invulgar bom-gosto.

Foi João de Arruda quem deu continuidade à construção do Convento de Beja, que passou a ser denominado de Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Foi esse Convento que assistiu –entre os anos de 1473 até o final do século XIX– a entrada de mais de mil jovens, vocacionadas ou não para a vida religiosa. Um Mosteiro onde –de acordo com as palavras contidas no breve do papa Inocêncio VIII (1484 – 1492)– só eram "recebidas pessoas nobres e que tinham rendimentos". Um Mosteiro que, em 1474, foi palco de um milagre: Beja sofria uma grave epidemia de peste. Morria gente todos os dias e em número elevado. No Mosteiro, em obras, mas já povoado com algumas freiras, o medo levou a abadessa, D. Leonor de Azevedo, a fazer uma promessa para a peste não entrar no Convento. A epidemia terminou sem causar vítimas entre as religiosas e as pessoas que se tinham abrigado junto a elas. O milagre uniu, pela fé e pela devoção, o século ao claustro e Beja entrou no Convento pela porta da Igreja.

Assim é que –sempre 'conduzidos por aquele passaporte tecido de belas palavras'– atinge-se Portugal, no ano de 1640.

Nesse ano, a História de Portugal registra que o Movimento de Libertação, chefiado por João (Duque de Bragança) conseguiu expulsar do solo português –após 60 anos de dominação– as tropas espanholas. Dom João foi coroado rei com o nome de Dom João IV, o Restaurador. A Dinastia de Bragança ascendia, pois, ao trono português.

Nesse mesmo ano de 1640, em Beja, a nobre família Alcoforado (constituída**,** até então, por Francisco – que foi assessor de Tristão da Cunha – sua mulher Leonor Mendes e os meninos Miguel, Baltazar, Francisco, Anna Maria) aguardavam o nascimento de mais um filho, que, se for menina – o pai assim decidira – será freira. Nasceu uma menina e, em 22 de abril, ela recebeu na pia batismal o nome de Marianna Vaz Alcoforado. Foi padrinho de Marianna o preclaro Conde de Vidigueira, Dom Francisco da Gama, descendente de Dom Vasco da Gama, o Navegador.

No ano de 1651, o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição assistiu mais uma jovem ingressar em seu recinto: era a menina Marianna, de apenas 11 anos, que logo iria receber o véu preto. Cinco anos mais tarde, a jovem Marianna – mesmo sem possuir vocação conventual – fez a declaração de sua própria fé religiosa e, logo após, passou a exercer a honrosa função de escrivã do livro das *Quarenta Horas,* uma espécie de documento que registrava os fatos mais importantes do Convento. Marianna – para melhor desempenhar a sua tarefa – inclinou-se na *História do Recolhimento*, de que a mãe de Dom Manuel I (Dona Brites) fora a obreira. Importante se faz mencionar que Marianna foi a mais jovem religiosa a exercer essa honrosa função.

A indicação para ser escrivã do Convento foi decorrência de Marianna bem saber usar a palavra escrita, fato percebido pela comunidade religiosa. Ela, inclusive, costumava incluir 'toques' de sabor literário à margem dos registros que, como escrivã, cumpria. Além desse dom para a escrita, Marianna era uma leitora: da *Bíblia*, da História de Portugal, da vida dos santos, dos *Sermões* do Padre Antonio Vieira (1608 - 1697), da obra variada de Dom Francisco Manuel e alguns livros da Literatura Francesa. Assim, durante os seis anos subsequentes, o cotidiano de reclusão de Marianna se resumia em orações, leituras e na escritura do livro das *Quarenta Horas.*

Aos 23 anos, Marianna (já então freira professa) ganhou uma irmãzinha que logo se tornou 'filha': Francisco Alcoforado entregou aos cuidados de Marianna a educação da filha Maria Peregrina, de apenas quatro anos.

Com o ingresso de Maria Peregrina, a família Alcoforado mandou edificar um chalé no espaço do Convento, de acordo com o permitido pelas regras conventuais a quando da presença de mais de um membro da mesma família. Inobstante esse chalé, a filha caçula de Francisco Alcoforado – Catharina – foi entregue para Anna Maria, casada com Rodrigo Rui de Melo e Lisboa.

Nessa mesma época (1664), Dom João IV – temendo nova invasão da Espanha – solicitou ajuda militar a vários países da Europa. Em 8 de fevereiro, desembarcou em Lisboa a tropa francesa e, com ela, o Oficial de Cavalaria Noël-Boüton de Chamilly (Conde de Saint-Léger), para tomar parte na Guerra da Restauração. Integrando as tropas de auxílio, o Oficial Chamilly participou

de várias missões militares em solo português ao lado de Rui de Melo, Baltazar e Miguel Alcoforado.

Enquanto as tropas aguardavam ordens para novos deslocamentos e/ou missões militares, era de rotina que acampassem em Beja e os seus cavaleiros realizassem adestramentos em um local público denominado "Portal de Mértola".

O Convento de Nossa Senhora da Conceição ficava próximo do "Portal de Mértola" e, através de uma alta e larga janela quadrada, localizada no terraço superior do Convento, era possível avistar esse Portal. Assim é que Marianna, Peregrina (sua irmã de sangue) e mais as suas irmãs de hábito tinham permissão para ir, eventualmente, a esse recinto, de onde podiam observar a vida para além dos muros do Convento – e distraírem-se (assistindo, por exemplo, aos exercícios da Cavalaria). É possível que, em algumas dessas ocasiões, Marianna tenha visto o Oficial Chamilly e vice versa. Marianna era uma bela mulher, altiva e benigna; Chamilly era considerado um excelente cavaleiro, possuidor de alguns talentos para a guerra, visão perfeita, grande vaidade e... pouca inteligência.

A amizade do Oficial Chamilly com os irmãos e cunhado de Marianna e Peregrina permitiu que ele ultrapassasse as portas do Convento nos horários das visitas e conhecesse pessoalmente Marianna. A beleza de Marianna – mesmo envolta em vestes e véu conventuais – se destacava entre a de todas as irmãs de hábito, e Chamilly (um inveterado conquistador) passou a cortejá-la com a arte da galantaria própria dos salões parisienses. Suas visitas ao Convento passaram a ser freqüentes, aliás, notoriamente mais freqüentes que a dos próprios parentes de Marianna, que residiam próximo ao Convento (Largo da Conceição, esquina da Rua do Touro).

Chamilly e Marianna encontravam-se no locutório, no pátio, no paço, no jardim, em todos os lugares possíveis.

(Encontravam-se. Descobriam-se).

E o deslumbramento inicial daqueles encontros, daquele namoro, evoluiu para encontros mais íntimos, provavelmente no chalé, às escondidas. Mas com a possível cumplicidade de terceiros!

(Encontravam-se, descobriam-se. Desnudavam-se).

Essa corte durou apenas um ano (1664/1665), pois, se de um lado o povo de Beja começou a protestar contra a permanência da Cavalaria Francesa (e essa foi imediatamente transferida para o Alentejo), de outro, a divulgação do romance entre Marianna e Chamilly, fez com que a poderosa família Alcoforado usasse sua influência para forçar o afastamento do Oficial.

Entrementes, Marianna foi destituída das funções de escrivã do livro das *Quarenta Horas*, de vigária (controladora da boa ordem do Convento) e nomeada (ou rebaixada) para porteira do Convento. Chamilly – temendo uma represália dos Alcoforados e sob o pretexto de estar sendo chamado por um irmão para atender a um 'pedido' do Rei Luis XIV (1638 - 1715) – retornou para a França, fazendo mil juras de eterno amor para Marianna e prometendo escrever muitas e muitas cartas até conseguir vir buscá-la. E casar com ela.

Marianna muito sonhou, chorou, sofreu e escreveu cartas. Cinco cartas. Cinco cartas escritas por um "eu" que vestia o hábito de freira, se autodenominava "tua pobre Marianna" e que buscava – através da força da palavra – trazer para Beja e para si o amado distante.

O amado que, tão logo chegou na França, começou a circular nos salões parisienses e a mostrar aos freqüentadores da Corte aquelas cinco cartas envolvidas de tanto amor e de tantas lágrimas: as cartas de Marianna. E enquanto as cartas circulavam entre os sons de valsas e de risos, Chamillly vangloriava-se, declarando: "Essas são as cartas da freira que enlouqueceu de amor por mim."

Das cinco cartas de amor escritas por Marianna perderam-se os originais (que para alguns pesquisadores teriam sido escritos em Língua Portuguesa), "*apenas se conhecendo delas a versão francesa publicada pela primeira vez em Paris, no ano de 1669, e as traduções para outras línguas, feitas sobre esta primeira tradução*".[1] Entretanto, o escritor Alexandre Herculano e o Conde de Sabugosa acreditavam que Marianna escreveu as Cartas diretamente em Francês. Para tal afirmativa, eles se apoiavam no fato de que a verba do inventário dos bens de Miguel da Cunha Alcoforado constava "... *mais duzentos livros franceses avaliados em cinqüenta mil reais – e que testemunham o cultivo do idioma francês na família"*.[2]

Quando as cartas escritas por Marianna foram, surpreendentemente, publicadas com o título de *Lettres Portugaises traduites en François* (edição Chez Claude Barbin), não faziam menção aos nomes do destinatário e do tradutor[3], conforme pode ser lido na seguinte mensagem do livreiro Claude Barbin aos seus leitores.

> Ao leitor: Com muito cuidado e dificuldade, encontrei os meios de recuperar uma cópia correta da tradução das cinco Lettres Portugaises, escritas a um nobre fidalgo que serviu em Portugal. Vi todos aqueles que conhecem de sentimentos quer a louvá-las quer a procurá-las com tanto empenho que, ao imprimi-las, acredito

1. FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal***.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 272.

2. Idem, *op. cit.*1, p. 276.

3. Marianna não objetivava ter suas cartas divulgadas para o público, nem tampouco poderia imaginar o valor literário que possuíam.

> proporcionar-lhes um raro prazer. Não sei o nome daquele a quem foram escritas, nem daquele que fez a tradução, mas pareceu-me que não devo lhes desagradar por torná-las públicas. Por fim, seria difícil evitar que elas saíssem sem falhas de impressão que as deturpassem. Claude Barbin (1669)".[4]

Nesse mesmo ano, na cidade de Colônia (Alemanha), saiu a segunda edição das *Cartas*, sob o título *Lettres d'Amour d'une Religieuse écrites au Chevalier de C., Officier Français en Portugal***.** O título deixa claro o destinatário e menciona o nome do tradutor para o Francês: Gabriel de Lavergne, Senhor de Guilleragues. Muito embora o texto das *Cartas* revele Marianna Alcoforado como a monja signatária, a autoria é estrategicamente omitida. O editor é Chez Pierre Marteau.

Em 1675, Marianna Alcoforado voltou a assinar o expediente das *Quarenta Horas* e, dois anos mais tarde (1677), Chamilly casou na França.

É importante observar que as *Cartas* de Marianna apareceram num meio literário sob o domínio do preciosismo formal e revelam, aqui e ali, um descuido da forma somente justificado pelo conflito existencial que contêm. Esse desabafo d'alma – escrito com a espontânea simplicidade que reveste a mensagem dos apaixonados quando falam de saudade, ciúme, inconformismo da separação, insegurança (principalmente quanto à formosura e fidelidade do ser amado), temor pelo esquecimento e conseqüente abandono – camufla ou ilude a própria solidão e, em se tratando de Marianna, a melancólica rotina conventual. (As *Cartas* de Marianna até parecem possuir o tom e o dom profético ao falar/escrever sobre a dor do abandono!...) Em um trecho das *Cartas*, Marianna diz que é de seu conhecimento que Chamilly tinha uma amante na França e revela que se sujeitaria a servi-los para poder ficar perto do amado.

"A paixão deu ao natural talento dessa mulher o dom excepcional de expressar com relevo e emoção cálida o mundo revolto da sua alma. Uma sensibilidade profunda e um poder excepcional para traduzir esses requintes de vibração e sentimento fez dessas cartas uma obra duradoura, em que se contém uma das mais poderosas análises introspectivas do delírio do amor".[5]

Ao longo das *Cartas* percebe-se uma trajetória de auto-reconhecimento. Nelas*, "A Soror pensa e reflete sobre o que sente*".[6] Nas primeiras: paixão violenta, promessas de amor eterno entre acusações ao amado indiferente e ingrato! Nas últimas: percepção de sua condição de mulher-submissa porque submetida aos caprichos de três homens (do pai, do amado e do irmão que permitiu que ela escrevesse as cartas para Chamilly).

---

4. ROCHA, Nelly Cecilia Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado: o Hábito da Solidão.* Belém: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Pará, 1995, p. 71.

5. *Ibidem op. cit.* 1, p. 275.

6. BENCHIMOL, Alegria Célia. *O Sentido do Amor - Paixão em Mariana Alcoforado e Mariana da Cruz*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993.

O final da *Carta V* é, ironicamente, uma pergunta que contém em si mesma uma resposta acusadora, dirigida a Chamilly e a toda a sociedade patriarcal e repressora: "*Eu creio mesmo que não vos escreverei mais. Que obrigação tenho eu de lhe dar uma conta exata de todos os meus sentimentos*? ".

E Marianna devolveu para Chamilly os mimos materiais que dele recebeu: um bico de pena, um espelho, um lenço, um bracelete e as cartas (menos duas). Essas duas cartas (ou melhor, bilhetes) que ela não devolveu para Chamilly serviram apenas para serem lidas e relidas ("*... mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas"*) (p. 46).

A paixão gestou, pois, uma escritora que – em tom confessional – evoca os devaneios e os desvarios em que se debatem o seu corpo e a sua alma, ou seja, toda a sua luta íntima. Uma luta que no seu interior se travava entre o século e o claustro. E o leitor pode, finalmente, perceber todo o processo de amor e desamor que envolve cada letra das *Cartas* de uma portuguesa que, vivendo a estética o Barroco, corporifica a condição humana daqueles idos tempos. Marianna chorava, sim, e de seus olhos possivelmente caíam as lágrimas de todas as mulheres submissas dessa época.

As *Cartas* de Marianna ("*uma sibila a comunicar algo ditado diretamente por um deus*"[7], segundo Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) constituíram-se em "*um êxito imenso, porque* (...) *ajustavam-se plenamente ao gosto da época por oferecerem uma flagrante análise da paixão amorosa*[8]." Entretanto... o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) – com o fundamento apriorístico da inferioridade mental das pessoas do sexo feminino – ao reconhecer a beleza, a profundidade e o agudo instinto psicológico que revestem a escritura de Marianna Alcoforado, declarou em carta para D'Alembert (1877): "*Aposto por tudo quanto existe que as* Cartas *foram escritas por um homem*".[9]

Ante o sucesso literário das *Cartas Portuguesas* nos diversos países em que foram publicadas (França, Alemanha, Itália e Inglaterra), o Senhor de Guilleragues começou a insinuar-se como o autor das mesmas. Entre 1678 e 1740, houve (pelo menos) doze reimpressões, cerca de meia centena de publicações, muitas imitações e algumas traduções. Mesmo reclusa no Convento, Marianna tinha conhecimento da glória literária (e do escândalo) que revestia cada publicação de suas *Cartas*!

Em 1810, o abade Boissonade (um erudito acadêmico francês) encontrou no exemplar da edição de 1669 das *Cartas Portuguesas,* uma nota à margem que afirmava: "*A religiosa que escreveu estas cartas chama-se MARIANNA*

7. FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962, p. 11.

8. Idem., *op. cit.* 1, p. 273.

9. *Ibidem*, *op. cit.* 7, p. 48.

ALCOFORADO, religiosa em Beja, entre a Estremadura e Andaluzia[10]." A partir desse achado, Boissonade passou a afirmar: "*Toda a gente sabe agora que essas cartas espontâneas e apaixonadas foram escritas pela freira portuguesa a N. Chamilly e que a tradução é de Guilleragues*"[11] ou de Subligny. Em 1819, Boissonade divulgou o seu valioso achado. Conforme é previsível,"*há quem concorde com a tese de Boissonade e há também quem proteste contra tal hipótese, como Dellofre e Rougeout que pretenderam provar em sua obra* Lettres Portugaises Valentins et autres Oeuvres de Guilleragues*, que a autoria das* Cartas *pertencia ao tradutor Guilleragues*."[12]. Ainda no ano de 1810, o escritor Francisco Manoel do Nascimento (1734 -1819), cognominado Filinto Elíseo, 'traduziu' as *Cartas* para o Português e revelou ao mundo o magistral estilo da reclusa do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição.

Outra data importante nas pesquisas sobre Marianna é o ano de 1888, quando Luciano Cordeiro descobriu os assentamentos de nascimento e óbito (em 1773) de Marianna Vaz Alcoforado.

Apesar da rara repercussão literária alcançada pelas *Cartas* em vários países da Europa, por muito tempo Portugal (e também a Espanha) mantinha(m)-se alheio(s) a esse fato, como se as *Cartas* não tivessem sido escritas por alguém pertencente à brava gente lusa, alguém que conheceu a dor do abandono, alguém que pode ser considerada uma heroína por ter dado tanto amor – em estado puro – a um ser mesquinho, pequeno, a uma "*mosca*". (Sim, uma "*mosca*").

Em 1914, Rilke (1875 - 1926) afirmava: "*Estou perfeitamente à vontade nesse assunto* [o conteúdo das cinco Cartas] e *afianço que se, cedendo à última carta, o idiota do Chamilly voltasse, ser-lhe-ia* [para Marianna] *tão estranho, tão invisível como a mosca que se avista do alto de uma montanha"*.[13] Mais de 200 anos antes dessa opinião de Rilke, um contemporâneo de Chamilly – o Duque de Saint-Simon – declarara: "*Ao vê-lo e ouvi-lo ninguém se persuadirá que tivesse inspirado um amor tão desconforme como esse que é a alma das famosas Cartas Portuguesas"*.[14]

A impressão mais genérica suscitada pelas *Cartas* em relação ao seu tempo, à sociedade portuguesa e européia, às circunstâncias de sua existência, é um misto de indignação e de revolta. Nas *Cartas* têm-se um espelho da problemática feminina, tanto que é possível analisar a situação de uma mulher enquanto ser vocacionado não para o hábito ou para a solidão, mas para o amor e para a Literatura. Em síntese, o testemunho que Marianna deu e dá – com as

10. Idem , *op. cit.* 4, p.18.
11. *Ibidem*, *op. cit.* 7, p. 11.
12. *Ibidem*, *op. cit.* 6, p. 4.
13. Idem *op. cit.* 4, p. 68.
14. *Ibidem op. cit.* 4, p. 68.

Cartas e com a sua própria vida – é de inconformismo e resignação; sacrifícios; saudade e coragem; dor e amor. Muito amor.

Os biógrafos de Noël-Bouton afirmam que, em 1703, o Oficial Chamilly foi promovido a Marechal de França. Em 1709, Soror Marianna adquiriu o direito a ser chamada Madre Marianna Alcoforado, dada a sua condição aristocrata. (O brasão de armas da família Alcoforado possuía um escudo xadrezado de prata e azul de sete peças em pala e sete em faixa. O timbre era uma águia xadrezada dos mesmos esmaltes).

Em 1715, Chamilly – que, aliás, casou duas vezes – faleceu na França, sem jamais ter retornado a Portugal. Um dos genealogistas da família Chamilly – E. Beauvois – tentou (em vão) absolver a memória de Noël-Bouton, ao negar ter sido ele o oficial francês que seduziu e abandonou Marianna no Convento de Beja. Oito anos depois da morte de Chamilly, em 28 de julho de 1723, após grave enfermidade e dolorosa penitência no local onde viveu por setenta e dois anos, faleceu Madre Marianna Alcoforado, uma Portuguesa.

Seis anos após o falecimento de Marianna, em 1729, a sua irmã Maria Peregrina foi eleita abadessa do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição e passou a ser chamada de Madre Peregrina da Visitação Alcoforado.

De suas missivas, afirmou o escritor francês Claude Aveline, no ano de 1951: "*As* Cartas *continuarão a levar a todos os corações que as esperam a mensagem do amor*. (...) *Nós deixaremos de existir, enquanto elas prosseguirão a viagem eterna no tempo e no espaço*".[15] [A apresentação deste Comunicado no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, em Santiago de Compostela, na Espanha, é um testemunho da literariedade das *Cartas Portuguesas* e da perenidade de *Marianna Alcoforado*, uma mulher que resumiu em seu existir toda a dicotomia caracterizadora do Barroco; uma mulher que vestia um hábito – o hábito da solidão – no Convento que hoje abriga o Museu Regional Dona Leonor, um espaço em que eu, na companhia do meu irmão, Professor Mário José Soares Paiva, estive por duas vezes a pesquisar as *Cartas* e a sua vida.]

As *Cartas* de Madre Marianna Alcoforado – mesmo expressando a exaltada linguagem da paixão – conseguiram espalhar "*por toda parte*" (além, muito além das "Portas de Mértola" e dos limites conventuais) uma mensagem de amor que, atravessando tempos e lugares, permanecem como testemunho da arte, da alma e do engenho português, e podem ser mencionadas entre as obras-primas da epistolografia universal.

15. Idem, op. cit 7, p. 49.

BIBLIOGRAFIA

BENCHIMOL, Alegria Célia. *O Sentido do Amor - Paixão em Mariana Alcoforado e Mariana da Cruz*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993.

FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FONSECA, Antonio Belard da. *Mariana Alcoforado: A Freira de Beja e as "Lettres Portugaises"*. Lisboa: Bertrand, 1966.

FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

MARTINS, Maria João. *Mulheres Portuguesas*. Vol. I, Vega/Multilar, 1994.

RIBEIRO, Manuel. *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. Lisboa: Sá da Costa, 1940.

ROCHA, Nelly Cecilia Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado: o Hábito da Solidão*. Belém: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Pará, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 20ª ed. Mem Martins: Europa-América, 1999.

APRESENTAÇOM DO PROJECTO DE INVESTIGAÇOM *MULHER E ILUSTRAÇOM EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII*

Raquel Bello Vázquez
Grupo Galabra (USC)

O nosso projecto de investigaçom *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII* nasce em 2000 dentro do Grupo de investigaçom GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela a partir da elaboraçom de dous trabalhos académicos (inseridos, respectivamente, nos cursos de doutoramento dos programas de Filologia Galega e de Teoria da Literatura desta Universidade) que visavam o estudo de duas mulheres ilustradas: Teresa Margarida da Silva e Orta e Teresa de Mello Breyner. A partir destes trabalhos surge a necessidade de tratar de maneira conjunta as dificuldades que apresenta a pesquisa neste período –localizaçom, acesso, estado e tratamento de fontes, estudo e crítica da bibliografia existente, etc.– e, ainda, as dificuldades que apresenta a pesquisa relativa às mulheres produtoras setecentistas, as quais, dentro dos estudos portugueses e brasileiros tinham recebido pouca atençom, fazendo excepçom, talvez, de Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna) e de Teresa Margarida da Silva e Orta, estudada a primeira mais em funçom das suas circunstáncias biográficas que do seu papel no sistema, e a segunda mais em procura de argumentos para alicerçar a sua brasilidade do que com o objectivo de conhecer a sua trajectória e as suas tomadas de posiçom.

Para além disto, o período ilustrado, de forma geral, apresentava importantes carências no sua investigaçom no ámbito dos estudos literários. Encontrámos nas diferentes histórias da literatura um julgamento a produtos e produtores feito a partir de umha ideia sobre quais deviam ser os géneros cultivados, quais as presenças estrangeiras mais importantes e como estas deviam ser estas lidas e interpretadas, e, finalmente, quais os produtores mais importantes de cada momento. Para além do próprio problema metodológico que apresenta este *julgamento*, há que acrescentar ainda que a ideia de partida nom era elaborada a partir dos conhecimentos verificados sobre o momento da produçom estudada, mas de filtros ideológicos e estéticos do momento da análise, etc. Elias Torres (2004_c: 421) fala em «fixaçom apriorística de hipóteses» para referir-se a este problema. Assim, o estudo cinge-se

> a determinados usos e funçons da literatura reconhecidos previamente como importantes na vida das pessoas, individualmente, ou da comunidade no seu

> conjunto; ou, também os de "maior qualidade" e/ou "maior representatividade" e impostos como tais legitimamente [...] [daí deduzindo] as projecçons que neles se fai como expressivos de determinados valores, também comunitários [...]. Um uso continuamente praticado com textos, autores, instituiçons, etc., é o de servir de expressom da nacionalidade ou, mais genericamente, o de ser a produçom lierária e, sobretodo, o discurso sobre a mesma e os seus produtores, um dos modos de elaboraçom identitária. Certamente, o simples repasso à historiografia literária de cada comunidade em causa, mui particularmente a de uso escolar (um dos campos mais importantes de extensom e imposiçom de ideias culturais na comunidade, polo menos até ao aparecimento de meios de comunicaçom de massas) da literatura evidencia esta funçom como primordial.

O processo de construçom de um cánone nacional justifica a existência de um ideal do campo literário em cada momento histórico em funçom dos diferentes elementos de repertório, grupos e agentes posteriormente sucedidos: se a partir do segundo terço do século XIX triunfa em Portugal o liberalismo e com el a estética romántica, a análise do momento imediatamente anterior é feita nessa chave, modelando as trajectórias sociais dos produtores para adaptá-las a um perfil mais burguês, e priorizando aqueles que incluem nas suas produçons elementos de repertório mais facilmente identificáveis com o Romantismo finalmente triunfante.

Em conseqüência, esta perspectiva historiográfica nega a possibilidade de conhecer o percurso histórico polo qual ideias, modelos, textos, produtores, etc. chegam a ocupar (da perspectiva actual) o centro do sistema. No entanto, mostram esta construçom como umha imagem fixa desde o momento de produçom até a actualidade, e quando aparecem contradiçons entre os gostos actuais e a produçom do período em foco, a análise dá passo à opiniom e à subjectividade do gosto.

Os estudos literários tenhem confundido o que é análise e estudo de um determinado objecto com a crítica, opiniom ou valorizaçom dos produtos ou dos produtores. Isto provoca que as informaçons oferecidas sejam dadas por válidas de uns autores para outros, o que nos coloca perante um cenário no qual nom existe impugnaçom do escrito no passado: as informaçons nom som verificadas, e, portanto, aparecem repetidas umha e outra vez ao longo dos anos, das várias Histórias da literatura e dos diferentes historiadores, sem que vejamos, com a passagem dos anos e das décadas, mudanças substanciais nem no tratamento nem nas informaçons achegadas.

Se isto é assim para o estudo do período ilustrado em geral, o caso das mulheres intervenientes no campo apresenta dificuldades específicas. Temos constado por meio das nossas pesquisas que algumhas delas desenvolvérom um papel relevante no campo intelectual, mas este papel nom é recolhido pola historiografia literária, o que nos obrigou nom apenas a tentar a reconstruçom

do sistema setecentista, mas também a procurar as causas e os processos polos quais tenhem ficado fora do cánone.

Na segunda metade do século XVIII existia, para além de Teresa de Mello Breyner, de Leonor de Almeida e de Teresa Margarida da Silva e Orta, um número relativamente grande de mulheres com actividade no sistema literário português: Micaela de Sousa Cesar e Lencastre (Viscondessa Balsemão, conhecida polo pseudónimo de «Natércia»), Joana Rousseau de Villeneuve, Leonor da Fonseca Pimentel[1], Francisca de Paula Possolo da Costa («Francília»), etc.[2]

Nom todas tenhem obra impressa ou publicada –mas esta nom é umha condiçom *sine qua non* para intervir no campo– e muitas das que publicárom nom o figérom sob o seu próprio nome, mas algumhas das mulheres mencionadas nom eram desconhecidas dentro do campo intelectual português de fins do Setecentos e começos do Oitocentos, como o demonstram as relaçons com numerosos produtores seus contemporáneos e as referências de críticos imediatamente posteriores à data da sua morte. Ainda assim, som mui poucos os estudos sobre produtoras deste período em Portugal, e também mui poucas as mulheres referenciadas em obras de carácter mais geral como dicionários de autores ou histórias da literatura.

Analisando a progressom cronológica da bibliografia existente[3] podemos ver que, de maneira geral, o rasto das mulheres produtoras se vai apagando com a passagem do tempo, em parte pola perda de peso relativo dos produtores setecentistas em benefício dos escritores doutros períodos históricos privilegiados nos processos de canonizaçom a partir do século XIX, mas também por umha variaçom na maneira de fazer teoria e história literária, que vai procurar umha objectivaçom do cánone, baseada em critérios dificilmente objectiváveis e mensuráveis como a *qualidade literária*[4].

1. Sobre Fonseca Pimentel existe um volume colectivo publicado por Teresa Santos e Sara Marques Pereira (2001).

2. Para umha relaçom mais completa, remetemos para Bello Vázquez (2005_b).

3. Para umha bibliografia sobre o período ilustrado em Portugal e sobre as mulheres que participárom no campo literário português da segunda metade do século XVIII remetemos para Bello Vázquez (2005_a e 2005_b).

4. A este respeito, parece-nos do máximo interesse a reflexom de Elias Torres (2004_d: 222): «a hierarquia de textos e autores, dum cánone [em que se projectam os valores e princípios dos grupos que conseguem impô-lo, e cuja fixaçom se justifica nas esferas ligadas à 'aprendizagem da Naçom' (quando esta hierarquia nom é simplesmente obviada ao aparecer 'natural' o que é fruto da imposiçom)] [sic], aparece também como o modelo do "belo" para o caso da dimensom do prazer estético, do que tem qualidade». Torres acrescenta ainda, no mesmo lugar: «o conceito de qualidade atribuído às dimensons estéticas, na realidade irredutíveis à sua objectivaçom como universais, é um dos mais quotidianos e fundamentais exemplos das imposiçons sócio-culturais [...]. A qualidade e o "valor" som construtos em disputa elaborados historicamente nos diferentes campos artísticos, que implicam umha hierarquia que se impom como legítima no espaço social em que funcionam».

A crítica exaustiva típica do século XIX –representada no ámbito português por Inocêncio da Silva– é substituída por umha outra que vai centrar a sua atençom unicamente em determinados vultos que considera fulcrais na história da literatura. Neste sentido, parece-nos de grande interesse o caso de Thereza Leitão de Barros (1924), que, numha obra dedicada especificamente às mulheres escritoras ao longo da história da literatura portuguesa, se mostra ainda pressa entre as exigências de exaustividade típica do século anterior e os novos critérios que justificarám a exclusom das mulheres da historiografia literária por parte da crítica posterior[5]. A mudança de perspectiva é percebida pola própria Barros que se coloca a si própria no lado dos modernos quando sugere (1924, vol. 1: 77) que a inventariaçom exaustiva das escritoras do passado responde a um modo de proceder mais próprio do século XVIII, quando «pachorrentos padres […] se entretiveram a fazer a apologia de algumas mulheres eminentes, incontestavelmente senhoras de maiores virtudes morais do que literárias», que da «crítica moderna».

Os textos mais modernos vam progressivamente seleccionando só aquelas figuras que, em funçom de umha série de valores, particularmente de construçom nacional, podem ser representantes desses valores[6]. Isto explica que, depois do triunfo do Romantismo e dos seus valores estéticos e ideológicos, os produtores e produtoras setecentistas, de forma geral, vejam a sua presença nas histórias da literatura consideravelmente reduzidas, e que aqueles que som recolhidos o sejam em funçom ou bem de amostra da peculiaridade de umha época, ou bem como precursores de umha estética e de uns valores posteriormente triunfantes. E entre estes valores estava o modelo de mulher burguesa reduzida ao seu papel doméstico de mai e esposa, o que tanto propiciava a ocultaçom do seu papel nos campos intelectual e do poder, como evitava a divulgaçom da importáncia das mulheres da primeira nobreza[7].

Acrescentamos ainda as palavras de Pierre Bourdieu (1979: 59), que revelam o paradoxo produzido entre a percepçom do gosto estético como a máxima expressom da liberdade individual e a sua dimensom de construçom social: «ainsi, la disposition esthétique est une dimension d'un rapport distant et aussuré au monde et aux autres qui suposse l'assurance et la distance objectives; une manifestation du système de dispositions que produissent les conditions que produissent les conditionnements sociaux associés à une classe particulière de conditions d'existence lorsqu'ils prennent la forme paradoxale de la plus grande liberté concevable, à un moment donné du temps, à l'égard de contraintes de la nécessité économique. Mais elle est aussi une *expression distinctive* d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine *objectivement* dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes».

5. Esta mesma crítica foi já feita por Roberto Samartim (2003: 78) em relaçom com o tratamento das mulheres do Renascimento: «o valor relativo que Barros dá às produçons femininas do Renascimento parte das valorizaçons subjectivas de beleza e qualidade estético-literária em que assenta o seu estudo crítico e descansa, como se vê, em termos de aceitaçom das "normas" de canonizaçom que dominam o campo literário português do primeiro quartel do século XX».

6. Encontramos umha reflexom similar sobre a construçom da historiografia literária em Vanda Anastácio (2005).

7. Para um maior desenvolvimento destes argumentos, remetemos para Bello Vázquez (2005_b).

Partíamos para a elaboraçom do nosso projecto de umha metodologia perfeitamente definida –que dá coerência ao grupo de investigaçom GALABRA–, elaborada a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu e de Itamar Even-Zohar, para além de reelaboraçons feitas polos próprios membros do nosso grupo, que nos permitia desprender-nos de conceitos habituais na historiografia literária como o gosto, a qualidade, etc. Mui polo contrário, partíamos da premissa de que tanto estes como o próprio cánone recolhido e promovido polas histórias da literatura e polos estudos literários tradicionais eram construçons que deviam ser desconstruídas com o objectivo de descobrir tanto os processos como as lutas que os conformam e as ideologias que os sustentam.

A nossa pesquisa estava alicerçada, mais alá da percepçom dos produtos do período ilustrado na sua dimensom estética, na consideraçom da Ilustraçom como um conjunto repertorial, de normas e de modelos culturais, políticos, sociais, económicos, para o entendimento e a acção do e no mundo, o que Even-Zohar (1999) denomina ferramentas activas e passivas.

Sendo comum a todo esse conjunto ilustrado o facto de apresentar um programa de reforma, praticável em todos os campos, naturalmente, nom se apresenta como um corpus homogéneo, mas complexo e contraditório, cuja formulaçom e uso se vinculam aos interesses dos grupos e aos agentes em jogo. Isto dá como resultado igualmente diversos modos de canalizar-se, em funçom dos objectivos desses agentes e, também, das possibilidades e impossibilidades com que podam encontrar-se. Isto tinha as suas conseqüências mais evidentes na selecçom dos agentes do campo que devíamos tratar, e dos textos que conformariam o corpus do nosso trabalho (ou, tal vez seria melhor dizer os nossos trabalhos), nas informaçons que devíamos procurar e, portanto, nas fontes de que nos serviríamos, e, finalmente, no tratamento e no processo de análise dos textos seleccionados.

Em consequência, nom limitámos o nosso interesse só aos produtores e produtoras, como tampouco unicamente aos textos impressos, nem considerámos relevante para o nosso projecto a definiçom genérica (ou sobre a *literariedade* ou *nom literariedade* dos textos) à hora de seleccionar aqueles que seriam objecto da nossa atençom, dando o mesmo tratamento, por exemplo, à correspondência que às produçons ficcionais ou doutrinais.

Esta visom levou a um alargamento dos objectivos iniciais do projecto, que, estando ainda focado sobre o papel das mulheres na Ilustraçom em Portugal e no Brasil[8] , tem-se extendido sobretodo para o ámbito teórico e metodológico. Esta linha de trabalho está ainda numha fase incial, mas temos tentado já concretizar e formular alguns conceitos de uso comum na bibliografia sobre este período que

8. Neste sentido, resultou-nos particularmente rendível o conceito de *enclave* para superar as tradicionais visons opostas do campo brasileiro bem como simples parte integrante do império português (sem maior especificidade), bem como sistema *quase autónomo*, prenúncio do futuro polissistema cultural brasileiro.

som utilizados, geralmente, com pouca precisom (o próprio conceito *Ilustraçom/Iluminismo* e outros associados como *Neoclassicismo*, *Pré-Romantismo*, etc.), assim como fazer umha primeira achega a um projecto a mais longo prazo, como a periodizaçom do período ilustrado em Portugal.

Estes resultados tenhem sido especialmente frutíferos nos estudos relacionados com Teresa de Mello Breyner e com Teresa Margarida da Silva e Orta[9], que tenhem constituído até o momento objectos prioritários nas nossas pesquisas, para além de algumhas incursons metodológicas já apontadas, outras derivadas daqueles mesmos trabalhos, sobretodo as relacionadas com as funçons da correspondência, tanto no que tem a ver com a sua utilizaçom como meio de comunicaçom mais ou menos privado, como com a sua dimensom pública em forma de cartas apologéticas ou da sua utilizaçom modelar em textos ficcionais ou doutrinais[10].

Como linhas de pesquisa actualmente em vigor, queremos assinalar duas mais ou menos continuadoras dos trabalhos realizados até agora, e umha nova linha que agora abrimos.

Em primeiro lugar, temos aberta umha linha de pesquisa derivada dos trabalhos realizados sobre Teresa Margarida da Silva e Orta, que visa o estudo de todas as mulheres produtoras do período de D. José I, continuando com as propostas iniciais do projecto *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, isto é: estudar as trajectórias de cada umha das mulheres seleccionadas –das quais existe já um censo e um estudo preliminar–, os repertórios utilizados, as posiçons de cada umha no sistema, as relaçons destas posiçons com a sua trajectória social, com o seu *habitus* e, em caso de existir, com o facto de serem mulheres, dando especial atençom à possibilidade –já verificada para os casos de Silva e Orta e de Mello Breyner, de que esta condiçom tenha sido decisiva nas opçons reais e nas decisons conscientes de publicar as suas produçons e também no tratamento recebido posteriormente pola crítica e pola historiografia literárias.

Continuamos, também, numha segunda linha, com o trabalho iniciado no ámbito metodológico, deixando um pouco de parte trabalhos dedicados a trajectórias individuais e visando mais neste momento a consolidaçom de novas perspectivas metodológicas para o estudo do século XVIII português. Nesta nova linha de trabalho estamos abordando, sobretodo, as possibilidades de estabelecer umha periodizaçom clara da introduçom dos repertórios ilustrados em Portugal, dando umha atençom especial às instituiçons, grupos e indivíduos

9. Bello Vázquez (2004_a, 2004_b, 2005_a, 2005_b, 2005_d) e Loureiro Vilarelhe (2003 e 2004).

10. Bello Vázquez (2005_c), Cortiças Leira (2005), Loureiro Vilarelhe (2005) e Torres Feijó (2004_a, 2004_b e 2005).

que lideram esse processo de difusom e de consolidaçom da Ilustraçom como ideologia ligada nas suas diferentes formulaçons e interpretaçons ao poder.

Para além disto, temos aberto umha nova linha de pesquisa relativa às funçons do teatro em Portugal na segunda metade do século XVIII, particularmente em relaçom com as adaptaçons dos repertórios mais sucedidos nos palcos europeus – o francês e o italiano de maneira significativa– e com as diferentes propostas feitas por grupos bem diferenciados que optam, ou bem pola traduçom ou até pola introduçom em Portugal (quer seja como textos escritos, quer como textos cénicos) destes produtos na sua língua original, ou bem pola adaptaçom «ao gosto português» dos textos originais, revelando umha utilizaçom complexa dos argumentos, dos títulos e dos nomes de produtores de grande sucesso como Metastasio, Goldoni ou Molière. Este assunto tinha sido já tratado de forma tangencial em trabalhos anteriores –sobretodo no estudo de Teresa de Mello Breyner e da sua tragédia *Osmia*– mas aprofundaremos agora mais nas funçons do teatro e na definiçom de diferentes grupos tanto entre os receptores (leitores ou espectadores) como entre os produtores e promotores deste género, pois entendemos que a sua enorme capacidade para chegar a públicos de diferentes classes sociais e com interesses bem diferenciados converte este género em privilegiado para o estudo da promoçom de elementos repertoriais, quer sejam estéticos, quer ideológicos, quer comportamentais, etc. Serám os nossos objectivos conhecer os grupos que se enfrentam neste campo e os repertórios estéticos e, sobretodo, ideológicos que promovem estes grupos; esclarecer a funçom do teatro em Portugal no período em foco, e, finalmente, conhecer os canais de distribuiçom da produçom teatral e os lugares de encenaçom, particularmente na sua dimensom de espaços de sociabilidade para os diferentes grupos sociais.

Em conclusom, entendemos que o trabalho realizado até este momento tem sido útil para reformular o ámbito de pesquisa do século XVIII, superando e desconstruindo determinadas ideias pré-existentes em relaçom com a produçom ligada à Ilustraçom, com o papel desenvolvido por elementos das elites nobiliárias e por determinadas mulheres na difusom e promoçom dos repertórios vinculados com esta. De maneira geral, julgamos que o nosso projecto de investigaçom está contribuindo para conhecer melhor nom apenas determinadas figuras femininas pouco conhecidas até agora, mas também para ajudar a repensar a Ilustraçom sob umha perspectiva que nom ajuíza os seus produtos estéticos do ponto de vista do gosto, mas pretende compreender as ideias que se promovem através deles e os interesses de cada um dos participantes no sistema.

BIBLIOGRAFIA

ANASTÁCIO, Vanda (2005): «Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)», *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*; Lisboa, Universidade Aberta, 2005.

BARROS, Thereza Leitão de (1924): *Escritoras de Portugal –Génio feminino revelado na literatura portuguesa*, Lisboa: [s.n.], 2 vols.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_a): «Lisbon and Vienna: the correspondence of the Countess of Vimieiro and his circle» em *Portuguese Studies*, n.º 20, pp. 89-107.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_b): «Dá umha risada quando ouvires: transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 159-175.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_a): *Umha certa ambiçaõ de gloria. Trajectória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798*) [CD-Rom], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_b): *Mulher, nobre, ilustrada, dramaturga.* Osmia *de Teresa de Mello Breyner no campo literário português (1788-1795)*, Bertamiráns: Laiovento.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_c): «Privacidade e publicidade: a correspondência pessoal como forma de intervençom nos campos intelectual e do poder», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri, pp. 71-83.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_d): «As versons ilustradas de *Osmia:* dous modelos de mulher, duas propostas sociais de classe» em *Quadrant*, n.º 22, pp. 89-103.

BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*; Paris: Les Éditions de Minuit.

CORTIÇAS LEIRA, Antia (2005): «A correspondência como meio de difusom do cánone: o caso de Metastásio e Gluck no epistolário Vimieiro-Oeyenhausen», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1999): «Factores y dependencies de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas» in Montserrat Iglesias Santos (ed. 1999): *Teoria de los polisistemas*; Madrid: Arco/Libros, pp. 23-52.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2003): *Máximas de virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta: revisom crítica e linhas de pesquisa*; Tese de Licenciatura defendida na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela. Texto policopiado.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2004): «A penitência de uma transgressão: o processo à autoria de *Máximas de virtude e formosura* de Teresa Margarida da Silva e Orta» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 243-254.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2005); «O género epistolar na prosa doutrinal: o caso de *Máximas de Virtude e Formosura*», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2003): *A dona do tempo antigo. Mulher e campo literário no Renascimento português (1545-1557);* Santiago de Compostela: Laiovento.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1858-1859): *Diccionario bibliografico portuguez: estudos aplicaveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa: Imprensa Nacional.

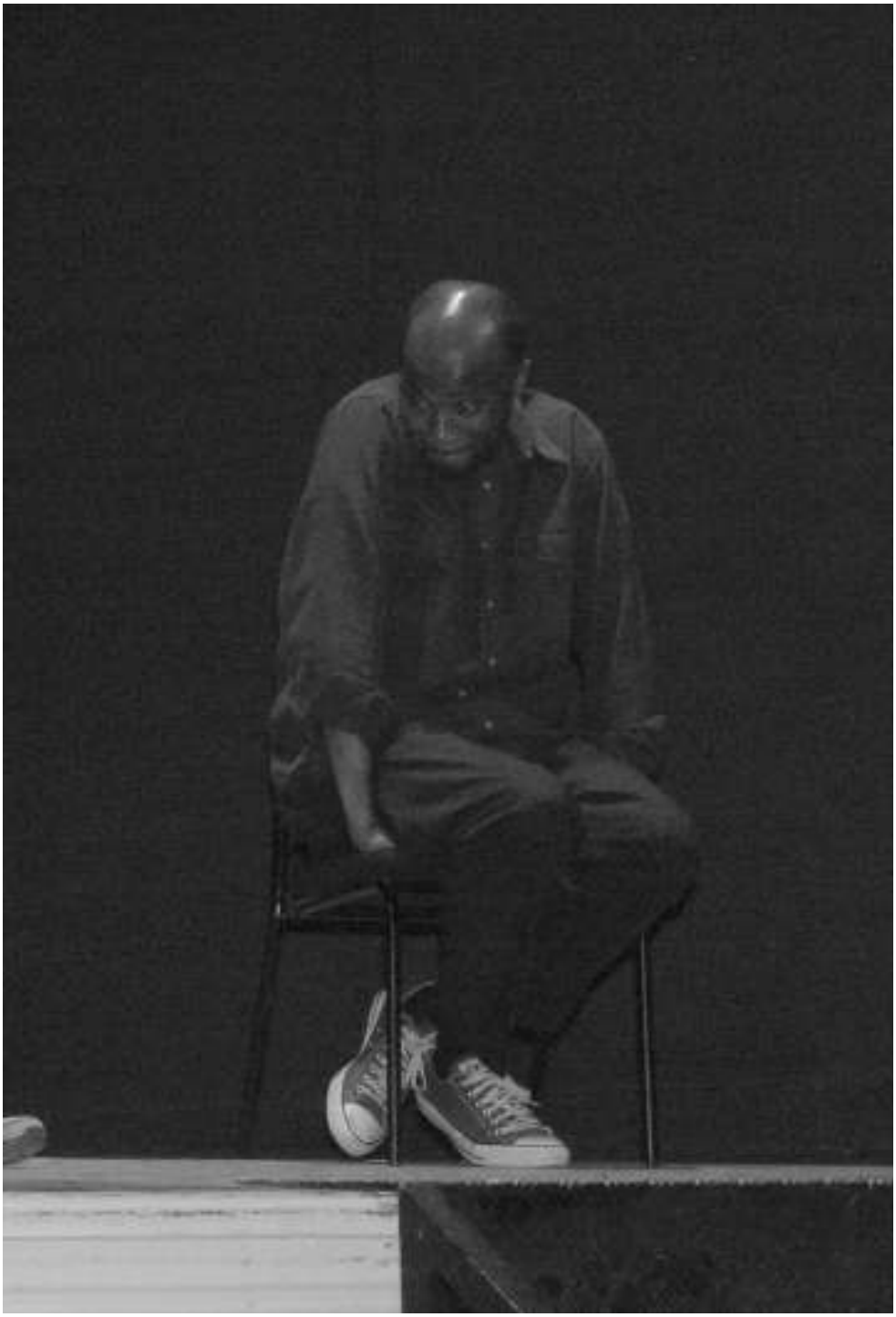
TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_a): «"Ad maioren gloriam feminae": enlightened women and the introduction of models in Portugal during the second half of the eighteenth century» em *Portuguese Studies*, n.º 20, 2004.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_b): «*Ad maiorem gloriam... feminae*: Ilustradas introduzindo modelos no Portugal da segunda metade do século XVIII» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 193-212.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_c): «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais; Anxo Abuín González e Anxo Tarrío (2004): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*; Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 419-440.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_d): «Sobre objectivos do ensino na investigaçom em literatura» in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (organizadores): *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*; Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 221-249, vol. I.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2005): «Cartas públicas, cartas polemistas: *As cartas apologéticas* de Gertrudes Margarida de Jesus», em Vanda Anastácio (ed.): *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.



NOVAS LINHAS DE PESQUISA NO ÁMBITO DA ILUSTRAÇOM EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Elias J. Torres Feijó/Raquel Bello Vázquez
Grupo GALABRA (USC)

As pesquisas desenvolvidas pola equipa de investigaçom *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, inserida no Grupo GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela, tenhem dado como um dos seus resultados fundamentais a verificaçom da necessidade de abrir novas linhas de investigaçom no ámbito dos estudos sobre Ilustraçom em Portugal. O texto que aqui apresentaremos é, por um lado, a conclusom de um período de pesquisa e, por outro, um roteiro do que será o nosso trabalho no futuro mais próximo. O objectivo desta comunicaçom é, portanto, explicitar novas linhas, que podemos concretizar em sete itens básicos:

(1) superar a limitaçom dos estudos literários que reconhecem como o seu único objecto de estudo os produtores literários e os textos publicados vistos estes últimos, ademais, como simples produtos estéticos (analisando, portanto as suas formas e conteúdos, mas nom as suas funçons);

(2) focar nom apenas o estudo das produçons literárias entendidas convencionalmente como os produtos de ficçom *publicados* (aqueles pertencentes às chamadas *belas letras*), mas de todas as produçons intelectuais, sejam estas éditas ou inéditas, ficcionais, doutrinais ou doutro tipo, e as suas relaçons com o campo do poder[1];

(3) atender à existência de grupos articulados, identificar os seus membros e as suas tomadas de posiçom individuais e colectivas, e estudar as suas relaçons com outros grupos tanto dentro como fora de Portugal;

1. Neste sentido, chamamos a atençom para as diferentes definiçons de *literatura* e de *literário* que podemos encontrar em Bluteau e em Morais e Silva. No *Suplemento* (1727-1728), «literatura» é definida como «erudiçaõ, sciencia, notícia das boas letras […]. Na Sagrada Escritura Literatura, quer dizer Negocio para ganhar, para ajuntar fazenda […]. E nos *Decretates Literatus* se toma por Clerigo, ou Eclesiástico» (Bluteau 1712-1728, vol. 1: 562). No *Vocabulario*, no entanto, encontramos «Litterario», que é definido como «concernente às letras às humanidades, às sciencias humanas, ou divinas» (vol. 5, p. 158). Ainda no *Dicionario* (1789), do mesmo autor, mas revisado por Morais da Silva, aparecem «Litterario, adj. que respeita às letras, sciencias, estudos, erudições» e «Litterato, adj. que professa letras, dado à vida litteraria; commummente se usa como subst.». Se nos ativermos às definiçons de Bluteau, portanto, neste momento literatura nom tem ainda o significado mais moderno de «conjuncto das producões litterárias d'uma nação, d'um paiz, d'uma epocha», que recolhe já a ediçom de 1877-1878 do *Dicionario* de Morais e Silva, mas de erudiçom ou conhecimento.

(4) estudar determinadas instituiçons como a Academia da História, a Academia dos Ocultos, a Arcádia Lusitana ou a Academia das Ciências de Lisboa visando o esclarecimento da sua produçom de elementos de repertório em diferentes campos como o cultural, o científico, o do poder, etc.;

(5) estudar a trajectória individual de determinados agentes do campo que, por nom terem produçom literária conhecida, tenhem sido negligenciados nos estudos literários;

(6) definir com exactidom cada um dos conceitos utilizados na redacçom dos nossos trabalhos e, directamente ligado a isto;

(7) repensar o problema da periodizaçom da Ilustraçom em Portugal.

Começaremos polo último deste itens em ordem a esclarecer a necessidade dos seis anteriores. Como é bem sabido, um dos objectivos prioritários de qualquer investigaçom que vise a explicaçom de um processo sócio-cultural deve ser a concretizaçom da sua cronologia, tentando estabelecer fitos na fabricaçom, introduçom, promoçom e triunfo ou fracaso –no todo ou na parte– de um determinado repertório, o que evitará simplificaçons na análise das trajectórias dos diferentes agentes do campo, assim como das produçons culturais relacionadas.

Umha vez assente esta ideia, o nosso interesse nom estará no estudo dos produtos literários como simples objectos de desfrute estético, mas como mais umha das actividades intelectuais, centrando-nos especialmente na funçom daqueles como transmissores e promotores privilegiados, embora nom únicos, de elementos repertoriais, visem estes a criaçom de umha identidade colectiva, de um determinado conceito da infância, do amor, da higiene, da maternidade e da paternidade, das diferentes funçons na sociedade de homens e mulheres, etc. É particularmente interessante, neste sentido, quando investigamos o século XVIII, prestar atençom ao facto de que é neste momento, às vezes no interior de grupos reduzidos, quando se estám a fabricar algumhas das ideias que hoje nos parecem falsamente mais *espontáneas* como o conceito do amor, da família ou, significativamente, da maternidade. Todas estas ideias som elaboradas por grupos mui concretos e promovidas com grande sucesso através de tratados médicos, de informaçons jornalísticas e, mui especialmente, através da literatura e de um dos seus géneros em expansom: a narraçom longa independente (em oposiçom à colecçom de contos ou de cartas), seja em forma de romance ou de novela (particularmente de novela sentimental)[2].

É importante assinalar aqui que se propomos um estudo fundamentalmente *ideológico*, quer dizer, de como as ideias som fabricadas, promovidas, difundidas, etc., e da funçom que a literatura cumpre em todo esse processo, deveremos estender os nossos estudos –e voltamos aqui à questom

2. Para umha análise rigorosa destes processos, remetemos para Bolufer Peruga e para Morant Deusa e Bolufer Peruga.

basilar de refinar a cronologia do período ilustrado– para além do próprio século XVIII; nom apenas porque em Portugal o Romantismo nom triunfa até praticamente a terceira década do século seguinte, mas também porque a pesar do fracasso de muitos dos elementos repertoriais da estética ilustrada no século XIX, é verificável noutros campos o triunfo de ideias chave no ideário da Ilustraçom como a consolidaçom de umha estrutura de Estado, a preocupaçom pola planificaçom da educaçom, da saúde pública, do Estado como garante destas, etc. Inclusivemente naquel terreno em que o triunfo da ideologia do Romantismo vai ser mais imediata –referimo-nos sobretodo a questons comportamentais–, algumhas das ideias mais identificadas com este conjunto repertorial tenhem as suas raízes já na Ilustraçom (e estamos a pensar, por exemplo, no sentimentalismo e nos novos conceitos de amor e de matrimónio).

Se a principal ***funçom social*** da literatura é a difusom de ideias, é evidente que deve ser estudada de maneira conjunta com outras manifestaçons intelectuais que desempenhem o mesmo papel. Assim, no século XVIII encontraremos que, ao lado dos produtos literários, deveremos estudar práticas sociais e espaços de convívio, como podem ser a correspondência, as assembleias, os concertos, as representaçons teatrais e operísticas (nom apenas estas como encenaçons de textos literários, mas como lugares de convívio e de interacçom de grupos sociais), que desenvolvem todas elas funçons de difusom e promoçom de repertórios, de definiçom de grupos e, para o posicionamento desses grupos no campo de lutas, funçons idênticas às da literatura.

Isto tem duas implicaçons que julgamos fulcrais: por outro lado, a exigência de estudar, ao lado dos produtos e dos produtores literários, muitos outros agentes do campo que actuam de forma directa sobre a produçom literária –seja esta impressa ou manuscrita–, conformando grupos, criando instituiçons e tentando condicionar a actuaçom de instituiçons já existentes, e, por outro, a necessidade de repensar a definiçom de literatura neste período concreto, e, de maneira geral, a necessidade estudar a evoluçom semántica do conceito literatura, para evitar a extensom abusiva do seu significado actual a outras épocas em que a sua definiçom é bem diferente. A necessidade de elaborar definiçons claras a partir dos textos e dos usos setecentistas nom fica só polo conceito literatura, mas é extensível também ao uso maciço de Iluminismo em lugar de Ilustraçom ou Luzes, termos preferidos polos ilustrados portugueses –que nunca, até onde temos podido comprovar, utilizam Iluminismo–, Neoclassicismo, Pré-romantismo, e outros verbetes mui extendidos na bibliografia de uso comum e especializada, mas que nom localizamos nas produçons da época, nem parecem responder a realidades expressadas polos ilustrados[3]. Esta situaçom obriga-nos a extender o ámbito de pesquisa sobre Ilustraçom em Portugal para o estabelecimento de um catálogo

3. Temos feito umha tentativa de definiçom dalguns destes conceitos em Bello Vázquez (2005_b). Neste mesmo sentido, remetemos também para Ana Cristina Araújo (2003).

preciso de conceitos úteis para a descriçom do campo, pois nom devemos esquecer que a precisom linguística é umha das nossas principais ferramentas de trabalho, mas também um lente através do qual olhamos a realidade, o qual, se nom estiver bem ajustado, pode ser gravemente distorcedor.

Para identificar e delimitar os grupos existentes, devemo-nos preocupar por estudar as trajectórias individuais, as relaçons de grupo e a participaçom em instituiçons de figuras mais ou menos conhecidas e citadas, mas desatendidas no que som as suas funçons na introduçom e difusom da Ilustraçom em Portugal porque, na sua maioria, nom tenhem produçom literária conhecida, bem porque todo o que publicárom saiu do prelo de forma anónima, bem porque nom chegárom a publicar os seus escritos ou porque realmente nom produzírom textos deste tipo. Mesmo neste último caso (a verificaçom de que alguns destes agentes nom produzírom textos *literários*) as suas trajectórias devem ser estudadas, porque a sua participaçom na fundaçom de academias, na promoçom de assembleias, ou na difusom de repertórios estéticos e ideológicos por meio da correspondência, podem colocá-los em posiçons centrais dentro do campo literário e intelectual. Por colocar só alguns exemplos, poderemos citar Martinho Mendonça de Pina e Proença, o Conde da Ericeira, Francisco José Freire, o Duque de Lafões, o abade Correia da Serra ou o próprio Luís António de Verney (poucas vezes colocado sob este foco).

Isto traz para o palco a necessidade, já apontada acima, de definir o conceito de literatura especificamente para cada um dos períodos estudados, porque, como temos tido ocasiom de comprovar noutro lugar (Bello Vázquez, 2005$_b$), nas décadas de 60, 70 e 80, em Portugal, assistimos a um processo de definiçom deste conceito, que muda radicalmente desde o que podíamos encontrar no *Dicionário* de Bluteau ao que aparece nas *Memórias de literatura* da Academia das Ciências de Lisboa. Este desfase entre os vários modos de entender o que seja a literatura justifica a extensom de umha valorizaçom do período ilustrado como umha época de pouca produçom literária, ou de produçom *pouco interessante*.

Se isto sucede com figuras conhecidas da Ilustraçom portuguesa, devemos lembrar que existem referências em textos setecentistas que evidenciam que há mulheres, maioritariamente procedentes da nobreza, que também devem ser estudadas, porque a pesar da sua escassa visibilidade, e tal e como demonstram estudos já realizados, tenhem um papel destacado na promoçom da Ilustraçom[4]. Alguns nomes que devem ser colocados aqui som, para além dos

4. Dentro dos testemunhos coevos, recomendamos especialmente a leitura do Diário do Marquês de Bombelles (Kann, 1979) e das Memórias do neto da Marquesa de Alorna (Andrada, 1926). Entre os estudos actuais sobre mulheres ilustradas portuguesas merecem ser citados os trabalhos de Vanda Anastácio (2004 e 2005) e os dous volumes publicados pola Fundação das Casas da Fronteira e Alorna (da responsabilidade de Aníbal Pinto de Castro e de Maria Leonor Machado de

mais conhecidos de Leonor de Almeida ou de Teresa de Mello Breyner, os de Joana Isabel de Lencastre Forjaz, da Viscondessa Balsemão e, a partir de indicaçons presentes em correspondências privadas ou em testemunhos plasmados em diários ou memórias, talvez os de Maria Eugénia de Meneses, Condessa de Penalva e Marquesa de Tarouca, ou os de algumhas das esposas dos sócios da Academia das Ciências de Lisboa.

Como temos verificado na nossa investigaçom, estes grupos de ilustrados portugueses mantenhem, em determinados casos, relaçons com outros agentes fora de Portugal, bem sejam estes portugueses que tenhem fixada a sua residência noutros países, bem sejam pessoas estrangeiras que por motivos diferentes (ocupar ou ter ocupado lugares de representaçom em Portugal ou ter conhecido portugueses que ocupavam esses lugares nos seus respectivos países, principalmente) tenhem algum tipo de vinculaçom com Portugal, o qual, por um lado, coloca a interessante perspectiva da circulaçom de textos e de ideias entre países à margem da ediçom, da importaçom/exportaçom de originais ou da traduçom, e por outra obriga-nos a re-perspectivar o estudo que até agora se tem feito sobre os denominados «estrangeirados», pois o tipo de relacionamentos indicado possibilita que pessoas que nunca saírom de Portugal –e o caso de Teresa de Mello Breyner é, neste sentido, paradigmático– mantenham relaçons com pessoas ou grupos situados fora das fronteiras portuguesas, que fagam circular as suas produçons (editadas ou nom) em outros países ou que recebam através dos seus contactos no exterior produçons e ideias que depois difundem através das suas próprias produçons, da sua correspondência ou até das suas assembleias ou das instituiçons em que colaboram[5].

Isto significa que o conceito estrangeirado, por um lado, nom é um instrumento válido para a análise das presenças portuguesas no estrangeiro neste período –e, por isso mesmo tem sido impugnado, por exemplo, por Ana Cristina Araújo– e, por outro, que o estudo destas relaçons internacionais será definitivo para conhecer algumhas das figuras centrais da Ilustraçom portuguesa –desde o Marquês de Alorna à sua filha, o Duque de Lafões ou a Condessa de Vimieiro–, para estabelecer umha periodizaçom ajustada desta época e para esclarecer presenças importantes mas pouco estudadas e consideradas como a de repertórios importandos da Áustria ao lado de outras mas conhecidas (ou ao menos mais repetidas) como a de elementos repertoriais procedentes de Itália ou de França.

Sousa) no que se refere a Leonor de Almeida, os trabalhos de Francisco Topa sobre Joana Isabel de Lencastre Forjaz, e os nossos próprios trabalhos sobre a Condessa de Vimieiro (Bello Vázquez 2004 e 2005) e Teresa Margarida da Silva e Orta (Loureiro Vilarelhe 2003, 2004 e 2005).

5. Para maiores pormenores sobre as relaçons epistolares de Teresa de Mello Breyner, remetemos para Bello Vázquez (2004).

Ao lado do já visto, temos um défice fulcral na investigaçom sobre o século XVIII em Portugal, que é o estudo deficiente que até agora se tem feito das instituiçons portuguesas ilustradas mais importantes, como som a Academia da História, a Academia dos Ocultos, a Arcádia Lusitana e a Academia das Ciências de Lisboa, pois ainda hoje nom dispomos de umha compilaçom sistemática e fiável da documentaçom emanada de ou relativa a estas três instituiçons que fôrom fundamentais para a promoçom da Ilustraçom em Portugal nos reinados de D. João V, de D. José I e de D. Maria I, respectivamente. Da mesma maneira, nom se tem feito um estudo das relaçons entre elas, por meio, sobretodo, das trajectórias individuais dos seus membros, alguns dos quais passam de umha para outra no transcurso dos anos. Assim, questons como, por exemplo, a polémica recepçom da Academia das Ciências e dos seus trabalhos no final do século, igual que a posiçom, também polémica, ocupada polo seu presidente vitalício, o segundo Duque de Lafões, desde o mesmo momento do seu regresso a Portugal, ficam ainda irresolutas ou no plano da pura hipótese.

Em conclusom, o objectivo final desta classe de análise, logicamente, nom é apenas a correcta compreensom dos processos assinalados, sendo este um objectivo necessário e legítimo, mas produzir um conhecimento útil para a sociedade (e fazemos nossa, neste capítulo, a divisa da Academia das Ciências de Lisboa, afirmando que se o que fazemos nom é util a glória é vá[6]). Se conhecemos as origens dos elementos repertoriais que conformam o nosso pensamento e os processos polos quais fôrom fabricados e promovidos, compreenderemos que esses elementos som construçons, e a consequência lógica será a consciência de que podemos actuar sobre eles para modificá-los. Por outro lado, quanto maior for o conhecimento do funcionamento do campo, das suas lutas e dos seus processos em diferentes períodos históricos, com maior eficácia poderá ser planificada a intervençom no presente.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA (1792): *Memorias de litteratura portugueza publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa: na officina da mesma Academia. Com licença da Real Meza da Commissaõ Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, Tomos I a III.

ANASTÁCIO, Vanda (2004): «Perigos do Livro (Apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna

6. Fedro, *Fábulas*, III, 17, 12: «Nisi utiles est quod facimus stulta est gloria».

durante o período de encerramento em Chelas» in *Românica*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 13, 2004, pp. 125-141.

ANASTÁCIO, Vanda (2005): «Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)», in *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*; Lisboa: Universidade Aberta, 2005.

ANDRADA, Ernesto de Campos de (ed.,1926): *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna [...] ditadas por ele próprio em 1861*... Partes I e II (1802 a 1824), Coimbra: Imprensa da Universidade.

ARAÚJO, Ana Cristina (2003): *A cultura das Luzes em Portugal. Temas e problemas*; Lisboa: Livros Horizonte.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_a): «Lisbon and Vienna: the correspondence of the Countess of Vimieiro and his circle» in *Portuguese Studies*, n.º 20, pp. 89-107.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_b): «Dá umha risada quando ouvires: transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner» in Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 159-175.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_a): *Umha certa ambiçaõ de gloria. Trajectória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798*) [CD-Rom], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_b): *Mulher, nobre, ilustrada, dramaturga.* Osmia *de Teresa de Mello Breyner no campo literário português (1788-1795)*, Bertamiráns: Laiovento.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_c): «As versons ilustradas de *Osmia*. Dous modelos de mulher, duas propostas sociais de classe» in *Quadrant*, n.º 22, pp. 89-103.

BLUTEAU, Raphael (1712-1728): *Vocabulario portuguez & latino; autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*; Coimbra: no Collegio das Artes da Comanhia de Jesus. 8 vols. e 2 suplementos.

BLUTEAU, Raphael (1789): *Dicionario composto pelo Padre Raphael Bluteau; reformado e acrescentado por Antonio Moraes da Silva*; Lisboa: na Officina de Simão Thadeo Ferreira. 2 vols.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1998): *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*; València: Diputació de València.

CASTRO, Aníbal Pinto de (2003): *Alcipe e as luzes*; Lisboa: Colibri.

KANN, Roger (1979, ed.): *Marquis de Bombelles. Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)* […] édition établie, annotée et précédée d'une introduction par…, Paris: Presses Universitaires de France.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2003): *Máximas de virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta: revisom crítica e linhas de pesquisa*; Tese de Licenciatura defendida na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela. Texto policopiado.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2004): «A penitência de uma transgressão: o processo à autoria de *Máximas de virtude e formosura* de Teresa Margarida da Silva e Orta» in Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 243-254.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2005); «O género epistolar na prosa doutrinal: o caso de *Máximas de Virtude e Formosura*» in Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

MORAIS SILVA, António (1877-1878): *Dicionário da língua portugueza*; Lisboa): Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, 2 vols. 7.ª ed. melhorada, e muito accrescentada com grande numero de termos novos usados no Brasil e no portuguez da India.

MORANT DEUSA, Isabel; Bolufer Peruga, Mónica (1998): *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*; Madrid: Editorial Síntesis.

SOUSA, Maria Leonor Machado de; Ehrhardt, Marion; Pereira, José Esteves (2003, coord.): *Alcipe e a sua época*; Lisboa: Colibri.

TOPA, Francisco (2000): *A musa trovadora: dispersos e inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*; Porto: F. Topa.

TOPA, Francisco (2002): *Dois sonetos inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*; Porto: Universidade.

GALIZA

XX

LITERATURA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS COINCIDÊNCIAS EM *MACUNAÍMA* E *ORLANDO*

Antonio Augusto Domínguez Carregal
Isabel Truan Vereterra
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Em 1928 saem à luz duas obras que representam o espírito cultural da sua época e que compartem rasgos comuns: *Orlando*, de Virgínia Woolf, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nesta comunicação pretendemos aprofundar a análise de alguns pontos de contacto entre as duas obras, com um interesse especial nos processos de metamorfoses que os protagonistas sofrem ao longo dos romances.

Palavras-chave: Macunaíma; Orlando; Transformação; Freud; Muiraquitã

Durante o ano de 1928 aparecem publicados dois livros em dois continentes diferentes que, a pesar da distância e do tema argumental principal diverso, apresentam vários pontos de contato: nos referimos a *Macunaíma*, a rapsódia do herói sem nenhum carácter, de Mário de Andrade, cuja gênese conhecemos a partir de 1926 até a sua publicação em julho de 1928[1], e *Orlando*, de Virginia Woolf, escrito a partir de outubro de 1927 e publicado em 11 de outubro de 1928, resultado de um projeto pessoal da autora[2].

Entre os pontos de contato entre as duas obras, podemos citar as seguintes: os personagens principais sofrem transformações fisicas e metamorfoses; ambos têm grande apetite sexual; o tratamento do tempo é elástico, por exemplo, Orlando vive trezentos anos; as teorias de Bergson estão presentes na obra da escritora inglesa[3] e Macunaíma, quando disfarçado de mulher, foge do gigante Pietro Pietra e percorre toda a geografia brasileira em instantes[4].

Os autores não se conheciam e não conheciam a obra um do outro, portanto não existe a possibilidade de influência mútua. Ao pertencerem a mundos totalemente diversos e tendo estilos literários muito diferentes, é necessário supor um ponto de partida comum aos dois autores, que bem

1. "Vontade/variante" in Telê Porto Ancona Lopez (coord.): *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*: Brasília, CNPq, 1988, (=*M.*), p. 25.

2. Carlos Herrero Quirós*: Virginia Woolf. Proceso creativo y evolución literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, (= H. Q.), pp. 146-147.

3. H. Q., nota 736, p. 148.

4. *M*, cap. 6, pp. 47-56.

poderia ser o ambiente cultural europeu do período entre-guerras e, para Mário de Andrade, o esforço de criação de uma nova literatura nacional, inspirada nestes modelos. A antropofagia marca o início desta preocupação.

Um dos elementos configuradores dessa nova realidade cultural é a aparição a finais do século XIX da psicologia, e posteriormente da psicanálise, que aportam novas idéias sobre a importância da sexualidade e do subconsciente: Andrade cita nas suas obras diretamente a Freud[5]. Virginia Woolf apresenta nos seus personagens também traços e tipos que estão presentes na análise do autor alemão, e desenvolvido muito posteriormente nos estudos de crítica literária de Julia Kristeva[6]. Isto não necessariamente se corresponde a um conhecimento direto de Freud, mas sim à situação vital ambígua de Woolf à altura[7]. O reflexo inconsciente da artista, proposital ou não, na obra literária segue o mesmo caminho que a análise freudiana proposta pela Kristeva. Quando Orlando acorda metamorfoseado em mulher, o biográfo deixa aos biólogos e aos psicólogos a explicação deste feito, que só é físico, já que o rosto e os pensamentos são os mesmos.[8]

Nesse momento, os surrealistas franceses, como por exemplo André Bréton, levam a cabo uma certa glorificação do femenino. Estes começam por sacralizar a mulher forte, dominada pelas paixões, às vezes sádica, seguindo em certo modo as tendências decadentistas do século XIX, e fazer dela um objeto de culto e de perversão ao mesmo tempo. Muitas das protagonistas das suas criações são prostitutas. Outro fator a ter em conta também -particulamente no caso de Macunaíma- está constituído pela visão do personagem como anti-herói, do mesmo modo que em certos momentos do ciclo vital de Orlando. Os dois caracterizam-se também pela *libertinagem* -Aragon tem uma obra titulada assim- que rege a vida de Macunaíma e de Orlando, cujas aventuras eróticas são numerosíssimas. Esta temática, presente na produção dos escritores, é um traço marcado sem dúvida pelas experiências vividas, no caso de Aragon, a partir do conflito bélico.[9]

Esta marca da visão feminina toma forma na escrita em Mário de Andrade. As mulheres às vezes aparecem como figura central em contos, mas seguindo um tipo-fixo, arquetípico, sendo também ao mesmo tempo figuras muito degradadas, como por exemplo prostitutas. Alguns exemplos desse gênero de

5. *M.* p. 74 e em Ancona Lopez (ed.), *Amar, verbo intransitivo*, Villa Rica, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 16ª ed. p.132.

6. Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis.* Cap. 5 "De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión". Buenos Aires, EudeBa, 1998, pp. 163-182.

7. H. Q. pág.152 e seguintes.

8. Virginia Woolf: *Orlando. A Biography*, London, Penguin, 1993 (= *O.*), pp. 97-98.

9. Kristeva, cap. 6, "Aragon del desafío a la impostura, ¿un precursor?", pp. 183-250.

personagem podemos encontrar em relatos como "O Besouro e a Rosa", "Caim, Caim e o resto" e "Piá não sofre? Sofre", entre outros[10]. Em *Amar, verbo intransitivo* há vários tipos de mulher, mas sempre vista como um ser submetido a certas convenções sociais. Na Rapsódia, onde há numerosos personagens femininos sempre prontos para satisfazerem os apetites do herói sem nenhum caráter, este utiliza um disfarce de mulher em um momento central da obra como a recuperação do muiraquitã[11]. Para tratar este tema devemos ter em conta outro elemento muito relevante para entender este período experimental de ruptura com a escritura anterior. A inversão da ordem social estabelecida gera a existência de travestismo e inclusive da transformação sexual nas obras emblemáticas referenciais[12], como *Les Mamelles de Thirésias*,[13] dos movimentos de vanguarda dos primeiros anos do século XX: os artistas transgressores rompem o sistema prévio de verossimilitude realista-naturalista, e começa um novo horizonte para os experimentos narrativos e para a expresão artística em geral. Ao se centrarem na ruptura violenta de esquemas anteriores, esses movimentos não chegam a configurar uma corrente literária consistente e homogênea, mas deixam um enorme campo aberto mesmo para o gênero literário que as vanguardas do momento rejeitam, mas que formará parte da corrente renovadora. Ainda nos anos 20 os autores, ao retomar o relato extenso, resistem em nomeá-lo como "romance", buscando outras fórmulas que os distanciem da narração decimonônica. Woolf diz nas suas memórias[14] que inventará um novo nome para eles, os romances. Uma primeira tentativa é o feito de batizar Orlando como "uma biografia", mesmo que isso pudesse diminuir o interesse dos leitores. Pela sua parte, Andrade denomina a sua obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* como uma "rapsódia", e aproveita os seus conhecementos musicais para criar uma melodia pela disposição harmônica das palavras. Pode-se considerar que existe uma contínua busca de um novo esquema narrativo, já que os autores não querem estar associados ao anterior conceito de romance. De fato, produz-se a partir dessa época uma grande flexibilidade de temas e do tratamento estilístico dos mesmos. Assim, no caso de Macunaíma, há um conjunto de técnicas narrativo-discursivas muito relacionadas com a musicalidade e com os diferentes falares portugueses existentes nessa altura no Brasil. Além disso, todo um universo mitológico é refletido mas ao mesmo

10. *Os melhores contos de Mário de Andrade*, sel. Ancona Lopes, São Paulo, Global, 1988, pp. 17-48.

11. *M.*, cap. 6, pp.47-55.

12. Nelly Edmont: "Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature à la findu XIX Siècle." e Jacqueline Kelen:"Un grand secret d'amour" *in* vv. aa., *Cahiers de l'hermétisme. L'androgyne dans la littérature*. Paris, Albin Michel, 1990, pp. 39-49 e 126-137.

13. De Apollinaire. A sua estréia em Paris, em 1917, causou um grande escândalo. Considerada uma das peças que marcam o começo do surrrealismo. Ver Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras: psicoanálise del mito*, Mexico, FCE, 1992.

14. H. Q., p. 155, nota 770.

tempo deformado para dar vida ao *herói sem nenhum caráter*: entre eles, destacamos os neologismos, o léxico de origem indígena ou africana, a sintaxe[15], e outros recursos que Mário usa e que configuram um relato surpeerdentemente novo, tal como aponta Eneida Maria de Souza.

Orlando constitui um passo intermédio na obra litéraria da autora. Nas suas anotações, esta descreve a sua maneira de estruturar o personagem, comenta o modo em que a sintaxe atinge uma perfeição da qual ela é a primeira em se surpreender, e mesmo se satisfazer enquanto criava. A sensação da escrita foi muito mais intensa do que o êxito da leitura alheia da obra[16], já que para a autora Orlando foi uma forma de liberar as suas tensões, encara-o quase como um divertimento, mais que um trabalho tedioso. Existia pois um deleite próprio em escrever, além do pensamento em qualquer tipo de resultado posterior, mas ao mesmo tempo esta obra constitui um primeiro passo dessa nova trajetória que tanto desejava a escritora. Assim, Orlando é uma obra básica para compreender a posterior criação de Woolf.

As claves deste personagem devem ser vistas a partir da concepção ideológica da sociedade em geral e da mulher e o seu papel para Virginia Woolf,[17] que participou ativamente no incipiente movimento feminista. A reinvindicação também leva à transgressão das barreiras entre os sexos -como por exemplo o uso de peças tradicionalmente masculinas como as calças-, mas também a um certo jogo de aparência masculina/andrógina, que estava de moda na época. Virgínia Woolf pertencia ao grupo de Bloomsbury[18]. Estes consideravam que o artista perfeito deveria ser andrógino, com a sensibilidade feminina e o ímpeto masculino, não como uma subversão a ordem mas sim como a procura de um ser ideal[19]. Por outro lado, a androginia está presente na literatura desde épocas remotas, aparecendo já na cultura grega com mitos como o de Hermafrodito ou os andróginos citados por Platão e Ovídio[20]. O renascer destes seres na literatura poderia dever-se à perda da identidade na nova sociedade, à necessidade de encontrar valores diferentes para superar a crise iniciada já no século anterior.[21]

---

15. Eneida Maria de Souza: "A máquina retórica" *in A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, Ed UFMG, 2ª ed., 1999, pp. 95-140 e Cavalcanti Proença: *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, CivilizaçãoBrasileira, parte II, pp. 59-124, e Glossário, pp. 237-308.

16. H. Q., p. 156.

17. Frédéric Monneyron, *L'Imaginaire androgyne*, d'Honoré de Balzac à Virginia Woolf. Lille, U. de Lille, 1988, micr.

18. *Enciclopedia de la literatura*, Garzanti editores, Barcelona, Ediciones B, 1991.

19. Jean Brun: *Platón y la Academia*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, pp. 120-128.

20. Maurice de Gandaillac: "Approches palatoniciennes et platoniques au mythe de l'androgyne originel" in *Cahiers de l'hermétisme,* pp 14-37.

21. Jacqueline Kelen: "Un grand secret d'amour", *Cahiers de l'hermétisme*, pp. 126-137.

Essa androginia é evidente em Orlando, com a metamorfose do protagonista: este passa de ser um homem a uma mulher depois de cair em um sonho letárgico, similar às crisálidas. A principal mutação presente na obra é a mudança de sexo que acontece no capítulo 3[22]. A transformação do protagonista não leva a uma descategorização do mesmo. Orlando, quando transformado, continua pensando e atuando como homem. Mesmo no momento de ter relações sexuais, Orlando-mulher não se comporta como uma mulher, mas com a decisão e a procura do gozo própria do gênero masculino[23].

Todo esse processo é comparável à metamorfose de Macunaíma em branco, quando muda a sua cor de índio, negro de olhos e cabelos pretos a branco con olhos azuis e loiro[24]. Para ambos, é uma transformação morfológica que não significa uma mudança psicológica ou de caráter. Essa nova aparência dos protagonistas produz uma modificação nas suas trajetórias. Em Macunaíma esta é fundamental, pois simboliza o começo propriamente dito da aventura da recuperação da muiraquitã, a pedra mágica que o herói ganha de Ci, rainha das amazonas, e perde na sua luta com Capei. Para isso, vê-se obrigado a chegar a São Paulo, e conhecer a nova forma de vida do povo brasileiro, em uma civilização cheia de máquinas na que Macunaíma vai se integrar. Finalmente localiza o seu amuleto, que então era propriedade de Pietro Pietra. Para tentar recuperá-lo, no capítulo VI, o herói se traveste de francesa para enganar o Piamá com as "máquinas".

> Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas...dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim.Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio.[25]

O autor usa para a transformação, além dos recursos da civilização moderna denominados máquinas, a lenda da criação dos peitos femininos a partir dos mangarás de bananeira pertencentes à mitologia Taulipang[26], mas sem a presença do elemento mágico: aqui os peitos são falsos. A jurema e o pinhão paraguaio são amuletos de proteção pessoal, segundo lendas recolhidas em Cavalcanti Proença[27]. Durante a fuga posterior ao encontro com o gigante, Andrade faz referência à lenda do arco-da-velha[28], deixando claro que não há

22. *O.*, cap. 3 e seguintes.

23. *O.*, nos caps. 4 e 5, em várias ocasiões se traveste para ter encontros sexuais.

24. "Por que o negro é preto" *in* Luís da Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo, Global Editora, 8ª edição, 2000, pp. 262-264. Na nota que acompanha o relato, aparecem outras versões similares à descrita por Mário de Andrade.

25. *M.*, pp. 48-49.

26. Proença, *Roteiro*, p. 159.

27. *Ibidem,* p. 163.

mudança morfológica nem intenção de manter relações sexuais com o gigante, ainda sendo a única maneira de conseguir a pedra mágica.

Mas porquê? O pacto de verossimilitude da obra o permitiria, podia recorrer a elementos mágicos citados (metamorfose em príncipe, arco-íris, macumba, máquinas), mas nem assim o faz. Esse limite não traspassado se deveria mais à filosofia pessoal do autor? Ou à negação inconsciente de uma censura moral? Uma sociedade patriarcal permitiria um travestismo caricaturizado, tosco, mas não uma subversão completa dos papéis no interior da mesma. Macunaíma pode ser caricaturesco e enganar um gigante disposto a comercializar com o sexo, construindo uma cena cômica, mas jamais permitiria que Macunaíma-mulher fosse penetrado/a, perdendo assim a sua virilidade heróica, o que marca uma diferença com a visão positiva e até sacralizada que as sociedades primitivas tinham dos homens que desempenhavam funções rituais sexuais femininas[29].

A versão cinematográfica difere assim enormemente da visão do autor, principalmente na cena do encontro entre o herói e Venceslau Pietro Pietra: a fuga transforma-se em um strip-tease, os peitos de laranja perdem a conexão com a lenda dos mangarás e, principalmente, a flexibilidade do gigante podia ser "descolada" num momento de auge da contra-cultura, mas não achamos que seja possível desde o ponto de vista andradiano[30].

O travestismo do herói em "francesa" não responde a uma escolha aleatória, e sim a uma noção corrente na época, como dito anteriormente. As européias –e outras mulheres– que se dedicavam à prostituição eram chamadas assim geralmente, feito confirmado no capítulo IX da mesma obra, na carta às Icambiaras[31]:

> Aqui se manifesta claramente a visão utilitarista do herói sem nenhum caráter: ser rei de um tropel de mulheres no mato não é útil em um meio urbano, o lógico seria transportá-las para a civilização. Ora, um rei de um exército de mulheres na cidade é um cafetão, pois, e consequentemente as icambiaras são reconvertidas em prostitutas, invertendo a nobreza legendária a um status negativo. Tanto o personagem não tem nenhum remordimento em degradar suas súditas, como o autor deixa clara a sua visão do gênero feminino, como no seu livro de viagens "O turista aprendiz"[32].

28. *M.*, p. 52.

29. Alberto Cardín: *Tientos etnológicos*, Júcar Universidad, 1988, Barcelona, pp.105-109.

30. Heloísa Buarque de Hollanda: *Macunaíma – da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. Na pág. 93 recolhe a fala de Venceslau Pietro Pietra: "Ora meu rapaz, eu não tenho preconceito", discordando absolutamente do texto original, no que o gigante se interessava por uma mulher.

31. *M.*, pp. 74-75, 78.

32. Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, ed. Ancona Lopez, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2ª ed. 1983, p. 139.

Outras situações de mudança presentes nas duas obras são os travestismos em Orlando e as transformações de Macunaíma, ainda que a única situação de travestismo deste último tem certa conotação sexual, a pesar de não ser essa a intenção do personagem. Muito similar à mudança de Macunaíma é a de Harriet, a duquesa romena, descrita por Orlando como uma lebre gigante que o persegue quando este decide partir para Constantinopla, viagem precisamente pensada para fugir dessa mulher alta, muito desconcertante, e ao mesmo tempo atraente e sensual. Quando Orlando, mertamorfoseada em dama, volta à sua terra natal, encontra-se outra vez com a nobre, que entra na sua vida de forma sorrateira: a cena da revelação é muito sensual, o fogo, símbolo da paixão, está aceso na estância e já é noite. Orlando repentinamente vê que a nobre não é já uma arquiduquesa, mas sim um arquiduque. Este travestimento é muito similar ao de Macunaíma, mas este é produzido pelo interesse da arquiduquesa/ arquiduque por atingir os favores sexuais de Orlando, fosse homem ou mulher[33].

A presença de um amuleto verde em forma de batráquio de esmeralda é outra estranha conicidência com Macunaíma. Sabemos que o verde é uma cor que tem uma grande importância na escrita de Virginia. Já no primeiro capítulo da obra, a autora menciona as diferentes tonalidades verdes e a plasmação destes por meio de uma descrição literária. O verde é a cor que, desde o livro do Gênese, representa a vida oposta à morte, a a paixão amorosa (lembremos os exórdios medievais e o canto ao verdor). Por outra parte, a figura do sapo ganha importância nestes textos onde o gênero da protagonista muda, mas onde também ele/ela vai se travestir em numerosas ocasiões, como Macunaíma vai se metamorfosear para satisfazer o seu grande apetite sexual. O sapo pode simbolizar o rejeitar do corpo, da sua aparência externa. A tradição oral fala dos sapos que se transformam em príncipes encantadores. O uso dessa figura em concreto pode estar em relação com o ciclo de vida dos anfíbios, com dois estágios morfológicos diferentes justamente como os nossos protagonistas.

A esmeralda é uma pedra que também serve para a proteção, para a tranqüilidade, e como antídoto para os venenos. É importante afirmar que tanto a pedra, a sua cor, como o sapo, animal com que partilha propriedades, gozam de uma grande importância nas culturas asiáticas, americanas e européias.

O jacaré de jade em Macunaíma tem um papel mais destacado, como "objeto mágico"[34] e fio da disputa entre o herói e Piamã. A muiraquitã também pode ter a forma de um batráquio, aproximando-se assim da idéia plasmada por Woolf:

33. *O.*, pp. 78-82 e 125-129.

34. Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p. 142.

> he had procured a jewel made in the shape of that reptile which he pressed upon her with a repetition of his suit as he handed her to her coach[35].

Um ponto curioso a destacar é a multiplicidade de fontes e de lendas usadas por Mário de Andrade para construir o seu mito, já que o Piamã é um personagem da mitologia taulipang, e a muiraquitã pertenceria a outro conjunto de lendas, de um a cultura estabelecida a uma distância considerável da primeira e não formando parte do mesmo grupo étnico, pois seria um

> Artefato de jade, que se tem encontrado no Baixo Amazonas e principalmente nos arredores de Óbidos (...) a que se atribuem qualidades de amuleto. Segundo uma tradição ainda viva, o muiraquitã teria sido presente que as amazonas davam aos homens em lembrança de sua visita anual. Conta-se que para isso, nas noites de Lua cheia, elas extraíam a pedra ainda mole do fundo do lago em cuja margem viviam, dando-lhes a forma que entendiam, antes de ficarem duras com a exposição ao sol.[36]

E levantamos outra questão: porque Andrade não escolhe o sapo como amuleto mágico? Falta de conhecimento? Já conheceria um amuleto determinado? Ou, assim como não existe transformação mágica nesta cena, também não lhe interessa enfocar um aspecto controverso do herói?

A variação de definição do animal simbólico do amuleto está curiosamente presente nas duas obras, podendo ser justificada pela falta de conhecimentos específicos dos autores sobre zoologia. Assim, a variação sapo/jacaré ou anfíbio/réptil estaria justificada simbolicamente. Mas ainda assim isso não explica a limitação metamórfica do índio. Mário de Andrade deixa bastante claro em várias ocasiões que, a pesar de ter instrumentos ao seu dispor para fazê-lo, não transformará o seu protagonista em mulher. Como já vimos, Virginia Woolf é capaz de abordar o tema sem preconceitos, e até a recriação cinematográfica da rapsódia é mais flexível neste aspecto que o literato paulista. Fica claro, então, que o uso do transvestismo e o descarte de uma outra opção responde a uma variante pessoal do autor.

Voltando à questão anterior, também poderíamos chegar à conclusão que o amuleto, que se converte no leitmotiv da obra até a sua recuperação, também está propositalmente relacionado a outro animal para evitar uma associação de idéias possível no episódio analizado.

As duas obras compartem um cenário cultural comum, o que leva a várias coincidências entre ambas, algumas já analizadas aqui. O panorama cultural de entre-guerras, os novos avanços nas ciências sociais e o rupturismo artístico estão bastante presentes nos dois escritores.

---

35. *O.,* pp.129-134. Ainda que o fragmento se refira a um réptil, a autora o relaciona ao episódio anterior, onde Orlando introduz um sapo entre as roupas do arquiduque.

36. Luís da Câmara Cascudo: *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2ª ed, Rio de Janeiro, INL-MEC, 1962.

Mas também tendo em conta a análise que fizemos aqui de um ponto importante para as duas obras como é o processo metamórfico, indissociável dos dois argumentos, vemos que existe uma diferença considerável entre a liberdade e franqueza de movimentos de Orlando, ser que se adapta às diferentes condições morfológicas na obra, e Macunaíma, que ainda tendo poderes mágicos mostra resistência à mudança.

A crítica social está presente nas duas obras e, no caso de Orlando, se extende durante um período de tempo maior, mas que nos faz ver as barreiras estabelecidas para as mulheres na sociedade londrina, principalmente destacando a diferença entre a sociedade vitoriana e a anterior.

Macunaíma é uma crítica social na que, entretanto, o papel da mulher é principalmente o de objeto sexual, já que todos os personagens femininos estão subordinados ao herói e ao seu desmedido apetite sexual, o que também aparece no relato de Virginia Woolf em numerosas ocasiões, mas em Orlando existe uma grande complexidade e profundidade em tudo aquilo que se refere ao sexo feminino, de uma parte estariam estes personagens, tanto homens como mulheres, ainda que estas últimas são muito mais frequentes os que satisfazem o/a protagonista.

Em Mário de Andrade, não só nesta obra, mas no conjunto da sua produção narrativa, detectamos um menosprezo nítido de gênero feminino, com a exceção da amazona Ci, que lhe dá um filho cuja morte prematura faz com que o herói fique sem descendência, e que não tem um papel relevante, exceto o de presentear-lhe a muiraquitã. Não podemos considerar que as mulheres sejam outra coisa que objetos de prazer, exceto na já mencioanda cena com o gigante na que a francesa recusa ter relações sexuais porque realmente não é uma mulher.

Concluindo, a pesar das duas novelas partirem de um mesmo fundo cultural e serem coetâneas, respondem a duas visões de mundo bastante diferentes e de intenções diversas. Porém, há uma série de arquetipos que cobram importância nesta altura, e que conformam o idéario dos dois escritores. O tratamento dentro das obras é muito distinto devido às circunstâncias espaço-temporais e também aos preconceitos sexuais. As páginas destes dois livros ficam ainda cheias de enigmas, e esta coincidências são parte do acervo cultural universal: um Orlando de grande criatividade que escreve um manuscrito quase interminável com um herói do mato, Macunaíma, que chega à civilização levado pela perda do seu talismã e cuja virtude fundamental é a preguiça, sendo em ambos o apetite sexual a característica comum que os leva a possuir um amuleto verde de diversa simbologia.

MÁRIO E HENRIQUETA OU A CONFISSÃO DA DOR COMO ESCRITA DE ARTE

Matildes Demetrio dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Escrever é fazer eco do que não pode parar de falar.
Maurice Blanchot[1]

Resumo: Na correspondência entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa emerge uma escrita confessional, contaminada pela imaginação. A partir de seus dramas pessoais, Mário abre caminho para suas preocupações maiores entre os anos de 1940-1942. O exílio involuntário no Rio de Janeiro, na vigência do Estado Novo, é interpretado como a exclusão do intelectual do cenário artístico nacional, atestando sua impotência face à realidade vivida. Ao mesmo tempo, à medida que escreve o remetente se deixa impregnar pela subjetividade, abrindo brechas para que o ficcional se instale e transfigure seu discurso.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Correspondência Literária, Henriqueta Lisboa.

Querida Henriqueta (1990), livro que contém a correspondência entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa[2], é essencialmente confissão, relato de um *eu* que estabelece uma relação ambivalente com seu destinatário: ele se dirige ao outro e parece que não se dirige a ninguém. E é também um território infinito de emoções em que a estreita proximidade das almas, núcleo das grandes amizades, encontra grande significado. São quarenta e duas cartas, escritas entre fevereiro de 1940 e janeiro de 1945. O remetente, morando no Rio de Janeiro, sente-se fraco e permeável ao sofrimento.

Nessa correspondência, o tema da amizade toca o sublime, Henriqueta é apresentada como a confidente ideal para um sujeito disposto a fazer confissões íntimas e firmemente decidido a avaliar suas atitudes e seu comportamento frente às responsabilidades assumidas. Na carta de 27-VIII-1940, ele descreve o quanto a poetisa mineira era formidável ao seu olhar: "O que mais me encantou em você foi a realidade do seu ser de passarinho, em que nem seus desfalecimentos nem seus entusiasmos, nem seus encantos, nada consegue trazer a noção desgraciosa de um desequilíbrio" (p.31).

1. Blanchot, M., 1987, p. 17.

2. Henriqueta Lisboa é autora de *Fogo fátuo, Prisioneira da noite, Lírica* e *Pousada do ser*, entre outros. Foi a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras.

Entregando-se ao conforto dessa amizade, Mário evadia-se de um cotidiano que o asfixiava e o condenava à solidão mais cruel. Para ela, se revelava um homem inconformado e infeliz com o mundo à sua volta. Não escondia o sofrimento, quando falava dos avanços das forças nazistas na Europa e das arbitrariedades do Estado Novo no Brasil. O modernista "heróico" de outros tempos, percebia-se impotente para as ações em praça pública e sem forças para falar em nome próprio. Refugiava-se no interior das cartas para recordar-se de si mesmo, pressentindo os perigos que rondavam o intelectual combativo e perturbador que sempre fora.

Vez por outra, transcendendo os próprios aborrecimentos, vinha a vontade de discutir temas polêmicos, como justiça, verdade, missão do artista, papel da literatura. Algumas cartas são longas a ponto de terem sido escritas em vários dias, a qualquer hora do dia ou da noite, na tentativa de objetivar seus problemas: "São quase quatro horas. Falta quinze, diz o relógio. Olha, Henriqueta, eu vou dormir. Pelo menos: vou pra cama descansar. Será que devo lhe mandar esta carta, tão abusadamente cheia de mim e sem você" (p. 87)?

A testemunha desse transtorno tinha o dom de fazer com que esse "abusado" encontrasse nela um refrigério para os males que o incomodavam no cotidiano. Daí o desabafo: "Salvo você, si eu pudesse escrever pra você todos os dias, rincão de paz, ilha de sombra" (p.89). Por seu lado, Henriqueta mostrava-se disposta a agüentá-lo, porque mesmo temendo pelo grau de resistência de sua interlocutora, Mário emergia como um ser melancólico, em estado de perpétua privação.

Entre 1940 e 1945, Mário de Andrade acumulou uma série de desgostos que o atingiram profundamente. Em maio de 1938, foi afastado da Diretoria do Departamento de Cultura de São Paulo, acusado de malversação de verbas. Excluído moral e socialmente, foi obrigado a deixar a cidade para viver longe da família, dos amigos e abandonar o projeto, que acalentara durante anos, de trabalhar pelo desenvolvimento da cultura brasileira.

Nos vários endereços em que morou no Rio de Janeiro, nunca se sentiu à vontade. Primeiro alugou uma casa na rua Santo Amaro 5, na Glória, bem perto da movimentação dos bares e da praia. Logo depois, reclamando do barulho, resolveu que se mudaria para Santa Teresa. Lá, incomodava-se com a solidão e o isolamento. Desarvorado, voava para sua interlocutora: "Desde que vim pro Rio em 38, faz três anos sou um homem que não vive, e está à espera de que as coisas mudem pra que ele retome a vida deixada em suspenso desde então" (p. 41).

O Rio de Janeiro, na verdade, não significava apenas solidão e separação do lugar de origem mas a terrível sensação de conviver com a certeza de que se encontrava numa "terra de ninguém". Ele viera para o Rio derrotado, inventando férias para disfarçar a humilhação de ter deixado o Departamento. Às pressas, os amigos se mobilizaram para lhe conseguir um emprego. Assim, por influência de Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, foi

nomeado diretor do Instituto de Artes da Universidade do antigo Distrito Federal, encarregado de reger a cadeira de História e Filosofia da Arte.

Pouco tempo depois, em março de 1939, as preocupações de ordem material se agravaram, quando a Universidade foi extinta, e ele passou a depender basicamente do dinheiro que recebia pelos artigos escritos e publicados nos jornais da época[3].

O "exilado" vivia, portanto, em um estado intermediário: nostálgico de São Paulo mas obrigado a permanecer no Rio, onde os amigos, mais uma vez, se mobilizaram para que fosse nomeado para o cargo de Consultor Técnico do Instituto do Livro. Tratava-se de um trabalho modesto, meramente burocrático, porém seguro quanto ao salário mensal. Ainda mais desconfortável, Mário reclamava da burocracia excessiva e da falta do que fazer. Tinha a vergonhosa sensação de que se desmoralizava como cidadão e homem de letras. Com ironia, contava que fazia projetos que iriam "naturalmente dormir pelas gavetas ministeriais o sono da bem-aventurança. Se não for o dos séculos"[4].

Também por esse tempo, as cartas acusam a presença de uma dor-de-cabeça insuportável, cujos sintomas o imobilizavam, desequilibrando seu humor e sua vontade. No entanto, mesmo nesses momentos de dores intensas, o remetente consegue organizar seu pensamento e se singularizar numa linguagem metafórica, mobilizando imagens que melhor pudessem descrever aquela aflição que o condenava à prostração:

> Esta dor que tem mil e um aspectos, mil e uma formas, que não passa mais, está de novo como nos primeiros meses do ano, só que mais variada e menos vezes com aquela violência que me paralisava morto na cama, às vezes três dias seguidos. Eu creio que agora é pior, é mais martirizante [...]. Vem uma dor ajuntada, dor irrefreável de desespero que cega você. Só prisão de sanatório (p. 131-32).

Algumas vezes, a comunicação do mal-estar vinha acompanhada de uma súplica, em forma de oração, com o doente pedindo a intercessão benfazeja da amiga delicada: "Pelo amor de Deus, Irmanzinha, me tira esta dor-de-cabeça que eu não agüento mais" (p. 131)!

Naquela altura, Mário estava com cinqüenta anos, idade que havia marcado para morrer, mas não estava apto a morrer contente. No "entre-sombra diurno das venezianas", apartado do mundo, lançava sobre si um olhar cheio de reprovações. Enxergava-se como um escritor que abusara de suas forças, sacrificando-se a serviço de alguém ou de alguma causa, numa rotina incessante. Queixava-se de que a correspondência lhe ocupava um tempo preciso, no entanto orgulhava-se de não deixar nenhuma carta sem resposta.

---

3. Nesse tempo, Mário de Andrade publicou em *O Estado de São Paulo, Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*. Os artigos do Diário de Notícias foram organizados por Telê Porto Ancona Lopes e estão no livro *Táxi e crônicas no Diário de Notícias*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

4. Trecho de uma carta endereçada a Paulo Duarte, 1985, p.182.

Empenhava-se na defesa de uma arte de ação, contingente e transitória, porém invejava os artistas que davam à sua obra um sentido de perpetuidade. Envolvia-se em polêmicas, que se transformavam em inimizade. Com Graça Aranha, por exemplo, ele se indispôs mais de uma vez. Na carta de 8-VIII-42, ele criticava a vaidade do colega que, antes de iniciar a escrita de um livro, se deixava fotografar com ares de quem estava prestes a realizar uma obra-prima:

> Nunca pude me esquecer do sentimento de repulsa, mais, de repugnância, quando à saída do romance, uma revista do Rio publicou uma fotografia do Graça de pijama, na secretária, a pena na mão, com um título como este: "Graça Aranha no momento em que principiou a escrever a *Viagem Maravilhosa*". O texto pode não ser este exatamente, mas o sentido era exatamente este (pp. 103-104).

Ele, pelo contrário, primava pela exigência. Como artista, não se satisfazia com a intuição divinatória. Definia-se como um "escravo do dever". Contava que tinha o estranho hábito de se avaliar diariamente. Tal costume o levava a admitir que se envergonhava de levar um sete ou seis. O oito e o nove lhe irritavam por serem "insossos e pouco significativos"; por isso esforçava-se para obter sempre o "dez da distinção" (p. 112). Contudo, só lembrava do que deixara de fazer. Ou então, se afogava na idéia de que o seu destino era o sacrifício sem esperar nada em troca. Para descansar a alma inquieta, buscava ânimo na amiga boa: "Deus te abençõe em todos os instantes em que me lembro de você e queria você junto a mim" (p. 110).

Não demorava muito e essas revelações se convertiam em lamentos sobre as fraquezas de seu caráter. Amargurado, revelava sua atração por todos os vícios. Culpava-se por perder tempo com bebidas. Recriminava-se por desejar o gozo físico e se entregar a farras que varavam a madrugada. As cartas como janelas se abriam para o espetáculo interior do indivíduo sombrio:

> Principio hoje lhe escrevendo, me perdoe a demora desta carta. Não mais lhe pedirei perdão das minhas demoras, é a minha vida horrível e desmantelada, sem lei nem rei nem ordem, a todo momento agravada de sustos, de desesperos, e agora sem a menor espécie de alegria. Às vezes tenho vergonha de lhe desnudar assim os meus tumultos, mas preciso clamar, contar que estou sofrendo, pedir que me agüentem, sou um esparramado, pareço cozinheira, italiana de cortiço, pobre de esquina que levanta a camisa pra mostrar as berevas do torso (p. 7).

Essa correspondência oferece, desse modo, o drama de um personagem à beira do abismo que se alimentava de suas vivências para a escrita das cartas e busca no relacionamento com o outro um lenitivo para suas dores. Na Taverna da Glória ou qualquer outro bar da Lapa , em companhia de Carlos Lacerda, Dante Viggiani, Guilherme Figueiredo, Lúcio Rangel, Moacir Werneck de Castro, Murilo Miranda, Otávio Dias Leite, o grupo de jovens intelectuais que se reunia para discutir literatura e política, ele não cessava de afirmar que disfarçava o sofrimento com o riso mais leviano. E ao chegar em casa, sozinho, mudava de tom, debatendo-se consigo mesmo. Ele sentia-se preso ao aleatório enquanto a

realidade era má e violenta: "E tudo o que está se passando aqui e no mundo horroriza, me estupidifica, me acabrunha, me acorrenta. Não posso gritar! Nem insultar! Nem ofender! Nem castigar! Nem mesmo dissentir..." (p. 16)!

Nesse meio tempo, o exército nazista derrotava a França. Meses antes, já havia invadido a Polônia e ocupado Bruxelas. No Brasil, Getúlio Vargas enaltecia os regimes fortes, levando a crer que o país se alinharia ao eixo nazifascista. Era sempre a mesma luta silenciosa contra essa força ameaçadora que não podia ser detida. O missivista se revoltava, praguejava contra os regimes de força, temia pelo destino dos homens ameaçados em seus direitos:

> No momento, deixe apenas que conte isto: os inventados acontecimentos de S. Paulo me puseram no mais duro inferno. Estou com vários amigos presos, não sei onde param, do que precisam, como estão e meu coração se despedaça. Não tenho o menor gosto de viver e o resultado é, entre abatimentos prolongados (deito de dia, passo muitas horas piscando, vendo o teto impiedosamente branco) entre isso, alegrias terríveis, violentas explosões de gozo de viver, bebo champagne sozinho, gasto o que não tenho, me rio com amigos em chopadas do mais cruel desespero (p. 7).

O ofício do escritor de cartas é de criar um antídoto particular contra todas aquelas loucuras. Nessa convicção, escrevia com intensidade, lutando contra a voracidade do tempo. Falava da sua vida estagnada, cheia de malabarismos e falsificações, das exigências que não estava disposto a cumprir, do incômodo que era trabalhar à reboque de uma autoridade indiferente à importância dos projetos que lhe chegavam às mãos. Alardeava seu desperdício e seu desgaste físico. Só "despertava" quando evocava a amiga querida: "Salvo você, si eu pudesse escrever pra você todos os dias, rincão de paz, ilha de sombra" (p. 49). Parecia não haver esperança além da amiga, ser ideal e espiritual. Confidenciava então que Henriqueta era sua "clareira" e ele, para fugir ao tempo de desgraça, aproveitava-se da "graça divina das clareiras" para manter-se vivo.

A consciência aguda desse processo deveria ser para o destinatário uma terrível provação mas para o sujeito das cartas apresentava-se como um meio que se realizava numa linguagem plena, que persistia além das adversidades, pois as cartas dizem também da luta travada pelo indivíduo para vencer os próprios fantasmas. Um desses estopins se encontra na carta de 22-I-43, em que constata que, especialmente nos contos em primeira pessoa, ele se utilizava de dados fornecidos pela psicologia de seu pai e voluntariamente os deformava. A descoberta dessa falsificação levava-o a refletir que, como filho, não fez nenhum esforço para conhecer o pai. Ele só o enxergou através das lentes da ficção e sempre à distância. Aquela carta o ajudava a preencher os espaços em brancos, oferecendo-lhe a oportunidade de descobrir que, pela primeira vez, o admirava e que ele fora "de uma honestidade, de uma bondade, de uma dignidade, de uma sobriedade admiráveis" (p.118).

Decerto, a originalidade da correspondência de Mário de Andrade decorre dessa confissão de culpas e pecados aliada a um poderoso exercício literário. O

literato aproveitava-se da escrita das cartas para sondar suas profundidades. Além do mais, o fato de estar só, confinado entre quatro paredes, distante do seu interlocutor, facilitava a tarefa de criar esses instantâneos.

O Mário maduro vivia em contradição com o Mário dos primeiros anos do Modernismo que foi, certamente, um esteta, devotado à pesquisa e ao experimentalismo literário. Com pessimismo, percebia que o artista de seu tempo tornava-se uma "espécie de índio vago, de mercenário de todas as guerrilhas, alugável a qualquer facção política" (p. 24). Na contramão dos acontecimentos, proclamava o direito de resguardar sua obra das ideologias políticas. Por isso zombava dos futuristas italianos que se tornaram fascistas e dos futuristas russos que cederam ao comunismo. Da geração brasileira, apesar de perseguido por todos as tendências, desprezava a todas. Havia muito tempo se distanciara de Oswald de Andrade e quanto a Menotti Del Picchia, um dos ideólogos do Estado Novo, estava brigado. No silêncio das cartas, ele decide abandonar a esfera pública:

> Será difícil, Henriqueta expor a você tudo o que me decidiu a esta espécie de morte. Não: estou exagerando por excesso de melancolia. Não será nenhuma espécie de morte. Será apenas uma como que reconciliação com o silêncio, de quem viveu demasiado à tona e reconheceu afinal que não tem nenhuma vocação para o teatro (p. 27).

Em meio às controvérsias, Mário de Andrade optava pelo isolamento, fugindo ao risco e ao debate. Entretanto, de forma dolorosa, o intelectual que, voluntariamente se apartava, não encontrava em si a paz desejada. A prova são essas cartas que exprimem dramaticamente a anestesia do homem tragado pelos sentimentos de perda que, com a angústia que lhe enchia a alma, espalhava dores nas páginas para Henriqueta.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de: *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1999.

ANDRADE, Mário de: *Táxi e crônicas no Diário de Notícias*. Org. de Telê Porto Âncona Lopes. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

BLANCHOT, Maurice: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CORREIA, Tina: "Cantiga de amigo", in Idéias/Livros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/01/1991, p. 4.

DUARTE, Paulo: *Mário por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec, 1985.

SAID, Eduard W. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoun. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

XXI

LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES

GÉNEROS, HEROÍSMOS, REPRESENTAÇÕES E RECEPÇÕES NAS NARRATIVAS DE VIAGENS DO SÉCULO XVI: OS CASOS D' *OS LUSÍADAS* E DA *PEREGRINAÇÃO*

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / Centro de Estudos Linguísticos e Literários[1]
Universidade do Algarve

Quero começar por felicitar os colegas organizadores de mais esta iniciativa lusitanista que nos permite encontrar e debater a riqueza da língua, literatura e cultura de expressão portuguesa no mundo, ao longo dos tempos. Neste espírito, é com muito prazer que venho aqui falar-vos um pouco de Literatura de Viagens dos Descobrimentos Portugueses. Não vos quero enfastiar com questões teóricas que a designação genológica referida – Literatura de Viagens (seguida da indicação do período: Descobrimentos) traz sempre consigo. Mas há um mínimo que tenho de fazer, que é recordar-vos algumas questões problemáticas em aberto e ainda explicar-vos porque, mesmo assim, mantenho como válida esta designação.

A questão dos géneros

Como é sabido, a noção de *Literatura* é problemática porque é variável sincronicamente (sobretudo, quando pensamos no século XIX e, seguramente, no século XX. Porquê? Porque é plurissignificante) e diacronicamente - cada época teve a sua noção de Literatura; se, nos nossos dias, as fronteiras entre o *seguramente literário* e o *seguramente não-literário* se esbatem com alguma frequência e se o conceito foi variando ao longo dos tempos, isso não significa que não possamos traçar uma linha demarcadora entre a evolução do conceito até ao século XVIII e a evolução do conceito depois do século XVIII. Até ao século XVIII – com alguns reveses, é certo – podemos, genericamente, dizer que domina uma concepção classicizante do fenómeno literário – o que esta tradição fez foi tentar manter intacto um cânone que, explícita ou implicitamente, tinha por referência as grandes autores antigos (como Homero, Vergílio, etc.) e as Artes Poéticas Clássicas (textos programáticos estético literários: Aristóteles, Horácio, Longino, etc.) e/ou as Retóricas da Antiguidade greco-latina, ou as que lhes sucederam relendo/adaptando as antigas. E, nessa linha classicizante, o fenómeno literário era dominado pelas teorias genológicas: fazer literatura, nesses períodos, era, de uma forma ou de outra, ter em

1. Linha de Investigação sobre *Retórica, Crítica e Teorização Literárias (Estudos Comparados)*.

consideração os códigos estipulados para os diferentes géneros (fazer uma epopeia, fazer uma tragédia, fazer uma comédia, fazer um ditirambo, etc., no âmbito de uma escala de importância valorativa). Claro que os géneros foram variando consoante as épocas: o cânone foi-se alargando (as Canções de Gesta do Romance de Cavalaria – origens remotíssimas do género *Romance* que surgirá com a configuração quase actual, a partir do século XVIII -, a Novela, o próprio Romance ainda incipiente do século XVI e XVII). Mas, até ao século XVIII, os géneros da prestigiosa tradição mantêm-se como referência (a obra de maior referência da Literatura Portuguesa de todos os tempos – peço desculpa aos pessoanos – é uma **epopeia de imitação**, ainda que também seja de **superação**, ou seja, ainda que adaptada aos novos tempos (século XVI), é uma epopeia que não esquece os modelos antigos). E Girolamo Vida[2], na linha aristotélica, é, no século XVI, uma referência teórica importante.

Dir-se-á: mas e o Barroco do século XVII? É verdade que o Barroco se assume, programaticamente, como um anti-classicismo, mas atentemos mais profundamente e descobriremos que o paradigma não mudou ainda para outro paradigma, como acontecerá com o surgimento do Romantismo; o que se passou foi que lhe foi introduzido um **elemento perturbador** – uma nova atitude crítica patente no anti-classicismo e na afirmação de uma estética que era, ao mesmo tempo, a negação de uma estética (talvez a denominação *primeiros formalistas da linguagem literária*, para designar a atitude de distanciamento crítico dos barrocos em relação a si mesmos, tenha algo a ver com o que atrás defendi). Tal perturbação terá, é certo, mais tarde (século XVIII), os seus frutos: note-se que o barroquismo tardio de alguns autores neoclássicos (compatibilização reveladora, a vários níveis!), abrirá as portas à retórica dos afectos e da paixão tipicamente romântica.

Mas deixemos os problemas da História Literária para outra ocasião. Voltemos ao princípio: e que dizer da noção de *Viagens*, acoplado com o genitivo *de* à noção de *Literatura*? O termo é muito (talvez demasiadamente) abrangente (viagens e viajantes há muitos: viagens por terra, por mar, viagens reais, viagens ficcionais/imaginárias; por outro lado, há toda uma tipologia de viajantes que importava definir previamente, tendo em vista a sua educação/cultura, profissão, classe social, para definir os contornos e objectivos da viagem). Enfim, Literatura de Viagens é uma designação ambígua (ainda que se lhe defina a periodologia: neste caso, *dos Descobrimentos*). E mesmo assim preferimos mantê-la como operacional. Porquê? Porque ela obriga à definição de pressupostos de

2. Vida, Marco Girolamo, *Arte Poética*, col. "Biblioteca Euphrosyne – 9", Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa / Instituto Nacional de Iinvestigação Científica, Lisboa, 1990, 1ª edição (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa por Arnaldo Espírito Santo).

interpretação, à clarificação do modo como pode ser possível o encontro produtivo entre o olhar interrogador do hermeneuta dos nossos dias e uma obra do século XVI, sem cair na armadilha do anacronismo, ou seja, sem projectar, ingenuamente ou intencionalmente, no passado, o nosso presente, sabendo, portanto, que há limites para toda a interpretação e se não podemos com toda a segurança dizer quais as interpretações mais válidas, podemos com alguma segurança dizer quais as más interpretações.

Muito provavelmente, será sensato pensar que a designação de Literatura de Viagens dos Descobrimentos *Portugueses* (mais uma especificação problemática: a da nacionalidade) tem as suas limitações, mas também tem as suas potencialidades, sobretudo se estivermos a articulá-la com o modelo cultural dos descobrimentos portugueses de um autor como Luís Filipe Barreto[3] (que estabelece uma escala de *corpora* textuais que vai do menos literário ao mais literário, ou *vice versa*, consoante partirmos do mais técnico/pragmático relativamente aos saberes ligados à marinharia ou partirmos do ideológico-cultural (que se situa na periferia do modelo referido). Uma obra como os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* de Garcia da Orta ou o *Esmeraldo de situ orbis* ou a *Relação da Primeira Viagem de Vasco da Gama* de Fernão Veloso, ou ainda, a *Carta do Achamento do Brasil* de Caminha podem ser consideradas Literatura de Viagens? Podem, mas com o cuidado de não as confundir com o cânone literário da época ou de não esquecer o que significava tal fenómeno para as Artes Poéticas da época. Entendendo-as na confluência do olhar aberto do hermeneuta dos nossos dias (para o qual a designação pode ser confortável) com o espírito aberto, em termos filosófico-culturais, do homem renascentista, enquanto homem complexo, com uma vertente humanista-erudita-livresca (com os olhos postos nos modelos antigos), mas também com uma vertente experiencialista (com os olhos postos no real conhecido e, sobretudo, no real exótico, estranho). Quero com isto dizer que não tendo sido produzidas intencionalmente como obras literárias, a categoria da *literariedade*, da *esteticidade* e ainda da *retoricidade* atravessam-nas constantemente, tenham os seus autores maior ou menor consciência disso.

Hoje venho falar-vos de duas obras da literatura de viagens dos descobrimentos que, felizmente para mim e para vós, dará um pouco menos de trabalho a justificá-las enquanto tal. Refiro-me a *Os Lusíadas*[4]de Camões e à *Peregrinação*[5]de Fernão Mendes Pinto. Referimos atrás a epopeia camoniana

3. Barreto, Luís Filipe, *Portugal – Mensageiro do Mundo Renascentista*, col. "Referências", Quetzal Editores, Lisboa, 1989.

4. Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas* (edição organizada por Emanuel Paulo Ramos), Porto Editora, Porto, s/d.

5. Fernam Mendez Pinto, *Peregrinaçam* (edição fac-similada da edição de 1614), Castoliva Editora Limitada, Maia, 1995 (com *Apresentação* de José Manuel Garcia).

como epopeia de imitação dos modelos antigos. Camões leu, de facto, os mestres do passado (quer os literários quer os teóricos) e domina-lhes o pensamento, o que tornaria fácil seguir-lhes cegamente os ensinamentos; contudo, *Os Lusíadas* são mais do que isso; são uma epopeia de superação dos Antigos e afirmação dos protagonistas do mundo moderno – os portugueses que, na maior aventura dos tempos até então vista, *abriram novos mundos ao mundo* (literal e metaforicamente falando). Portanto, quanto à obra épica de Camões não parece haver qualquer dificuldade em justificá-la como literatura, literatura de viagens (a sua espinha dorsal em termos de estrutura narrativa assenta como é sabido na viagem de Vasco da Gama à Índia) e como literatura de viagens dos descobrimentos portugueses. Já quanto à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto importa justificar alguns aspectos, embora ela, hoje em dia, já não devesse precisar deste meu zelo teórico (mas enfim, não vá o diabo tecê-las).

A pergunta que se impõe é a seguinte: como foi sendo lida esta obra de Fernão Mendes ao longo dos tempos? Para responder rapidamente: por um lado, como narrativa documental, isto é, como pretenso espelho do real mal conhecido ou desconhecido (o Oriente, o Extremo Oriente), como relato cronístico, no sentido em que Aristóteles, na sua *Poética*, define o discurso histórico (registo do particular, registo do que realmente aconteceu e realmente foi testemunhado presencialmente através da visão); esta tradição hermenêutica terá começado cedo na história da recepção da *Peregrinação*, embora marque sobretudo o século XIX e princípios do século XX; nesta perspectiva, a narrativa quis ser documento, esforçou-se por tal, mas terá falhado, dado que não resistiria ao confronto com uma suposta comprovação histórico-geográfica; é, aliás, daqui que pode derivar a expressão "Fernão Mentes? Minto." Mas curiosamente esta expressão também pode ser lida ao contrário: ou seja, como manifestação do seu carácter mais assumidamente ficcional – é toda a problemática do fingimento. A perspectiva que hoje domina deve muito à interpretação que, a partir de meados do século XX, os formalismos/estruturalismos e pós-estruturalismos fizeram desta narrativa singular, assente no entendimento desta como obra ficcional, se quisermos no sentido em que Aristóteles definia a Poesia/Literatura – como relato do que poderia ter acontecido ou ter sido vivido e visto (registo mais universal do que o histórico e, por isso mesmo, considerado pelo estagirita, como superior a este último). Isto não elimina, como é evidente, a ocorrência constante dos *efeitos de real*, até porque a estética dominante é a de um certo realismo ingénuo.

De facto, se tivermos em consideração alguns dos factores essenciais do circuito comunicacional, ou seja, a produção, a mensagem, a recepção, o contexto e o código, não poderemos negar o pendor ficcional desta narrativa de aventuras, a começar, desde logo, pela análise da sua natureza memorialística, *avant la lettre* (não esqueçamos que a *Peregrinação* será escrita muito depois do

regresso de FMP a Portugal, no recato familiar da sua quinta do Pragal (em Almada), para onde se retirou cansado de esperar, em Lisboa, pela tença merecida - muitos outros se queixarão dos atrasos ou esquecimentos por parte do Paço Real, como Camões; por outro lado, não esqueçamos que a obra demorou alguns anos a ser escrita, que ainda incompleta terá sido dada a ler a amigos e conhecidos do círculo restrito do autor, que poderá ter sido mexida com ou sem o consentimento do autor enquanto circulou manuscrita, e que finalmente, só foi publicada em 1614?).

A memória é o mecanismo psíquico da reconstituição do passado que, para além de ser falível em si mesmo, é permeável à imaginação criadora. Por outro lado, a estrutura desta longa narrativa (incongruências flagrantes ou subreptícias; episódios ditos como testemunhados e outros afirmados como relatos em segunda ou terceira mão; as *montagens estilísticas* de que fala Óscar Lopes, a propósito do modelo desdobrado quase ao infinito dos naufrágios; etc.), a análise dos pontos de vista dos narradores e dos recursos retórico-estilísticos (ao nível da *elocutio*: enumerações, amplificações, hiperbolizações, condensações, processos comparativos/metafóricos ou metonímicos; ao nível da *inventio* e *dispositio* –ver atrás exemplos– da *memoria* e até da própria *pronuntiatio* –vejam-se, por exemplo, os efeitos exóticos e divertidos das cacofonias presentes na suposta reprodução do discurso oral do Outro) dão-nos a ver a construção de uma narrativa ficcional, ainda que, como é natural, preocupada com a sua *verosimilhança* (insistência na autoridade da visão directa das coisas ou acontecimentos, na suposta consulta de fontes escritas acerca da História do Outro, etc.). Uma atenta análise textual não descurará os mil e um cuidados com que o autor-narrador procurará rodear (proteger) os seus *deslizes lendários e fantásticos*, sempre preocupado com a recepção-leitura como limitação da sua escrita (FMP, como outros do seu tempo, "divide" os leitores em leitores sedentários ou de secretária e leitores abertos à novidade, ao exótico, ávidos de imaginação; contentar ambos os tipos de receptores da sua mensagem é escrever constantemente no fio da navalha). Veja-se, a este propósito, a análise dos exotemas na *Peregrinação* de um autor como Michel Korinman.

Para terminar esta leve abordagem genológica da *Peregrinação*, apenas uma achega provocadora: do meu ponto de vista, esta narrativa (é curioso que todos os teóricos mais recentes se limitam a esta singela categorização), enquanto obra ficcional que é, deu um contributo não dispiciendo, para aquilo que podemos designar como inauguração do romance *moderno* (aquele que amadurecerá só no século XVIII, por exemplo, no contexto francês, ou, no caso português, no século XIX). Não tenho aqui tempo ou espaço para um desenvolvimento desta tese, mas algo já ficou dito atrás que pode ser um começo de argumentação em seu abono.

O problema do heroísmo

Temos, portanto, de um lado, uma epopeia das epopeias (imitação e superação dos antigos) –*Os Lusíadas*– e, de outro lado, uma narrativa (um romance?) de aventuras, dificilmente enquadrável nos sistemas genológicos das Artes Poéticas, embora para ele confluam vários géneros de escrita em voga desde o passado medieval ou no presente renascentista – a *Peregrinação*. Coloquei ambas no plano do ficcional, embora ambas, de formas diferentes, tenham uma relação com o real e com a veracidade histórica muito marcante. Vamos agora, e até ao fim, ver, através da abordagem de dois tipos de questões, como as referidas obras do século XVI, se opõem e, por isso, se complementam.

O primeiro tipo de questões prende-se com o chamado problema do heroísmo.

N' *Os Lusíadas*, como é sabido, temos um herói individual –Vasco da Gama– e um herói colectivo –os Lusitanos.

Mas, talvez valha a pena perguntar-nos, o que é um herói? Um herói representa um ideal humano que se exprime pela heroicidade, consubstanciado num modelo que uma comunidade adopta.[6] O género *epopeia* e a *questão do heroísmo* camonianos têm de ser entendidos mais na esteira virgiliana (o herói está ao serviço de um sistema de valores) do que na esteira homérica (sobreposição da narrativa em que sobressai o herói individual).

No Canto VI (estâncias 95-99), Camões sugere que qualquer homem pode ser herói. Ao contrário do modelo medieval de heroísmo dominado pela ideia de élite colectiva (a Genealogia é determinante; veja-se o sacrifício de Egas Moniz pela honra; exceptua-se o caso de D. Afonso Henriques, cujo rompimento com a família, abrindo as portas à fundação da nacionalidade, corta com o modelo medieval), o modelo de heroísmo em Camões, representado pela *uirtù* renascentista, mostra-se no esforço individual, que não se herda. Contudo, a fidalguia, se não é condição suficiente para se ser herói, é condição necessária.

Mas atenção: o herói camoniano é um herói cultivado nas boas letras humanísticas, que o Vate vai conciliar com uma outra característica do modelo medieval, que é a da coragem e virilidade guerreiras, deslocada do espaço simbólico da terra para o espaço do mar (pólo masculino da instabilidade e da loucura) e ficando agora o espaço simbólico da terra como espaço da estabilidade dominado pelo pólo feminino (o Portugal despovoado de homens que partiram para o mar será ocupado pela figura predadora do castelhano amante que surgirá, frequentemente, nos autos vicentinos).

6. Cf. Matos, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Biblioteca Breve - Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.

Entre o modelo e a realidade vai uma grande distância: a constatação que os Portugueses não constituem um bom exemplo do ideal de heroísmo camoniano (nem colectiva, nem individualmente: note-se que Vasco da Gama, se consegue o que consegue, deve-o à intervenção divina – vitória de Vénus sobre Baco).

Se o cepticismo (atávico ou contextualmente maneirista) está muito presente no poema – veja-se a corrente de opinião minoritária e perdedora representada pelo Velho do Restelo; note-se que a recompensa dada aos portugueses coloca-a Camões no plano da ficção e não da realidade: Ilha dos Amores, Contemplação do Cosmo; note-se, quase no final (Canto X, est. 145), o cepticismo patente na imagem de Portugal desenhada na "austera, apagada e vil tristeza" – não deixa de estar igualmente presente um certo optimismo assente na inabalável fé religiosa cristã-católica. Contradições compatibilizadas numa época caracterizada por isso mesmo.

Sem reflexo na prática, o modelo, no poema, torna-se um modelo abstracto, teórico, com objectivos didáctico-pedagógicos. Afirma Maria Vitalina Leal de Matos: "O objectivo do poema é menos contar uma história do que ensinar um povo: mostrar-lhe em que consiste o heroísmo e o que deve ser um homem." (MVLM, p. 42).

E na *Peregrinação* como é tratado o problema do heroísmo?

Há uma tendência, muito arreigada no ensino, mas errónea, que lê este texto de FMP como contraponto crítico da visão veiculada no texto de Camões. Ora isso não corresponde a uma leitura comparativa atenta dos dois textos. Em ambos, se quisermos, há alienação e desalienação identitária e ideológico-religiosa, há afirmação de projectos, valores, e há, simultaneamente, crítica desses projectos e valores. Só que o fazem de forma muito diferente, embora complementar. FMP não é o escritor culto e erudito que é Camões, mas também não é inculto ou simples registador de impressões de viagens. Constróem ambos dois universos de ficção em que podemos reconhecer o Portugal e o Mundo da época.

Segundo L. Stegagno Picchio[7], a *Peregrinação* é o "antipoema, narrativa fantástica e picaresca na primeira pessoa do anti-herói-indivíduo". Se deixarmos por ora de lado a noção de fantástico, retemos a ideia-força da narrativa de aventuras de um sujeito indivídual deambulante/peregrinante pelas longínquas regiões exóticas do Extremo Oriente que se destacaria pela sua atitude anti-heróica de extracção picaresca. Ora, se é verdade que há no texto de Mendes Pinto uma marca anti-heróica e mesmo picaresca (a deambulação de um "pobre de mim" que muda de amo e deambula vertiginosamente, sempre em busca de uma melhoria de vida e de saciar as necessidades básicas, mas que

7. Picchio, L. Stegagno, "Letteratura di viaggi e scoperte", *Quaderni Portoghesi*, n.º 4, Pisa, 1978.

sempre regressa ao fundo do abismo para, de novo, invariavelmente, recomeçar), não nos parece que tal modalidade de narrador e personagem e tal género de origem espanhola possam apoderar-se da totalidade desta narrativa.

Ao lado do anti-herói, também vemos a figura do herói (épico, guerreiro e cavaleiresco) – p. ex., na figuração benigna inicial de um António de Faria (é certo que o que se passará, posteriormente, desconstrói tal imagem) ou na figuração do herói-mártir de um Padre Francisco Xavier (é certo que a sua acção louvada é também apresentada como limitada nos efeitos da evangelização).

E, como diria João David Pinto-Correia, temos ainda de considerar a figura do não-herói – uma espécie de grau zero do heroísmo (note-se que FMP personagem não age; é, sobretudo, co-agido pelas forças do destino que, dos píncaros momentâneos da glória, o atiram para o fundo do abismo mais negro (esquema da variação constante da euforia-disforia-euforia...).

Que sentidos ou significações podemos tirar da *Peregrinação*? Talvez se possa dizer o seguinte: com o regresso do autor-narrador e personagem a Portugal, assistimos a um homem transformado num outro homem mais experiente com as coisas terrenas e com as coisas divinas. Se regressa cristão como partiu, temos dúvidas que tenha regressado com uma crença arreigada na instituição Igreja Católica (erasmismo, como referiu António José Saraiva?). Da sua peregrinação regressou um crente no ***seu Deus*** e ***muito desconfiado dos homens***.

A questão da representação-leitura do estranho/exótico/monstruoso

O segundo tipo de questões articula-se com a questão da representação-leitura do estranho/exótico/monstruoso.

Camões gaba-se de ter criado uma epopeia superior às epopeias do passado, entre outras razões, pela natureza experiencial, verídica, realista e histórica do seu poema.

Mas, como sabemos, no seu texto está presente o universo da mitologia, o maravilhoso e o fantasioso (o que levanta um problema de unidade de acção). O fantasioso-lendário recuperado do passado está presente n' *Os Lusíadas*, por exemplo na veiculação de crenças dos Antigos, como a do carácter venenoso do pêssego, ou na certificação experiencial pelo sujeito épico de crenças religiosas de marinheiros, como é o caso do "fogo de santelmo".

Ao nível mitológico, quem não se lembra do confronto entre os lusitanos e a figura monstruosa do Adamastor, confronto de que os primeiros saem vencedores, numa clara alusão à superioridade dos heróis lusitanos relativamente à superstição, ao medo do desconhecido que inibiu outros homens do mar em ir mais além do que os limites do mundo antigo e medieval.

Por outro lado, Camões, segundo António José Saraiva, chegou a criar uma autêntica *comédia dos deuses*; as figuras mitológicas seriam, assim, a expressão de forças genesíacas que dão vida ao Cosmos (Maria Vitalina Leal de Matos). Note-se que o mundo mitológico é o mundo da harmonização dos contrários, dos opostos (onde podem surgir homens-deuses e deuses-homens). Quando falamos de maravilhoso mitológico estamos aqui a referir-nos, quer ao Cristão, quer ao Pagão, o que é compreensível apenas no plano do artifício poético.

Como explicar, então, a presença destes dois planos (o do Real/Factual e o do Ficcional), sem colocar em causa o programa épico camoniano?

A resposta é esta: é que tais planos seguem em paralelo, não se misturam (a não ser quando, propositadamente, se dá uma divinização dos homens (a recompensa dada aos lusitanos com a possibilidade de contemplação do Cosmos) ou uma humanização dos deuses (as deusas-mulheres da Ilha dos Amores com que os portugueses se deparam constitui outra forma de recompensa, desta vez ao nível do prazer sensual-erótico).

Na *Peregrinação* de Mendes Pinto, verdade factual e ficção surgem mescladas de forma inextrincável. Nesta autobiografia romanceada, nem tudo é verdade, nem tudo é mentira, mas distinguir os dois planos é tarefa impossível e inútil.

Com certeza que Fernão Mendes Pinto quis ser fiel ao real que desfilou perante os seus olhos espantados de europeu do século XVI, mas na sua fidelidade está a sua traição a esse mesmo real: toda a representação é recriação, e neste caso a memória favorece a imaginação criadora. Ora é aqui que se coloca o drama da representação neste nosso autor. Como conseguir ser credível perante os seus leitores não deixando de dar asas à imaginação? Para responder a esta questão é necessário compreender o perfil dos seus leitores coevos. O gosto pela descrição de lugares, gentes e costumes exóticos, pela narração de aventuras reais de heróis nacionais, não afastava o gosto pelo incrível, pelo fantástico. Todo o problema, para Mendes Pinto, estava em saber dosear a verdade factual e a verdade ficcional, pois o seu texto não deveria ser lido nem como texto fantástico (na linha de certa tradição medieval), nem como texto histórico (a *Peregrinação* não quer ser uma *Crónica do Extremo Oriente*). A leitura/recepção constitui, assim, um problema fundamental e mesmo obsessivo na *Peregrinação*, condicionando o modo de representação.

Darei apenas três exemplos do que acabei de afirmar: um, no plano da representação da natureza, outro, no plano de representação do religioso, e, finalmente, outro, no plano da representação do humano.

A problemática hermenêutica da relação entre um "antes" (preconceitos/prejuízos) e um "depois" (a novidade) pode surgir articulada com a problemática da recepção-leitura, quando o diferente, o estranho, o

admirável natural sofre uma auto-censura por parte de Fernão Mendes Pinto, devido precisamente aos **leitores sedentários** (opostos aos **nómadas**), egocêntricos e etnocêntricos, cuja visão enclausurada impede a abertura ao Outro, ao Diferente. Neste contexto, torna-se impossível a fusão de horizontes de expectativas (Popper, Jauss, Gadamer), o que tem consequências genológicas (Jauss). Diz Fernão Mendes Pinto:

> (...) vendo por entre o arvoredo do mato muito grande quantidade de cobras, e de bichos de tão admiráveis grandezas e feições, que é muito para se arrecear contá-lo, ao menos a gente que viu pouco do mundo, porque esta como viu pouco, também costuma a dar pouco crédito ao muito que outros viram. (Capítulo XIIII, Folio 14)

A descrição de uma fauna admirável, estranha, insólita, exótica, não se fica por aqui. Se atentarmos nos mecanismos da descrição de um animal desconhecido ou mesmo conhecido, verificaremos que ela é feita recorrendo-se a comparações com retalhos de outros animais conhecidos, o que provoca consequências interpretativas, pois a imaginação do leitor não fica, decerto, indiferente à heterogeneidade monstruosa/teratológica da configuração desta fauna. A imagética (reino por excelência do monstruoso) sugerida ao leitor pode desencadear certos efeitos fantásticos, dependendo as estratégias interpretativas do intérprete e das condições de interpretação; mas as fronteiras porosas, ambíguas, entre o real e o irreal estão lá, a possibilidade do leitor incorporar a estranheza, o extra-natural, no real, no natural, também estão lá; só falta o leitor deixar-se entrar no jogo, daí ser tão importante a identificação do leitor (o nómada imaginativo). Instaura-se aqui toda a problemática da subversão da Razão pela Imaginação no dealbar da nova época da ciência e não tanto como resistência retrógada a esse novo espírito. Mas vejamos o que nos diz Fernão Mendes Pinto:

> Em todo este rio, que não era muito largo, havia muita quantidade de lagartos, aos quais com mais próprio nome pudera chamar serpentes, por serem alguns do tamanho de uma boa almadia, conchados por cima do lombo, com as bocas de mais de dois palmos, e tão soltos e atrevidos no cometer, segundo aqui nos afirmaram os naturais da terra, que muitas vezes arremetiam a uma almadia quando não levava mais que três quatro negros, e assossobravam com o rabo, e um e um os comiam a todos, e sem os espedaçarem os enguliam inteiros. Vimos aqui também uma muito nova maneira, e estranha feição de bichos, a que os naturais da terra chamam Caquesseitão, do tamanho de uma grande pata, muito pretos, conchados pelas costas, com uma ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de uma pena de escrever, e com asas da feição das do morcego, com o pescoço de cobra, e uma unha a modo de esporão de galo na testa, com o rabo muito comprido pintado de verde e preto, como são os lagartos desta terra. Estes bichos de vôo, a modo de salto, caçam os bugios, e bichos por cima das árvores, dos quais se mantêm. Vimos também aqui grande soma de cobras de capelo, da grossura da coxa de um homem,

> e tão peçonhentas em tanto extrêmo, que diziam os negros que se chegavam com a baba da boca a qualquer coisa viva, logo em proviso caía morta em terra, sem haver contrapeçonha, nem remédio algum que lhe aproveitasse. Vimos mais outras cobras que não são de capelo, nem tão peçonhentas como estas, mas muito mais compridas e grossas, e com as cabeças do tamanho de uma vitela, estas nos diziam eles, que caçavam também de rapina no chão, por esta maneira sobem-se em cima das árvores silvestres, de que toda a terra é assaz povoada, enroscando a ponta do rabo em um ramo se descem abaixo, deixando sempre a presa feita em cima, e posta a cabeça, e com a orelha por escuta pregada no chão, sentem com a calada da noite toda a coisa que bole, e em perpassando o boi, o porco, o veado, ou qualquer outro animal, o ferram com a boca, e como já tem feita a presa com o rabo lá em cima no ramo, em nehuma coisa pregam que a não tragam a si, de maneira que coisa viva lhe não escapa. Vimos aqui também muito grande quantidade de monos pardos e pretos, do tamanho de grandes rafeiros, dos quais os negros têm muito maior medo que de todos estes outros animais, porque cometem com tanto atrevimento, que ninguém lhe pode resistir. (Cap. XIIII, folio 14 e 14 v.)

Mais ou menos conhecidos, todos estes animais se distinguem por uma ou outra particularidade –física ou comportamental– exótica, que prendem a atenção ou o olhar do narrador. Mas é através da linguagem que eles nos são dados a conhecer/ver e a linguagem cria, quando retoricamente trabalhada, factores de estranheza/surpresa máxima, acentuando a diferença insólita (caso do "caquesseitão"), e, assim, conduzindo à monstruosidade (dependendo isso também dos contextos de recepção). Nos casos de estranheza/surpresa mínima (quando a espécie é conhecida), acentua-se a característica que a distingue: por exemplo, a dimensão inusitada/extraordinária, articulada com a sua agressividade/perigosidade para o homem.

Fernão Mendes Pinto consagra uma sequência considerável de capítulos da sua narrativa ao Império e à Cidade Chineses (42 capítulos; 80-121), impondo-se sintomaticamente aqui a **Descrição**. Mas descrever a China é tarefa difícil, pois parece que "faltam palavras" para "tantas coisas", a linguagem e a escrita parecem ficar aquém de uma hiper-semiose, de um universo excessivo, de composição variegada e notável.

A China seria perfeita (ou quase) se fosse cristã. A entusiástica adesão e descentramento de Fernão Mendes Pinto não é, pois, inocente; visa, por acção da ideologia religiosa, uma estratégia "imperialista" de redução do Outro ao Mesmo-Cristão-Católico.

É, aliás, aquela falta/falha religiosa do Outro-Chinês que o leva a ser estigmatizado como bárbaro, idólatra, infiel, desatinado e diabólico/satânico. A religião do Outro-Chinês surge, ainda, aos olhos de Fernão Mendes Pinto, como algo de radicalmente exuberante e como lugar do monstruoso (**uma prega rugosa na lisura da utopia chinesa**). Daqui deriva a reprovação/condenação por parte do Mesmo, mas também o prazer/deleite

para os olhos que a sua espectacularidade provoca. O efeito teratológico, resultante do heteróclito figurativo (humano e animal), do disforme (formas retorcidas e desproporcionadas), do ambiente inquietante e suspensivo do real e da preciosidade ofuscante dos metais, provoca, no narrador-personagem, juízos de valor estético (positivos e negativos) e expressões de prazer/desprazer:

> (...) grande quantidade de ídolos de diferentes figuras, de homens, de serpentes, de cavalos, de bois, de elefantes, de peixes, de cobras, e de outras muitas feições monstruosas de bichos e alimárias nunca vistas em nenhuma parte (...) um ídolo de prata em vulto de mulher que com ambas as mãos estava afogando uma serpente muito bem pintada de verde e preto (...) estavam duas figuras de homens, cada um com sua maça de ferro nas mãos, como que guardavam aquela entrada, cuja estatura e grandeza era de cento e quarenta palmos, com uns rostos tão feios em tanta maneira que quase tremiam as carnes a quem os olhava, aos quais os Chins chamavam *Xixipitau Xalicão*, que quer dizer, *assopradores da casa do fumo*. (...) uma cobra de bronze toda enroscada e armada por peças, que tinha em roda mais de trinta braças, coisa de tamanho espanto que faltam palavras para o encarecer (...). Esta monstruosa cobra, a que os Chins chamavam serpe tragadora da casa do fumo, tinha metido na cabeça um pelouro de ferro coado de cinquenta e dois palmos, como que lhe tinham tirado com ele. (...) uma figura de homem do mesmo bronze, a modo de gigante, também assaz estranha e desascostumada, assim na grandeza do corpo, como na grossura dos membros (...). // (...) estavam, em figuras muito disformes, os dois porteiros do inferno, segundo eles dizem, um por nome Bacharom, e outro Quagifau, ambos com maças de ferro nas mãos, e tão feios em tanto extremo, que as carnes tremiam aos que olhavam para eles. (...) quatro fileiras de gigantes de metal de quinze palmos cada um, e com alabardas nas mãos, e as grenhas das cabeças, e as barbas douradas, o qual espectáculo, afora o contentamento que dava aos olhos, mostrava também um real e assaz grandioso aparato. (...) estava o Quiay Hujão Deus da chuva, encostado a um bordão, de mais de setenta palmos de comprido, e ele tão alto que dava com a cabeça em cima nas ameias da torre, que seria de mais de doze braças, o qual era também de metal, e botava pela boca, pelas faces, pela testa e pelos peitos vinte e seis esguichos de água, que a gente em baixo tomava por grande relíquia, a qual água lhe vinha de cima da torre a que estava encostado por canos tão secretos que ninguém lhos enxergava. (...) estava a estátua da Nacapirau, em figura de mulher muito fermosa, com os cabelos soltos por cima dos ombros, e as mãos ambas levantadas ao céu, e ela em si tão resplandecente por ser o ouro muito fino e muito brunhido, que não havia quem lhe pudesse ter os olhos direitos, porque os raios que de si lançava cegava como os de um espelho. (Cap. CIX, folio 128 v. – Cap. CX, folio 130 v.).

Note-se, de passagem, a confluência de certos tópicos aqui ao serviço de uma **retórica do teratológico**: sensacionalismo cromático, visual e auditivo (os sons ensurdecedores das múltiplas campainhas que acompanham a descrição acima citada), a obsessão quantificadora e mensurável, a enumeração, os exotemas positivos de valorização (espanto horrificado), de excripção

(isolamento concorrencial) e o exotema negativo da imperícia (desproporção entre o dizível e o visível). Relacionado ainda com a problemática da teratologia religiosa do Outro-Chinês, estão os motivos difusos do **espelho** e da **serpente**. O motivo do espelho prende-se, em termos gerais, com o problema da representação e da ilusão especular do século XVI (aspecto central na ***Peregrinação ...***) e, em termos específicos, com o problema da teratologização do Outro-Mesmo, ou seja, projecção sobre o Outro dos medos, fantasmas e monstros do interior do Mesmo (o exotismo como pretexto para desnudar/demonstrar o **Si Próprio**). É exemplo disto o motivo da Cobra/Serpente e que bem poderia ser o do Dragão, metáfora do poder político na civilização chinesa (e não só), mas metáfora do Mal para o Cristianismo.[8] De facto, não passa despercebida a recorrente referência, no contexto chinês, à Tentação-Fascínio exercida pela monstruosa *Serpe Tragadora da Côncava Funda da Casa do Fumo*. Tentação-Fascínio pela utopia da Sociedade-Cidade chinesas e Tentação-Fascínio pelo Pecado, na terminologia cristã, aqui exorcizado.

Contudo, o monstruoso também surge desligado da religiosidade do Outro-Chinês, manifestando-se, no plano do humano, como animalização/bestialização desse mesmo Outro. É o caso da "gente disforme" e de "fala desentoada" que Fernão Mendes Pinto, ainda na companhia de António de Faria, encontra dias antes de chegarem à enseada de Nanquim. Aqui **a construção do Outro como monstro** passa pela sua inferiorização enquanto animal não racional e selvagem, perceptível pelo seu *habitat* inóspito e improdutivo (mato, floresta e serranias), pelos comportamentos agressivos e animalescos (não são mamíferos; uivam e saltam; são carnívoros), pelas marcas anatómicas (disformidade do corpo) e vestuário rústico, e, finalmente, pela anomalia linguística (disformidade linguística/irracionalismo), em que o Outro é dotado quando muito de uma *infra-linguagem*, fazendo-se igualmente a comunicação com o Mesmo através de uma *infra-linguagem gestual*. Atente-se no seguinte excerto:

> (...) nas faldras debaixo habitava uma disforme gente, que se chamavam Gigauhos, os quais vivendo selvaticamente se não sustentam de outra coisa senão só da caça do mato, e de algum arroz que de certos lugares da China por mercancia lhe levavam mercadores de que faziam resgate a troco de peles em cabelo (...). (...) estes Gigauhos (...) assim por não mamarem no leite, como por sua natureza robusta e ferina os inclinar a se manterem de carne e sangue como qualquer desses bichos do mato. (...) respondeu com uma fala muito desentoada, *quiteu parao fau fau*, porém não se soube o que queria dizer (...). E somente por acenos tratava o Similau a mercancia (...). Vinha este moço vestido de umas peles de tigre (...). (...) assim machos como fêmeas vinham vestidos de uma mesma maneira, sem haver diferença no trajo (...). (...) eram todos de gestos grosseiros, e robustos, tinham os beiços grossos, os narizes baixos

8. Dubois, Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, coll. "Écritures", PUF, Paris, 1985.

> e aparrados, as ventas grandes, e são algum tanto disformes na grandeza do corpo (...); mas todavia entendo que é gente muito rústica e agreste, e a mais fora de toda a razão que quantas até agora se tem descoberto, nem nas nossas conquistas, nem em outras nenhumas. (...) e despois de estarmos falando por acenos com eles (...) se tornaram a meter no mato (...) uivando (...) e saltando (...). (Cap. LXXIII, folios 81, 81 v. 82)

Assinale-se que esta visão pormenorizada do **Outro como primitivo-bestial** (o monstruoso sem ser por motivações religiosas) – se exceptuarmos ainda um outro caso, embora noutro contexto geográfico (quando Fernão Mendes Pinto regressa do Calaminhan para o Peguu, Cap. CLXVI) – é algo que destoa dos tipos de encontro e respectivos relatos descritivos, relativos ao Extremo Oriente, lembrando mais, pelo menos em algumas das suas características, as descrições do encontro com o negro idólatra africano (descontadas algumas diferenças), onde o Outro é visto como inferior bestial. Seja como for, ambos os casos referidos acima, relativos ao monstruoso no plano do humano, situam-se mais na periferia do império chinês (zonas fronteiriças do Tibete ou da costa sul) do que propriamente no seu seio; também o encontro inesperado de Fernão Mendes Pinto com o Outro-Tártaro (1544), visto como "bárbara gente" invasora do policiado império chinês, nos revela mais um Outro periférico da China.

Chegámos ao fim dos exemplos relacionados com esta específica configuração da representação e sua recepção. Gostaria, para terminar, de colocar a seguinte questão: acreditaria Fernão Mendes Pinto nos **universos monstruosos** que representa (tal como acontece em certo tipo de narrativas medievais)? A resposta, creio, que só pode ser esta: Fernão Mendes Pinto acreditaria que a imaginação de certo tipo de leitores exigia tais procedimentos narrativos. Tal como André Thevet ou Jean de Léry o fizeram relativamente ao Brasil (embora com estes, levado ao extremo), Fernão Mendes Pinto, relativamente ao Extremo Oriente, utilizou o monstruoso, o efabulatório, quiçá o fantástico, como **ingrediente retórico** indispensável a toda a narrativa de aventuras. Porém, o peso da **regra da verosimilhança** das Poéticas Clássicas faz-se sentir a todo o momento, ao longo da narrativa, condicionando/temperando o seu discurso e impedindo que se transforme num texto assumidamente fantástico (que não parece ter estado nas intenções do nosso autor).

E também, para terminar este confronto entre as duas obras da chamada literatura de viagens dos descobrimentos portugueses, cremos ter dado a ver como uma *certa oposição* e uma *certa complementaridade* entre elas nos proporcionam uma abordagem mais completa e profunda do nosso século XVI.

EDITAR O TEATRO DE CAMÕES

Vanda Anastácio
Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira
Universidade Católica Portuguesa

Resumo: Partindo dos problemas suscitados pelos documentos conservados do teatro camoniano, esta comunicação procura resumir os problemas editoriais que colocam ao editor. Passando a revista soluções anteriormente encontradas por aqueles que se dedicaram à edição destes textos, procura-se dar conta dos obstáculos que levantam e explicar as opções seguidas na edição publicada em 2005 pela autora.

Palavras-chave: Camões; Teatro de Camões; Edição de textos; El Rei Seleuco; Filodemo; Enfatriões.

De entre as obras atribuídas ao autor de *Os Lusíadas*, as peças de teatro são aquelas que menos atenção têm suscitado por parte da crítica. Para esse relativo desinteresse contribuíu, certamente, a notável recepção que a posteridade concedeu à epopeia dada à estampa por Camões no fim da vida, bem como os usos simbólicos que foram sendo atribuídos a esse mesmo texto ao longo dos séculos. Do ponto de vista de uma disciplina em busca de temas nacionais e de valores autóctones como foi a História Literária dos séculos XIX e XX, os textos dramáticos camonianos, com a sua fusão de elementos herdados da cultura ibérica anterior e da tradição clássica, não parecem ter sido encarados como suficientemente representativos das idiosincrasias portuguesas para ocuparem um lugar central no cânone. À relativa marginalização das peças de Camões parece ter correspondido uma comparável falta de interesse na discussão dos problemas editoriais que colocam, incomparavelmente menos bicudos que as inúmeras dificuldades que *Os Lusíadas,* com as suas numerosas edições censuradas, manipuladas e possivelmente pirateadas suscitam ao editor crítico.

No entanto, a reflexão sobre esta matéria intensificou-se nos últimos anos, nomeadamente depois da publicação, em 1983, do trabalho apresentado por Paul Teyssier na *V Reunião Internacional de Camonistas* que teve lugar em São Paulo, no Brasil. Neste seu estudo, infelizmente limitado à tradição textual de *Filodemo,* Teyssier procedia a uma comparação entre as duas versões conservadas e, partindo dos métodos tradicionais da Crítica Textual, propunha uma solução editorial, que foi comentada por Leodegário de Azevedo Filho em 2002 e posta em prática, com poucas alterações de fundo, em 2004, por José Camões.

No breve tempo de que disponho, gostaria de referir muito resumidamente os problemas principais suscitados pela tradição textual do teatro de Camões, um pouco à laia de introdução à solução editorial que recentemente acabei por adoptar.

A verdade é que os textos dramáticos de Camões que se preservam constituem casos diferentes do ponto de vista editorial. Como se sabe, não possuímos quaisquer documentos autógrafos de Camões e, ao contrário do que acontece com *Os Lusíadas*, não há notícia de que alguma das três peças conservadas tenha sido publicada em vida do seu autor. Os textos de *Enfatriões* e de *Filodemo* foram impressos pela primeira vez em 1587, ou seja, cerca de 7 anos depois da morte de Luís de Camões, num volume miscelâneo que inclui também autos de António Prestes, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro. A existência de *El Rei Seleuco* permaneceu desconhecida até 1645, data em que este texto foi incluído por Paulo Craesbeeck no final da sua edição das *Rimas* do poeta. Entre os testemunhos quinhentistas do teatro camoniano conta-se, no entanto, uma versão manuscrita de *Filodemo*, que sobreviveu graças a ter sido copiada no cancioneiro de mão coligido na Índia portuguesa por Luís Franco Correa, o qual se reclama, logo na folha que destinou para rosto do livro: «companheiro em o estado da india e muito amigo de luis de camoens».

Assim, no momento em que partimos para a edição destas peças, podemos apenas contar, para duas delas, com versões que remontam a um único testemunho preservado (*Enfatriões* e *El Rei Seleuco*), pelo que a escolha da versão que servirá de base à fixação crítica do texto não oferece dúvidas –ainda que isso não queira dizer que não suscite problemas. Quanto a *Filodemo*, deveremos procurar determinar, pelo confronto das duas versões quinhentistas que se conservam, aquela que representa o estado do texto mais próximo da sua última redacção ou da última vontade conhecida do autor em relação a ele.

Comecemos por mencionar, muito brevemente, os «casos editoriais» que constituem as duas peças de testemunho único, *Enfatriões* e *El Rey Seleuco*. A primeira, *Enfatriões*, foi dada à estampa em 1587, num volume colectivo constituído por 12 autos de vários autores (entre os quais se inclui também a edição *princeps* de outro auto camoniano, *Filodemo*). No rosto da obra declara-se que as peças foram reunidas e ordenadas por Afonso Lopes, um «moço de Capela de sua Magestade» que o imprimiu à sua custa, ao abrigo de um privilégio de exclusividade para a impressão e venda durante dez anos, concedido pelo Rei. Fê-lo em Lisboa, em parceria com Andres Lobato, um impressor que parece ter trabalhado sobretudo por encomenda, talvez mesmo, por vezes, em casa dos clientes, e que se empenhou sempre em publicar obras apreciadas por leitores de todos os extractos sociais, com grande procura, e de colocação segura no mercado, como eram o teatro, o romanceiro, ou as obras de devoção. Importante para o editor é também, ter presente que este volume viu a luz num

momento de recrudescimento do controle da Inquisição portuguesa sobre os livros que se seguiu à publicação do *Index librorum prohibitorum* de 1581. A intensidade da intervenção da censura por esses anos é bem conhecida, sendo especialmente notórios os casos da edição de *Os Lusíadas* de 1584 (conhecida como a edição dos piscos) ou o da *Compilaçam de todalas obras de Gil Vicente* de 1586. Assim, ao trabalhar com este testemunho, único para a peça *Enfatriões,* deveremos ter em conta que os textos que serviram de base à edição foram sujeitos, pelo menos, a três tipos de alterações: as do ou dos compositores/tipógrafos que o terão submetido aos seus hábitos de fixação gráfica, as do moço da capela Afonso Lopes que, como se pode ler no rosto da obra, para além de «juntar» os autos e comédias os «emendou», e as da censura.

Diferentes são os problemas editoriais suscitados pelos testemunhos que preservam o texto do *Auto de El Rey Seleuco.* O documento mais antigo que se conhece deste auto é o texto da sua primeira impressão, realizada em Lisboa por Paulo Craesbeeck, em 1645, cerca de 65 anos depois da morte de Luís de Camões. Quanto à proveniência do documento que serviu de base a esta primeira publicação da peça, o único esclarecimento dado por Paulo Craesbeeck é a informação dada na dedicatória ao Conde de Penaguião que figura no volume de que:

> Sahe de novo á luz hua comedia sua [de Camões, entenda-se] nunca atégora impressa por benefício do Cõde D. Francisco de Sá, pay de V. S. E assim em lha restituir a V. S. com a perfeição que posso, & em publicar a obrigação procuro por mi, & pelos estudiosos mostrar-me agradecido.

Como se observa, não se fala aqui, concretamente, em nenhum documento, seja ele manuscrito ou impresso mas sim, da gratidão do impressor para com o Conde D. Francisco de Sá, pai do dedicatário, e diz-se que a «comédia» de Camões «sai de novo á luz» (ou seja, é publicada pela primeira vez) «por benefício» daquele Conde, não sendo claro, de facto, em que consistiria esse «benefício». O conhecido empenhamento do impressor Paulo Craesbeeck no apoio político à causa da Restauração, bem como a associação simbólica entre a imagem de Camões e o autonomismo português deveria, segundo cremos, fazer duvidar o editor quanto à autoria deste texto. O aparecimento, em 1645, de um texto nunca antes impresso do autor de *Os Lusíadas* parece quase demasiado conveniente para ser autêntico, sobretudo se tivermos em conta que, como sublinhou António Salgado Júnior em 1963, «nunca apareceu outra cópia em manuscrito algum, nem sequer se viu a menor referência a tal obra com data anterior à desta publicação»[1].

1. António Salgado Júnior, *Obra Completa,* vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. LXV.

No entanto, apesar das questões que vimos apontando, as opções acerca do modo de editar cada um destes dramas são limitadas pelo facto de se tratar de tradições não autógrafas de testemunho único.

O único auto de que existe mais de um testemunho preservado é *Filodemo*, do qual se conhece, para além da versão incluída no mesmo volume colectivo publicado por Afonso Lopes e Andres Lobato já mencionado, a versão manuscrita que figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* a que aludimos no início desta apresentação.

O estudo comparativo das duas versões de *Filodemo* levado a cabo por Paul Teyssier em 1983 e veio alertar os investigadores para o facto de qualquer delas corresponder a estados do texto relativamente distantes do original produzido pelo seu autor[2]. Com efeito, apesar de haver um número significativo de ocorrências em que a versão impressa parece resultar de manipulações do texto transmitido pelo manuscrito copiado por Luís Franco, há divergências entre as duas redacções que são atribuíveis a uma ou mais cópias intermédias anteriores. Assim, por exemplo, a versão incluída no volume da *Primeira Parte dos Autos e Comédias* apresenta correcções de irregularidades ortográficas, métricas e rimáticas, a supressão de um número considerável de traços de linguagem de tipo popular, e alterações do texto com base em critérios atribuíveis à revisão do censor designado pela Inquisição. Este facto levou Paul Teyssier a considerar que o manuscrito (que designa por A) constituiria um melhor ponto de partida para o estabelecimento do texto[3]. Este estudioso não deixou, no entanto, de sublinhar, que «acontece também, não podemos negá-lo, que a comparação entre A e B não permita conclusões nítidas.»[4]. A relação entre eles não é, de facto, de simples supressão em B de elementos presentes em A, incluindo o impresso, por exemplo, entre outros acrescentos, toda uma cena que não figura na versão manuscrita do *Cancioneiro* de Luís Franco. Perante a necessidade de encontrar uma solução editorial para os problemas suscitados por estes documentos, Paul Teyssier propôs que «Quando a análise crítica o permitir, corrigir-se-á A por B e B por A, tentando mesmo de vez em quando restituir o arquétipo deturpado tanto em A como em B[5]».

2. Paul Teyssier, «As duas versões do *Auto de Filodemo*», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Fac. de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1987, p. 419: «Ora, nem esta nem aquela pode ser considerada absolutamente autêntica».

3. Paul Teyssier, *Op. cit.,* p. 436: «A comparação dos dois textos convenceu-nos da superioridade de A. Uma edição crítica do *Auto de Filodemo* deverá, portanto, basear-se em A.»

4. Paul Teyssier, *Op. cit.*, p. 433.

5. Paul Teyssier, *Op. cit.*, p. 436. Esta foi a orientação geral seguida por José Camões, o mais recente editor deste texto. Cfr.: José Camões, *Filodemo*, Lisboa, Cotovia, 2004.

Como já observou Leodegário de Azevedo Filho, este procedimento tem inconvenientes. Por um lado, conduz à elaboração de uma versão factícia do texto, próxima, quando muito, do arquétipo da obra. Dadas as limitações dos dados hoje disponíveis, ficaremos sempre bastante aquém do original que Camões terá escrito[6]. Por outro lado, ao emendar A por B, e B por A, corre-se o risco de incorporar na versão final emendas que não são imputáveis ao autor, mas que foram sendo introduzidas ao longo do tempo pelos vários intervenientes no processo de transmissão textual[7]. A questão que se coloca, então, parece ser a seguinte: tendo em conta as características dos testemunhos preservados e a impossibilidade de chegar perto da última redacção dada pelo autor ao seu texto, haverá outras maneiras de editá-lo, fazendo menos apelo à conjectura e respeitando mais o que dele se preserva?

Dada a impossibilidade de, a partir dos documentos conhecidos neste momento, chegar perto da última redacção dada por Camões ao seu texto, acabámos por optar por uma solução alternativa. Limitámos ao mínimo as emendas e alterações feitas por conjectura, e transcrevemos o texto da versão preservada no *Cancioneiro de Luís Franco* no início do volume. Todavia, dado o tipo de desvios observados entre essa versão e a versão impressa por Afonso Lopes e Andres Lobato, que correspondem, com frequência, a autênticas refundições, decidimos fornecer também ao leitor o texto integral da versão impressa, em vez de um simples aparato crítico de variantes. Pretendemos assim dar ao leitor a oportunidade de confrontar ambas as lições, ao seu ritmo e segundo o seu interesse.

BIBLIOGRAFIA

ANASTÁCIO, Vanda: «El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o *corpus* da obra de Camões)» in *Península,* nº 2, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Fac. Letras da Universidade do Porto, pp. 327-342.

ANSELMO, Artur: *Camões e a Censura Literária Inquisitorial*, Braga, Barbosa & Xavier, 1982.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de: «Paul Teyssier e o teatro de Camões» *Revista Camoniana,* 3ª série, nº 12, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2002.

6. Leodegário de Azevedo Filho, no trabalho «Paul Teyssier e o teatro de Camões», *Revista Camoniana,* 3ª série, nº 12, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2002, recorda, na p. 105: «E, por mais rigor que se adote, não se pode garantir que a reconstituição do arquétipo seja exactamente igual ao original perdido. Na melhor das hipóteses estará próximo dele, mas só isso.»

7. Azevedo Filho não deixa, aliás, de insistir, na p. 108: «Mas é sempre muito perigoso corrigir o texto manuscrito por um texto impresso, declaradamente emendado ou 'aperfeiçoado' pelo editor.»

BERARDINELLI, Cleonice: «De censores e censura», *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2000, pp. 109-122

CAMÕES, Luís de: *Teatro Completo de Camões,* edição de Vanda Anastácio, Porto, Caixotim, 2005.

CAMÕES, Luís de: *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Cotovia, 2004.

CIDADE, Hernâni: *Obras Completas de Luís de Camões*, 3 vols., Lisboa, Sá da Costa, 1946-1947.

PINHO, Sebastião Tavares de: «Critérios e métodos de censura na edição dos Piscos d' *Os Lusíadas* de Camões e no poema *De Senectute* de Lopo Serrão, de 1579» Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.

SALGADO JÚNIOR, António: *Obra Completa,* vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.

TEYSSIER, Paul: «As duas versões do *Auto de Filodemo*», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Fac. de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1987, pp. 419-436.

VÍA
CRUCIS
RÚA
TRAVESA

XXII

LITERATURA PORTUGUESA: LOBO ANTUNES

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: TRATADO DAS PAIXÕES CINEMATOGRÁFICAS

Anabela Branco de Oliveira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Que música habita um quadro de Rembrandt? Que imagens surgem de uma peça de Corelli? São questões sem resposta, ou, pelo menos, permitirão tantas e díspares interpretações quantas as vezes que forem formuladas. O resultado será sempre o mesmo: a arte é a suprema forma de liberdade.

Pedro Abrunhosa[1]

Que universo cinematográfico habita os romances de António Lobo Antunes? Que tipo de montagem estrutura a multiplicidade das suas vozes? Quais as imagens que surgem no olhar da sua polifonia? Na suprema forma de liberdade do seu percurso ficcional que relações se formam entre a literatura e o cinema?

O cinema é, em António Lobo Antunes, um espaço de intelectualização no quotidiano das personagens através da presença de planos conhecidos, de sequências inesquecíveis, de rostos e de mitos cinematográficos.

Em *Explicação dos Pássaros*, o cinema é uma distracção regular[2] e a afirmação dos sonhos amorosos da rapariga do PBX[3]; os movimentos da realidade são frequentemente comparados aos do écran – a estrada estremece como as imagens dos filmes antigos[4] e o afastamento de alguém é comparado ao afastamento dos heróis no fim dos filmes[5]; as personagens surgem associadas às atitudes e aos espaços dos filmes de western[6]; Rui, embrulhado no lençol de banho assemelha-se aos senadores romanos do cinema[7]. Em *Auto dos Danados*, a expressão corporal dos taxistas é comparada a um gordo e um magro dos filmes cómicos[8]. O processo criativo do cinema de animação concretiza-se em *Explicação dos Pássaros* onde as expressões da irmã de Rui são

1. Abrunhosa (2001: 217).
2. *Explicação dos Pássaros*, p. 61.
3. Id., *Ibid.*, p. 10.
4. Id., *Ibid.*, p. 187.
5. Id., *Ibid.*, p. 236.
6. Id., *Ibid.*, p. 63.
7. Id., *Ibid.*, p. 202.
8. *Auto dos Danados*, p. 56.

como as dos desenhos animados[9] e em *Auto dos Danados* com os gestos das criadas que «sempre lutam como os esquilos dos desenhos animados»[10] e as palavras de Nuno que «escorregam, perdidas, para o chão, desagradáveis e ácidas»[11]. *Os Cus de Judas* enunciam momentos de *film noir* norte-americano com gansters de Chicago «a rodopiarem, mortos, nas cadeiras do barbeiro, num estilhaço de espelhos e de frascos»[12] e *Auto dos Danados* enuncia terminologia ligada aos processos de focagem presentes nas pupilas de Leonor olhando a bota do feitor[13].

Fado Alexandrino projecta a assistência a um filme velho com cortes, descreve a reacção do público numa sala de cinema, com intervalos que anunciam outros filmes, «tudo fitas antiquíssimas, tremebundas, com actores de risca ao meio e bigodinho»[14]. Em *As Naus*, lamenta-se a miséria de uma sala, «cave irrespirável» com «vaqueiros a galoparem, atrás do som dessincronizado dos cascos no lençol do écran»[15]. Em *A Ordem Natural das Coisas*, num cinema desmontável de Esposende[16] confundem-se o filme e o mar e «as vozes dos actores possuíam uma tonalidade aquática»[17]. *A Morte de Carlos Gardel* define a diferença entre o filme e a vida[18]. *O Manual dos Inquisidores* projecta uma personagem com absoluta necessidade de ouvir contar um filme[19].

Em *Memória de Elefante*, o psiquiatra encontra uma mulher, «criatura do Couraçado Potemkine, estátua trágica do desgosto»[20], e o negro do pátio sugere, no gesto orgástico da mangueira, *l'arroseur arrosé* dos irmãos Lumière[21]. Em *Conhecimento do Inferno*, «António Miúdo Catolo parecia-se com Zorba *o Grego* nos enormes bigodes pendentes e na postura orgulhosa do corpo[22]. Em *A Morte de Carlos Gardel* , a buzina tocava a música da Ponte do Rio Kwai[23]. Em *Explicação dos Pássaros*, Marília rodeia-se de cineastas e de cineclubistas que

9. *Explicação dos Pássaros*, p. 115.
10. *Auto dos Danados*, p. 94.
11. Id., *Ibid.*, p. 71.
12. *Os Cus de Judas*, p. 56.
13. *Auto dos Danados*, p. 285.
14. *Fado Alexandrino*, p. 486.
15. *As Naus*, p. 42.
16. *A Ordem Natural das Coisas*, pp. 105, 106, 125.
17. Id., *Ibid.*, p. 105.
18. *A Morte de Carlos Gardel*, pp. 123, 135.
19. *O Manual dos Inquisidores*, pp. 324, 326, 328.
20. *Memória de Elefante*, p. 81.
21. Id., *Ibid.*,, p. 18.
22. *Conhecimento do Inferno*, p. 22.
23. *A Morte de Carlos Gardel*, p. 203.

analisam a sequência da velhice de *Citizen Kane*[24] e discutem o cinema americano[25]. Em *Tratado das Paixões da Alma*, há uma real caça aos terroristas percepcionada pelo público como se fosse a rodagem de um filme: as personagens entram inconscientemente no jogo, admiram o realismo da rodagem e a eficiência dos modernos efeitos especiais até ao momento em que o juiz de instrução quebra a magia garantindo o regresso ao real na afirmação «voltei para o técnico de som que não existia e para o operador de imagem invisível disse Corta»[26]. Percepção da imagem do Outro que contrasta com o olhar de Blacky perante a rodagem de «A Primavera chega num cavalo branco», em *Underground* de Emir Kusturica (1995).

Memória de Elefante e *Os Cus de Judas* estabelecem paralelismos entre o olhar das personagens e o combate de Charlot contra «as rodas dentadas da vida»[27], «as máquinas pavorosas que implacavelmente» o trituram em *Tempos Modernos*[28].

O universo dos actores de cinema percorre o universo ficcional de António Lobo Antunes. Em *Explicação dos Pássaros*, o pai de Rui tem cara de "actor de cinema envelhecido" e as raparigas loiras estão pintadas como artistas de cinema. Em *Fado Alexandrino*, o rosto de Inês «adquiria o encanto róseo das actrizes de cinema nos cartazes»[29] e em *Exortação aos Crocodilos* a personagem proclama os seus «dedos direitinhos, firmes» como os de uma actriz italiana[30]. Em *Conhecimento do Inferno*, há personagens femininas que se reciclam «com óculos de Greta Garbo»[31] e que querem ser a «Grace Kelly de Torres Novas»[32] e há «um homem de pasta e bigode fininho à Errol Flynn»[33] que, sob o altifalante de Cecil B. de Mille, dirige piratas americanos numa pavorosa «abordagem de cinema de bairro», representado pela fotografia, ao lado de Esther Williams e de Santa Filomena no camarim de Madame Simone em *Explicação dos Pássaros*. Em *Os Cus de Judas*, os pêlos de arame são «parecidos com a caricatura de Audrey Hepburn»[34] e todas as noites os pilotos desafinados são comandados por um «David Niven esquecido da dieta»[35].

24. *Explicação dos Pássaros*, p. 204.
25. Id., *Ibid.*, pp. 70, 199.
26. *Tratado das Paixões da Alma*, p. 356.
27. *Memória de Elefante*, p. 93.
28. *Os Cus de Judas*, p. 52.
29. *Fado Alexandrino*, p. 139.
30. *Exortação aos Crocodilos*, p. 127.
31. *Conhecimento do Inferno*, p. 14.
32. Id., *Ibid.*, p. 95.
33. Id., *Ibid.*, p. 34.
34. *Os Cus de Judas*, p. 57.
35. Id., *Ibid.*, p. 112.

Em *Memória de Elefante*, o empregado é parecido com Harpo Marx[36], o retrato de Cary Grant ocupa lugar de relevo no quarto da prostituta[37], o timbre da voz de Marlene Dietrich serve de ponto de referência para a análise de uma outra voz[38], o autocarro das inglesas é tão sumptuoso como a sala de estar de Clark Gable e um conjunto de suecos cansados são comparados a «americanos cor de azeitonas de Elvas, que John Wayne matava filme após filme num júbilo de insecticida eficaz»[39].

Em *Explicação dos Pássaros*, os realizadores são enunciados como referência cultural e como símbolo das exigências de uma intelectualidade de esquerda, concretizando referências a Godard, Dreiser, Marguerite Duras, Fellini, Visconti, Delvaux, Kubrick, Orson Welles e Antonioni. Em *Memória de Elefante*, há «hotéis de Visconti habitados por personagens de Hitchcock»[40]. *Os Cus de Judas* projectam o olhar das actrizes de Nicholas Ray e «as lágrimas de família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave»[41], um Buñuel cineasta que, em *As Naus*, é sócio do narrador e «padrinho de casamento de todos os guarda-fiscais do Alentejo»[42].

Fellini, Hitchcock, Vincent Minelli e Bob Fosse são alguns dos realizadores cuja sombra identitária percorre os romances de António Lobo Antunes. A incidência da temática do circo, do palhaço ou de figuras de índole marcadamente clownesca, a reunião final do elenco num mesmo espaço, particularmente em *Explicação dos Pássaros*, e a amálgama descritiva dos figurantes da praia da Rocha em *Memória de Elefante*[43] projectam a sombra identitária de Fellini em *8 e 1/2* e *Amarcord*. O percurso intersemiótico que Maria Alzira Seixo, em *Os Romances de Lobo Antunes*[44], estabelece entre a configuração alegorizante das aves em *Explicação dos Pássaros* e o filme *Os Pássaros* projecta a sombra identitária de Hitchcock.

Na heterogeneidade, na multiplicidade, na descontinuidade e na fragmentação das vozes e dos acontecimentos, António Lobo Antunes, em *Explicação dos Pássaros* e *Auto dos Danados*, Bob Fosse e Vincent Minelli projectam, tal como Eisenstein, Koulechov e Deleuze, os princípios sintácticos, estéticos e dialécticos da montagem. Encontram-se no percurso dialógico entre

36. *Memória de Elefante*, p. 60.
37. Id., *Ibid.*, p. 65.
38. Id., *Ibid.*, p. 74.
39. Id., *Ibid.*, p. 133.
40. Id., *Ibid.*, p. 131.
41. *Os Cus de Judas*, p. 72.
42. *As Naus*, p. 172.
43. *Memória de Elefante*, p. 45.
44. Seixo (2002: 106-112).

a montagem cinematográfica e a montagem romanesca, elementos de uma criação autónoma justificada e exigida por Theodor Adorno e Wladimir Krysinski.

Na organização das correspondências temáticas e na articulação dos vários conflitos diegéticos, dos vários percursos espaciais e temporais das vozes e das imagens, escolheram, como elemento de funcionalidade narrativa, a montagem paralela através da qual definiram encadeamentos e paralelismos estruturais e simbólicos[45], estabeleceram relações diegéticas e semânticas entre diferentes linhas de acção ordenando e articulando passos narrativos, tempos e espaços diferentes e não sequenciais[46].

Explicação dos Pássaros, publicado em 1981 e o filme *All That Jazz –O Espectáculo vai Começar* realizado por Bob Fosse e estreado em 1979 apresentam a confrontação, ao mesmo tempo analógica e antitética, de dois aspectos do mesmo acontecimento: a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de um debate com a morte, num ambiente de circo e de music hall –a rodagem de *Alucinação no Hospital*– num conjunto de paralelismos que envolve escolha de personagens, estruturação de vozes e organização diegética[47].

O percurso dialógico entre António Lobo Antunes e Vincent Minelli projecta, em *Auto dos Danados* uma outra faceta da montagem paralela. *Auto dos Danados* concretiza uma completa identificação estrutural e semântica com planos do universo cinematográfico. A relação diegética e semântica entre os diferentes universos é previamente apresentada, provoca uma completa funcionalidade narrativa e expressa uma identificação, por vezes total, entre duas acções heterogéneas. O processo de identificação inicia-se com a presença da televisão no consultório dentário de Nuno. Após a alternância entre a descrição e o ambiente no consultório e as imagens de desenhos animados na luta entre o coiote e o pássaro que galopa no deserto articulando *bip, bip*[48], também presente no universo televisivo de *Tratado das Paixões da Alma*[49], assiste-se progressivamente ao encadeamento dos dois planos, o do cinema e o do grupo diegético. A sobreimpressão entre o espaço, os objectos e as personagens do consultório de Nuno com o espaço, os objectos e as personagens do filme *Um Americano em Paris* (Vincent Minnelli, 1951) com Gene Kelly e Leslie Caron definem um contínuo cruzamento de espaços e de planos:

45. Martin (1955: 148-149).

46. Geada (1998: 26).

47. Oliveira (2004: 151-161).

48. *Auto dos Danados*, p. 25.

49. *Tratado das Paixões da Alma*, p. 353.

> A minha bata substituiu-se por uma camisola de riscas, o consultório transformou-se no cenário de papel de uma rua de Paris, com candeeiros, árvores e pontes desenhadas a carvão, e a torre Eiffel e o Moulin Rouge e o Vaticano e todos os monumentos possíveis da Europa por aqui e por ali. Avancei para ela, afastei-me numa pirueta, tornei a avançar, e era Gene Kelly quem dançava, ao ritmo da orquestra, na alcatifa do consultório, pulando caixas de pensos, evitando as gargalhadas das próteses, rodopiando degraus de contraplacado para um Sena de celofane, iluminado por holofotes coloridos, no qual ancoravam barcaças de ripas, oscilavam quiosques e insígnias de cafés, e ao fundo, perto da janela, um corpo de baile de empregados de mesa, de bandeja e avental, e de prostitutas a girarem as carteiras de verniz, desenhava uma coreografia complicada entre Versailles e o Museu do Prado. (pp. 26-27)
>
> Gene Kelly, no vídeo, dirigia-se acabrunhado, de mãos nos bolsos, para a sua mansarda de artista. Leslie Caron, de cabeça sob uma latada de brocas, puxou a saia para baixo a fim de cobrir os joelhos ou o que sobrava das coxas: Vou amanhã de manhã para o Algarve com os pequenos, diga-me lá onde é que arranjo um dentista em Armação de Pêra? (p. 27)

Uma outra vertente semântica da montagem paralela ocorre no filme *Mon Oncle d'Amérique* de Alain Resnais (1980): as atitudes de René, Jean e Janine são continuamente espelhadas num extracto de um filme - um plano muito curto - projectado a preto e branco, onde os actores com os quais elas se identificam (René – Jean Gabin, Jean-Danielle Darrieux e Janine-Jean Marais) assumem sempre as opções, os gestos, os pensamentos, as coincidências e as contradições de cada momento ficcional vivido por cada personagem. Em *Auto dos Danados*, a identificação do narrador Nuno com o rosto e as atitudes de Edward G. Robinson assume características idênticas[50]:

> [...] estalei o fecho interpondo entre mim e o outro uma trincheira de caixilhos, e mandei seguir para a Calçada de Carriche como um visconde a comandar um trem, fitando o condutor com os olhos e a boca mais melancólicos que imaginar se pode, pronto a extrair do casaco assertoado uma pistola gigantesca, e a disparar sobre o chofer as balas a fingir do carregador de cinema. (p. 39)
>
> Edward G. Robinson encontrou uma peúga nas aparas de lápis do cesto de vime, foi abotoando a camisa ao mesmo tempo que vasculhava o chão buscando a outra, a Mafalda levantou o auscultador e estendeu o dedo para os números, indecisa, marcou o primeiro, o segundo, olhou-me aflita. (...) Ao acender o meu charuto de gangster descobri a outra peúga, junto à estante, e demorei-me nos sapatos de verniz (p. 53)

O plano do cinema contribui para o esclarecimento da situação ou para o desvendar do acontecimento no intenso paralelismo entre a vida de Nuno e o *film noir* transmitido na televisão adquirindo uma funcionalidade diegética. Os

50. *Auto dos Danados*, pp. 34, 35, 36, 39.

planos cinematográficos cruzam-se com a voz autora do depoimento. A montagem define uma profunda identificação que se projecta na narrativa e na realização onomástica das personagens. O narrador, nesse processo de identificação muda a pessoa de narração –deixa de apresentar uma atitude autodiegética e passa a definir-se como narrador heterodiegético (num percurso narrativo que percorre as páginas 25 a 98).

O mesmo processo de identificação com actores e contextos do *film noir* norte-americano ocorre pontualmente em *Os Cus de Judas* –«saio do cinema a acender o cigarro à maneira de Humphrey Bogart, até que a visão da minha imagem num vidro me desiluda: em vez de caminhar para os braços de Lauren Bacall dirigi-me de facto para a Picheleira, e a ilusão acaba no fragor lancinante de um mito desfeito. Meto a chave à porta (Humphrey Bogart ou eu?), hesito»[51] e em *A Morte de Carlos Gardel* , na identificação com James Cagney – «quando o filme acabou não me quis levantar por medo que me metralhassem no átrio até realizar que não era John Dillinger nem assaltava bancos em cidadezinhas de província»[52].

A montagem expressão eisensteiniana é uma alavanca poderosa de associação, efeito de ruptura e choque intelectual para o espectador. Eisenstein define o seu valor como um processo de reflexão intelectual e ideológica, de "montagem das atracções", valorizando o efeito de choque psicológico, a ruptura com a continuidade e a homogeneidade diegética.

Em *Auto dos Danados*, num mesmo percurso diegético –a morte de Diogo e a tourada na praça durante as festas–, concretiza-se um paralelismo de imagens que, tal como em *A Greve* ou *Tempos Modernos*, estabelece um cruzamento de planos, uma conexão de atitudes e de reacções pertencentes ao mundo humano e ao mundo animal. A alternância das duas sequências, inerentes ao mesmo universo diegético, coincide em termos metafóricos: define a morte de Diogo e a morte do touro durante a festa de Monsaraz, projecta uma mesma atitude sanguinária e ambiciosa da assistência, um mesmo desejo rápido de morte para satisfação de exigências pessoais[53]:

> uma multidão de gente trotava, na arena, para o animal aprisionado que procurava ainda um corpo qualquer que lhe fugia, um trapo vermelho que se lhe escapava, as botas que lhe pontapeavam os testículos, que lhe pontapeavam o pénis. Um primo da minha mulher, de chapéu na cabeça, esmurrava-lhe a testa, a garupa, os flancos, o lombo, abria a navalha, espetava a lâmina no corpo escuro do bicho, retirava-a, espetava outra vez num movimento ritmado de ferreiro. O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, o meu pai aplaudia, a filha tirou-me a seringa

51. *Os Cus de Judas*, p. 35.

52. *A Morte de Carlos Gardel*, p. 43.

53. *Auto dos Danados*, pp. 303-306.

> das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos de triunfo, ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapeirões de palha. Está morto, disse eu à família a compor a gola do pijama do velho, a arrecadar os instrumentos, a preparar-me para abandonar o quarto, descer as escadas, enfrentar os perdigueiros, tornar a Reguengos na ambulância do hospital. Está morto, disse eu, arrastem-no da arena pelos cabos que lhe seguram os cornos, amarrem-lhe as patas e levem-no e dividam-lhe a carne e vendam-na no talho, podem embebedar-se dois ou três dias com o dinheiro do finado, esse bicho enteiriçado e grosso, sem majestade alguma, que sangrava e que sangrava ainda. (pp. 303-306)

Um percurso de montagem das atracções num significativo paralelismo semântico com a sequência alternada da morte de Kurtz e do sacrifício do touro em *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979).

No universo ficcional de António Lobo Antunes e mais especificamente em *Explicação dos Pássaros* e *Auto dos Danados*, o narrador tem um olhar cinematográfico e define um paralelismo entre a composição fragmentária das unidades descritivas e os movimentos da câmara cinematográfica[54]. Projecta uma polifonia óptica numa constante sucessão e metamorfose de imagens, intencionalmente trabalhadas, movimentadas e sobrepostas. Enuncia experiências sintácticas que adquirem o estatuto de experiências ópticas na indiscutível diferença entre o olhar humano e a câmara cinematográfica.

Em entrevista a María Luisa Blanco, onde é notório o seu gosto pelo cinema com referências a Woody Allen, Ingmar Bergmann e Scortese[55], António Lobo Antunes confessa «Lembra-se do filme Os Dez Mandamentos? Vi-o com os meus pais e apaixonei-me loucamente pela mulher do faraó, que era Anne Baxter. Fui-lhe fiel até aos catorze anos. Quando o faraó a beijava, eu ficava com ciúmes». No *Segundo Livro de Crónicas*[56], ele afirma:

> Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance ou poema, ou visão, ou outro nome que lhes apeteça dar a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos da terra (...) Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era.

54. Oliveira (2003).

55. Blanco (2004: 232).

56. Lobo Antunes (2002: 109-111).

O cinema está na memória estética e no processo criativo de António Lobo Antunes? Ou, no jogo nos espelhos, é reflectida a voz e a memória estética do leitor atento que estabelece os paralelismos inerentes à inevitável relaçao dialógica entre a literatura e o cinema?

António Lobo Antunes caminha entre vozes e imagens: momentos, sequências, exemplos, percursos, citações, títulos e pedaços de texto fílmico. Na leitura dos romances, no regresso da caverna e dos espelhos e no rescaldo do olhar da mulher do faraó, encontram-se os materiais constituintes de um Tratado das Paixões Cinematográficas.

BIBLIOGRAFIA

ABRUNHOSA, Pedro (2001): "Silêncio, Música e Cinema". *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e outras Artes*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto.

BLANCO, María Luísa (2004): *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

GEADA, Eduardo (1998): *Os Mundos do Cinema*. Editorial Notícias, Lisboa, 1998, p. 26.

LOBO ANTUNES (2002): *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 109-111.

LOBO ANTUNES, António (1979): *Memória de Elefante*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1979): *Os Cus de Judas*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1980): *Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1981): *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

LOBO ANTUNES, António (1983): *Fado Alexandrino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1985): *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

LOBO ANTUNES, António (1988): *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote/ Círculo de Leitores.

LOBO ANTUNES, António (1990): *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

LOBO ANTUNES, António (1993): *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1994): *A Morte de Carlos Gardel*, Lisboa, Círculo de Leitores.

LOBO ANTUNES, António (1996): *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1999): *Exortação aos Crocodilos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES (2002): *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MARTIN, Marcel (1955): *Le Langage Cinématographique*. Paris, Éditions du Cerf.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de: *Romance Português e Polifonia(s) - estudos de narratologia e de cinematografia (1970-1990),* Vila Real, UTAD.

OLIVEIRA, Anabela Branco: «Cinema e Literatura: paralelismos da montagem paralela», *Revista de Letras*, Série II, nº3, Dezembro de 2004.

SEIXO, Maria Alzira (2002), *Os Romances de Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

XXIII

LITERATURA PORTUGUESA: PESSOA, JOSÉ SARAMAGO

A MORTE COMO *PRIMA DONNA*: *DON GIOVANNI OU O DISSOLUTO ABSOLVIDO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Jorge Valentim
Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Gama Filho

> Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí.
>
> JOSÉ SARAMAGO. *Manual de Pintura e Caligrafia.*

Resumo: Retomando a ópera homônima de Wolfgang Amadeus Mozart, José Saramago dialoga com o mito de Don Juan, dando-lhe uma nova máscara, seguindo o mesmo roteiro de releitura de cânones, como já o fizera em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Seguindo a trajetória de outros escritores portugueses, como António Patrício e Helder Macedo, Saramago traz a figura do mito desvestido de sua roupagem de culpa, agora apresentado com a plenitude da absolvição.

Da ópera ao *libretto* e do *libretto* ao texto dramático, os papéis predominantemente masculinos dão lugar a uma outra diva, capaz de arrebatar todos os personagens, desde a surpresa do serviçal Leporello ao fraco Don Otávio, desde a dissolução do mito do "Don" à extinção do modelo moral inabalável da estátua do Comendador, a morte ressoa sua voz ao longo da partitura de Saramago, ora de forma estridente e aguda, ora de forma sutil e quase imperceptível.

Do *dramma giocoso* mozartiano, somos transportados ao riso e ao jogo dramáticos da morte, prima donna absoluta"ópera" saramaguiana, capaz de absolver o homem do peso mítico, restituindo-lhe a sua identidade mais autêntica: a sua condição de homem.

Palavras-chave: Intertextualidade; Ópera; Drama; Morte; Mito; Humanidade.

Criado no século XVII, por um religioso espanhol, frei Gabriel Téllez, que assinava suas obras como Tirso de Molina, a figura de Don Juan vem atravessando séculos, numa criativa viagem pelo tempo, passando por mãos habilidosas de escritores, músicos e filósofos, cada qual imprimindo no personagem, conhecido pelas artes do galanteio e da sedução, a sua versão daquele que se tornou um mito dos tempos modernos.[1] Dentre os que se

1. Segundo Ian Watt, Dom Juan, Dom Quixote, Fausto e Robinson Crusoe constituem quatro mitos poderosos, com repercussões incisivas na sociedade moderna individualista.

aventuraram nesta empresa de releitura do mito donjuanesco, encontramos poetas e ficcionistas, tais como Molière, Bertati, Da Ponte, Goldoni, Zamora, Byron, Mérimé, Puchkine, Zorilla e Apollinaire, além das pautas musicais memoráveis de Gazzaniga, Mozart e Richard Strauss e das reflexões filosóficas de Kierkegaard, Schopenhauer e Camus. Apesar de todo o seu trajeto pelo universo da escrita reflexiva ou ficcional, sem sombra de dúvida, a figura do *Burlador* ganhou notoriedade, quase que incontestável, pelo trabalho conjunto de Lorenzo da Ponte e W. Amadeus Mozart, na sua conhecida ópera *Don Giovanni*.

Mesmo na literatura portuguesa, como bem pontuou Urbano Tavares Rodrigues, em seu *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, a figura ficcional de Don Juan não é estranha, aparecendo pela primeira vez em 1775, num folheto de cordel, a partir de uma adaptação da peça de Molière. O crítico português ainda pontua a presença de outras releituras poéticas e dramáticas do mito, passando por Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, João Saraiva, Rui Cianca e António Patrício, além de uma tendência estética ao donjuanismo, "atitude essencialmente trágica de insatisfação, expressa, para além do mariposeio amoroso, numa mística de negação, em luta altiva com as divindades, no desrespeito de todas as leis morais, da justiça terrena e das próprias sanções naturais"[2], endossada pelas investidas de Júlio Dantas, Florbela Espanca, António Botto e David Morão-Ferreira, apenas para citar alguns.

Se ainda estivesse entre nós, o crítico português poderia apontar ainda mais dois exemplos, que passam não necessariamente pelo viés ficcional, mas pelo diálogo intertextual com a ópera mozartiana: Helder Macedo (com o seu romance em mosaico *Partes de África*[3]) e, mais recentemente, José Saramago (com a sua peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*), de quem, a partir de agora, nos ocuparemos.

A peça de Saramago constitui a sua primeira autêntica aventura pelo universo operístico, se considerarmos que *Blimunda* e *Divara*, óperas compostas pelo músico italiano Azio Corghi, foram criadas a partir do romance *Memorial do Convento* e da peça *In nomine Dei*, respectivamente. A princípio, o projeto original tratava de uma encomenda do Teatro Scala de Milão para a temporada de 2005 a Corghi, que prontamente lançou ao escritor português a proposta de um trabalho conjunto para *A verdadeira morte de Don Giovanni*.

Mesmo que a idéia inicial tenha sido a de produção de um *libretto*, ou seja, de um texto com função de servir a uma composição dramático-musical, seria

2. RODRIGUES, 1960, p. 9.

3. Sobre a presença da ópera de Mozart no romance de Helder Macedo, há um artigo de minha autoria ("De polcas e sinfonias: mosaico musical na obra de Helder Macedo"), no livro *Helder Macedo: a experiência das fronteiras* (EDUFF, 2002), organizado por Teresa Cristina Cerdeira.

demasiadamente simplório reduzir o *Don Giovanni* de Saramago a uma condição textual pré-estabelecida, portanto, pré-moldada, ainda que aparentemente circunstancial. Apesar do seu autor, muito modestamente, ter afirmado nunca ter tido "qualquer espécie de motivação para escrever teatro"[4], é inegável a constatação de uma "dramaturgia da palavra em acção", um "teatro de idéias destinado a tornar claro o que ainda é confuso e a tornar activo o que ainda é apenas intenção"[5]. Portanto, é na condição original de obra dramática, ou seja, seu quinto texto para teatro[6], e não de *libretto*, ou texto secundário, que propomos ler a releitura do autor português do mito donjuanesco, enveredando pelo viés da intertextualidade com a ópera (quase homônima) de Mozart.

Aliás, o nome é uma questão de primeira ordem para um autor, já acostumado a perceber a importância de todos os nomes. Se atentarmos para o fato de que o título original da ópera mozartiana aponta primeiramente para a condição e o caráter do personagem protagonista, como uma forma até de justificar o desvio operado na construção dos tradicionais heróis defensores de virtudes e altos valores morais, para depois dar-lhe o nome (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni / O dissoluto punido ou Don Giovanni*), Saramago relê às avessas a figura legada pela tradição, posto que, agora, o nome do personagem sustenta primeiramente o título para, depois, apresentar a sua nova condição (*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*[7]).

Neste sentido, *A verdadeira morte de Don Giovanni* começa a ser anunciada a partir da mudança de condição do protagonista, uma vez que do *dissoluto punito* somos colocados diante de um *dissoluto assolto*. Da culpa e das possíveis conseqüências de tal sentimento, encaramos um Don Juan despido do castigo imposto por um duro código de moralidade e absolvido de suas vicissitudes, já que estas agora não podem mais ser comprovadas. Com isto, seu autor confirma a proposta de que Don Giovanni não poderia "ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida" (*DG*, p. 15).

O "Prólogo" reitera, assim, este outro direcionamento de leitura do mito donjuanesco, já que o caminho adotado passa pelo viés da epígrafe ("Nem tudo é o que parece"), apostando numa duplicidade do sujeito, em que o outro parece vir rasurar e substituir uma imagem que, até então, parecia irremediavelmente intocável. Por isso, Dona Elvira é apresentada sob a forma

4. REIS, 1998, p. 115;

5. ZURBACH, 1999, p. 156

6. *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de São Francisco de Assis* (1987) e *In nomine Dei* (1993).

7. Doravante, utilizaremos a abreviação *DG* para as referências textuais da obra.

de um manequim, de um corpo à espera de ser vestido, não com a tradicional roupagem da ingenuidade enganada, mas de uma enganadora e dissimulada ingenuidade. Talvez, por isso, Don Giovanni também não passa pelo tradicional retrato do inveterado conquistador, comprovado por contestáveis números de um catálogo que, como qualquer outro livro, pode ser apagado, roubado, dilacerado e queimado.

Não estaríamos, então, diante daquele trabalho intertextual de Saramago, de que nos fala Leyla Perrone-Moisés? De um sofisticado processo de mudança da "significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura dos mesmos"?[8] Modificação efetuada por um elaborado projeto paródico da ópera mozartiana, colocando em cena não a justiça divina que vem para frear e punir aqueles que levam uma vida de leviandades e devassidão, mas personagens essencialmente humanos, que "vivem os seus conflitos e suas contradições" (*DG*, p. 119), independentemente de haver uma justiça ou um pagamento final dos seus atos.

Ora, tal recurso de leitura às avessas, de "repensar ironicamente um dos mitos mais radicados do imaginário da cultura européia"[9], pode ser percebido ainda na Cena 1, quando se dá o conhecido encontro entre o Comendador e Don Giovanni, que, na ópera mozartiana, corresponde exatamente à ultima cena. Se a leitura às avessas, de um início inusitado, remete àquele que deveria ser o combate entre a justiça e a impunidade, Saramago parece, mais uma vez, dizer "não" aos lugares comuns creditados pela tradição, pois, no lugar da mozartiana entrada secreta no quarto de Dona Ana, seguida do duelo e da morte do pai da jovem, o Comendador, este já tem sua entrada no estado de morto, congelado pela figura da estátua de pedra. Incapaz de impetrar a famosa maldição, que levaria o burlador a arder no fogo do inferno, o Comendador é reduzido a uma espécie também de manequim, de espantalho até, uma vez que o seu terrível fogo amaldiçoador é substituído por três pequenas chamas que brotam do chão e imediatamente apagam, sob o olhar zombeteiro do conquistador que, ironicamente, reclama em tom desafiador este outro gigante – uma espécie de Adamastor? – falido: "Acabou-se o gás" (*DG*, p. 39).

Aliás, se na ópera de Mozart, o burlador é apresentado na sua condição de sedutor, não há, na peça de Saramago, qualquer cena de sedução perpetrada pelo eterno namorador, nem mesmo aquela em que Don Giovanni, munido de um bandolim, canta uma irresistível serenata. Isto já seria um outro indicativo da releitura proposta pelo seu criador, a de que, na verdade, "Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples idéia de uma mulher perturba-o" (*DG*, p. 108), mesmo que,

8. PERRONE-MOISÉS, 2000, pp. 172-173.

9. SEMINARA, 2005, p. 110.

diante do Comendador, o personagem seja incisivo ao declarar que a violência sexual nunca foi de seu gosto: "Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz" (*DG*, p. 35).

E, como tal, cavalheiro, transitando entre os estados de sedutor e seduzido, a figura do inquestionável conquistador reduz-se de sua aura mítica e ganha uma dimensão essencialmente humana. Aliás, não apenas ele, mas todos os personagens são despidos de suas vestes antes rigorosas e moralizantes. Dona Ana é aquela que abre a porta do quarto para Don Giovanni, julgando "tratar--se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, a ocultas do pai" (*DG*, p. 35). Pontuada por uma profunda ironia, a fala de Dona Ana corrói todos os alicerces de pureza e retidão, presentes na jovem, pois da tradicional condição de inocente e seduzida, passa a de uma mulher frívola, dissimulada, fogosa e experiente no ofício amoroso, aliás, características nada convencionais para as donzelas puritanas:

> DA: Ao princípio, pensei que se tratava do meu noivo, Don Octávio aqui presente, e o desejo dispôs-me logo para os jogos do amor, mas não tardei muito a aperceber--me de que o homem que me apertava nos braços era impotente. Ora, devo esclarecer, com o meu saber de experiências feito, que o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada. Empurrei de cima de mim o desgraçado e então vi quem era. O resto já sabem. Fugiu, meu pai cortou-lhe o passo e isso custou-lhe a vida. Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso" (*DG*, p. 79).

O seu noivo, Don Octávio, conivente com a cena dissimuladora do sumiço do catálogo, acovarda-se diante do desafio de Don Juan, sucumbindo num duelo com o burlador. Masetto é o noivo inseguro, incapaz de confiar ou inspirar confiança. Leporello, o fiel empregado, mesmo diante das imprecações do seu patrão, mantém-se conivente com as aventuras amorosas, a ponto de impetrar a dúvida no pobre camponês, à procura de sua noiva Zerlina. O Comendador, símbolo de altos valores morais, "um homem de bem" (*DG,* p. 36), como ele mesmo se diz, é apresentado já no seu estado de pedra, frio, passivo, impotente, ora pela sua conveniente mudez diante das aventuras extra-conjugais de sua filha, ora diante do seu cômodo senso de justiça para com os empregados:

> C: A minha filosofia sempre me ensinou que é um erro tratar com demasiada confiança esta gentinha, dá-se-lhes o pé e tomam logo a mão. Em verdade, o único benefício que encontrei no meu pensamento foi não ter de aturar mais a criadagem. Se cantam bem ainda servem para os coros. Para o resto não valem nada (*DG*, p. 59).

Se a ironia e a dissimulação marcam uma amarga humanidade da estátua de pedra, não menos em Dona Elvira. De vítima do algoz Don Giovanni, ela passa a algoz e o sedutor, a vítima. Capaz de dissimular um mal-estar para

roubar o famoso catálogo com as conquistas de Don Giovanni, sob o olhar cúmplice do Comendador, e trocá-lo por um livro com páginas em branco, alia-se a Dona Ana e forma, com ela, o coro da calúnia, dissolvendo as certezas absolutas das conquistas amorosas: "A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas" (*DG*, p. 79-80).

Feita a inversão e relativizados os papéis de dominador X dominado, Dona Elvira e Dona Ana engendram, através de uma sexualidade recalcada, um jogo de trocas de poder, visto que, ao colocarem em questão a indiscutível sensualidade e a viril sexualidade de Don Juan, elas passam à condição de burladoras. Ou seja, na relação de poder entre homem e mulher, a sexualidade torna-se um dos instrumentos mais funcionais para a urdidura da trama de Saramago, já que o autor parece fazer coro com a proposta de Foucault. Segundo este, a sexualidade é "utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias".[10] Manobras, estratagemas e dúvidas articuladas são exatamente expressões que se adequam aos perfis das, já agora, dominadoras e transgressoras de uma certa relação de poder.

Pela fala das personagens femininas, apregoadoras da "verdadeira" condição de Don Giovanni, o protagonista da peça parece também não escapar do olhar crítico de Saramago. Afinal, além de provavelmente impotente, trata-se de um caluniador, de um mentiroso, revertendo-se portanto os papéis no irremediável jogo da sedução. Ao tentar revidar as acusações de Dona Ana e Dona Elvira, ordena a Leporello que mostre o catálogo com o nome de suas duas mil e sessenta e cinco conquistas. No entanto, já não há mais números nem letras, pois o famoso livro fora trocado por Dona Elvira por um livro semelhante, com folhas em branco. E, agora, qual ponto de vista pode ser considerado como o digno de credibilidade? O das mulheres não conquistadas, movidas talvez por um orgulho ferido pelo fato de seus nomes não estarem presentes no famoso catálogo, ou o do nobre conquistador, que, em momento algum da peça, seduz ou conquista, mas que relembra a partir do que está escrito no livro?

Seja qual for a opção, o certo é que o mal já estava feito: de vitorioso, de incontestável dominador e conquistador, eis Don Giovanni caluniado, humilhado, rebaixado à sua condição de mero mortal, portanto, falho, vulnerável, vencido e escarnecido pelos seus detratores. Neste sentido, acaba por se tornar vítima daquilo que Rossini tão bem pontuou, no seu *O Barbeiro de Sevilha*: "La calunnia è un venticello"[11].

10. FOUCAULT, 1988, p. 98.

11. ROSSINI, 1985, p. 80.

Diante de personagens absolutamente subversores de um *status quo* moral e socialmente instituído, onde estaria então o papel da morte como *prima donna* da ópera de Saramago? Na verdade, sua presença constitui uma outra forma do autor dizer "não" às "versões oficiais e as leituras simplistas"[12] do mito. A morte aparece, pelo menos, em três instâncias. Ela é primeiramente evocada através da estátua do Comendador, já que não presenciamos a sua morte, mas sabemos tratar-se de uma vítima de Don Giovanni. Em seguida, é presenciada, na luta com Don Octávio, que covardemente se esconde atrás da atitude de Dona Ana e Dona Elvira, mas que não escapa diante da fúria (justificável?) do burlador. Por fim, ela é simbólica, no momento em que a verdadeira maldição de Don Giovanni é desfeita pelas mãos de Zerlina, aquela que não teve tempo de ser seduzida, portanto, que não teve a mínima chance de ver seu nome elencado no catálogo.

Diante da revelação do engano a que foi submetido, cai ao chão a máscara mítica de Don Giovanni, as suas mãos tremem diante da declaração da jovem Zerlina ("É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim"; *DG*, p. 92) e, por fim, vê-se na vulnerável condição de um "pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais" (*DG*, p. 92). Por fim, diante da declaração amorosa de Zerlina, "transforma-se o amador na coisa amada", e "pela virtude do muito imaginar"[13], vem a constatação cabal de que "Este é Giovanni, simplesmente" (*DG*, p. 93) e a destruição final da estátua de pedra, que cai desfeita em pedaços.

Ora, ao fugir dos típicos desfechos das óperas italianas, Saramago não estaria apostando numa releitura dos repetitivos desfechos trágicos? A sua tentativa de frustrar a morte como lugar-comum não estaria bem próxima daquela de que nos fala Blanchot? Segundo ele, "o que nos é mostrado como uma tentativa de frustrar a morte já é presença da morte, e a introduz no coração do indivíduo, e o faz amá-la e desejá-la e só mantém nele o medo para que seja melhor reconhecida numa forma plena e real que a torne estranha à irrealização da vida e à irrealidade do 'Eu morro'"[14]. Por isso, diante da morte simbólica da máscara mítica de Don Giovanni, as mãos já humanas do homem Giovanni tremem. Por isso, no lugar do extermínio incondicional do corpo, a morte torna-se a extinção do outro mítico e faz sobressair o EU homem, reiterando aquela certeza de que "a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens"[15].

Pelas mãos de Zerlina, instaura-se um certo efeito de "deleatur", em que uma nova versão da história de Don Juan é contada, desviando-se das convenções e fazendo surgir, através da mulher, uma "necessidade de não

12. SEMINARA, 2005, p. 108.

13. CAMÕES, 1984, p. 90.

14. BLANCHOT, 1997, p. 245.

15. BLANCHOT, 1997, p. 323.

apenas destruir, rasurar, apagar, mas ainda de escrever, inventar, criar"[16] um outro caminho de leitura que privilegia aquela reconstituição incessante do mito, de que nos fala Blanchot. Neste sentido, o Don Giovanni de Saramago confirma o estatuto da literatura como aquela experiência salutar que, "ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos"[17].

Daí que a relação de Saramago com Don Giovanni seja uma relação de fraternidade essencialmente humana, pois, ao tirá-lo do limbo dos lugares comuns, opta por uma outra versão, que também pode constituir mais uma das muitas versões, em que o aprendizado pela escrita oferece inúmeros caminhos possíveis. Afinal, ao levantá-lo dos mortos e fazê-lo ressurgir como homem, confirma o mote de que "enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo" (*DG*, p. 50).

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice: *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

CAMÕES, Luís de: *Poesia lírica*, Lisboa, Ulisséia, 1984.

CERDEIRA, Teresa Cristina: *O avesso do bordado*, Lisboa, Caminho, 2000.

COELHO, Lauro Machado: *A ópera alemã*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla: *Inútil poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

REIS, Carlos: *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

RODRIGUES, Urbano Tavares: *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Edições Ática, 1960.

ROSSINI, Gioachino: *O Barbeiro de Sevilha*. Lisboa: Editorial Notícias, 1985 (Coleção Óperas Imortais).

SARAMAGO, José: *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005.

SARAMAGO, José: *Manual de Pintura e Caligrafia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SEMINARA, Graziella: "Gênese de um libretto", em SARAMAGO, José: *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 101-135.

WATT, Ian: *Mitos do individualismo moderno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

ZURBACH, Christine: "A voz de José Saramago no seu teatro", em *Colóquio / Letras*, 150-151, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 151-160.

16. CERDEIRA, 2000, p. 220.

17. (BLANCHOT, 1997, p. 81.

O CALEIDOSCÓPIO DA H/hORA DE FERNANDO PESSOA

Mariluza Cristina Nascimento
Universidade de Coimbra

«Deus quere, o homem sonha, a obra nasce.»
(Fernando Pessoa)

«Não é preciso apagar a luz
Eu fecho os olhos e tudo vem
Num caleidoscópio sem lógica.»
(Herbert Vianna)

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a questão do tempo na obra de Fernando Pessoa vista sob a perspectiva da palavra *hora* e o seu papel na construção dos poemas e do texto dramático publicados em vida. A análise parte do emprego da *hora* em seu significado mais usual e chega ao seu desdobramento em outras acepções atingindo o seu ápice na *Mensagem*. A análise descortina os processos estilísticos, assim como, a própria evolução dos estudos sobre a obra pessoana.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, hora, plurissignificados, mundividência, profetismo-messiânico.

Os principais críticos da atualidade são unânimes em afirmar e reafirmar a importância de Fernando Pessoa no cenário da Literatura Portuguesa do século XX. Ele foi a lua cheia que iluminou uma literatura mergulhada na noite atormentada pela fragmentação humana trazida à tona pelo Romantismo juntamente com as rápidas transformações econômicas, políticas e sociais, que gestaram o nosso atual *homem moderno*. Num primeiro momento, a solução proposta por Pessoa com a criação dos heterônimos e o que se conheceu de sua obra publicada em vida causou estranhamento ou indiferença por parte do público e grande parte do meio literário coevo. De fato, somente após a sua morte (e o conhecimento de sua obra na totalidade) é que esta começou a conquistar o lugar de destaque que hoje possui no firmamento da Literatura. Por isso, o presente trabalho vai na esteira dos muitos estudos e pesquisas já feitos por pessoanos ou fernandinos fascinados pelo feitiço exercido pela obra do Poeta sobre os leitores especializados ou não em Literatura em todo o mundo.

Dentre os diversos aspectos da obra de Pessoa gostaríamos de destacar um apontado por Massaud Moisés (ainda nos primórdios dos estudos sobre a obra do Poeta) e que é o ponto de partida deste trabalho:

> é patente que a poesia de Fernando Pessoa gira sempre em torno de reduzido número de vocábulos (…) os processos estão na linha dos processos, digamos, clássicos, em que a palavra é esgotada na sua carga lógica e emotiva, de forma que as variações do discurso não corresponderiam à sua riqueza vocabular, mas sim ao emprego variado das forças contidas no interior de cada palavra[1].

Diante do exposto acima escolhemos no léxico pessoano a palavra *hora* que é recorrente nos seus textos, e, expressa a temática do tempo na Literatura que é parte essencial da narrativa quer em prosa, quer em poesia, para mostrarmos, juntamente com outros elementos que mais adiante serão aqui abordados, como se constrói o discurso poético pessoano a partir desta exploração lexical levada até quase o esgotamento pelo Poeta. Dentro das possibilidades do presente trabalho o *corpus* escolhido restringe-se a produção poética publicada em vida pelo autor. As considerações feitas abordarão poemas tanto do ortônimo como dos heterônimos, assim como o texto dramático «O Marinheiro». Contudo, nossa análise concentrar-se-á no livro *Mensagem* onde o tema será explorado com mais afinco.

A idéia de tempo é conceitualmente multíplice e podem-se estabelecer as mais variadas relações entre os acontecimentos e será amplamente explorada pelo Poeta, pois vai de encontro a um dos seus "critérios estéticos" segundo Tereza Rita Lopes – o da "ampliação" que é definido pelo próprio Pessoa como uma arte que "procura tornar o seu objecto superior a si-próprio, busca nele uma qualquer espécie de além-ele[2]". Em sua acepção mais usual a *hora* seria uma medida do tempo cronológico que o poeta usa como eixo que será desdobrado em várias outras imagens paralelas, pois ele, ainda segundo Lopes: "tinha uma concepção cinematográfica da sua arte: projetar, em seqüências de imagens, os seus estados de alma[3]". Logo, estas imagens irão expressar os mais diversos sentimentos, situações, realidades e paisagens criando um eixo do tempo multifacetado.

Outro conceito estabelecido pelo próprio Fernando Pessoa, e, pertinente a esta análise é o da *objetivação* duma impressão subjetiva, pois desta maneira podemos ver com mais clareza a sua tentativa de "capturar" o tempo (neste caso a *hora* em sua lente objetiva) como neste trecho de *Ficções do Interlúdio*: As HORAS pela alameda/Arrastam vestes de seda[4]". Nestes versos temos o uso da personificação. Há uma tentativa de humanizar a *hora* em uma figura feminina e mostra o desejo do Poeta de tentar materializar o tempo. Assim

1. Moisés, 1957, p. 28.
2. Citação retirada do texto Teresa Rita Lopes, 1971, p.19.
3. Idem, *ibidem*.
4. Pessoa, 1988, p. 95.

como, em outros trechos há a tentativa de incorporar o eu-lírico ao tempo como no poema «Hora Absurda»: "Sou a Hora" ou ainda, tentar dar-lhe forma e substância tentando materializá-lo como um objeto: "Todas as minhas horas são feitas de jaspe negro". De modo que, há sem dúvida, uma tentativa de capturar e apreender a *hora* nas imagens que Pessoa cria nestes poemas, tentativa esta fadada ao fracasso, fracasso este que será também tema de outros poemas.

Passamos para um outro momento em que está se revelando um processo de interiorização do tempo por parte do ortônimo (após suas tentativas de exteriorizá-lo), em vista disso, o tempo é recriado, de acordo com Lourenço: "como pura evanescência na sua peça de teatro *O Marinheiro* a sua expressão inultrapassável[5]". A ausência do tempo cronológico é notada pelas personagens no início da peça neste trecho: Primeira veladora. –Ainda não deu **hora nenhuma**. Segunda. –Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos **a hora que é?**"[6] Claro está que para atingir esta evanescência lírica é necessário afastar o tempo cronológico para dar lugar ao tempo psicológico e como nos esclarece Lourenço criar "uma espécie de *tempo morto*[7]". Ao narrar à história do marinheiro a temporalidade criada gera um "onirismo puro, a sua visão do Real como Irreal e de Irreal como Real, inextricavelmente soldados um ao outro[8]". Podemos citar ainda outros trechos em que a *hora* nos direciona para este enfoque: "Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria" ou "Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber".

Outro aspecto relevante da poética pessoana que transparece na figura do tempo em seus poemas e textos como nos aponta Lourenço é: "Pessoa apreendeu o *vazio intrínseco*, a monotonia insuportável do Tempo", como, por exemplo, neste verso: Tão sempre a mesma, a Hora[9]! Neste poema «Impressões do Crepúsculo» os sentimentos de desejo e tédio eterno estão claramente expressos. Estes sentimentos serão a tônica de outros poemas do ortônimo diante da falta de unidade, do ceticismo e melancolia que o dominam. No poema «Hora Absurda» no próprio título já está expresso o inconformismo do ortônimo com a questão do tempo. Por fim, o ortônimo chega ao extremo de tentar o 'homicídio do tempo' no poema "Hora Morta" em que, temos a expressão máxima e contundente do seu sentimento de pesar e solidão diante do tempo (herança da tradição romântica e do Decadentismo Finissecular). Este pessimismo é expresso desde o título e irá ecoar por todo o poema como

5. Lourenço, 1988, p. 160.

6. *Idem*, p. 114.

7. *Idem*, 1988, p. 160.

8. *Idem*, p. 161.

9. *Idem*, 1988, p. 157.

nestes versos: "Lenta e lenta a hora /Por mim dentro soa" ou ainda, neste outro: "Hora oca e perdida/Cinza de vivida[10]".

A consciência desta realidade temporal e inexorável leva Pessoa a mais uma tentativa de preencher este vazio provocado pelo tempo desta vez na figura dos heterônimos pois, cada um deles fará diferentes abordagens do tempo para talvez tentar o impossível – abarcá-lo por completo. A temporalidade encontrada na poesia de Ricardo Reis como nos explica Maria da Glória Padrão centra-se no "apego constante ao momento presente (…) preenchendo-o com sentimentos sempre equilibrados para não sofrer muito quando o momento já for passado (…) e roubando-lhe, na medida do possível qualquer crença. Só o instante lhe pertence[11]", em conseqüência disto, o seu eixo compõe-se de um "tempo intemporal[12]". Por isso, Ricardo Reis pouco se utiliza a hora e quando o faz é tão somente para expressar o presente "este é o dia, / esta é a hora, este o momento, isto /é quem somos e é tudo".

Na mesma linha, porém com uma abordagem sob outro prisma Alberto Caeiro também criará um eixo intemporal em sua poesia, todavia do ponto de vista sensacionista o que irá gerar um "tempo falsamente eterno[13]", pois como ainda nos clarifica Padrão ele "faz do seu tempo uma reinvenção contínua, uma sucessão de experiências que faz um tempo sem história". Também em Caeiro a *hora* indica somente um presente constante: "Então acredito nele a toda hora" / E ando com ele a toda hora".

De fato, é na poética de Álvaro de Campos que reencontramos o tempo fragmentado expresso de maneira frenética e também sob a ótica sensacionista como no poema «Saudação a Walt Whitman»: Comboio de sensações a alma-quilômetros à hora,/À hora, ao minuto, ao segundo, PUM[14]! Esta concepção é definida pelo próprio Pessoa: "O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força[15]". Esta atitude pode revelar uma temporalidade doente e delirante como em *Passagem das horas:* Febre imensa das horas[16]! Neste poema a febre do progresso e do homem moderno se instala na poética de Campos, assim como, a intensa vivência das emoções até mesmo aquelas negativas ou socialmente recriminadas são vistas por ele como as melhores, e, como nos explica Maria Vitalina Leal de Matos na *Ode Triunfal:* "o autor, com egoísmo provocante, manifesta a capacidade de se

10. Pessoa, 1986, p. 45.
11. Padrão, 1981, p. 128.
12. Lourenço, 1988, p. 164.
13. Lourenço, 1988, p. 164.
14. *Idem*, p. 237.
15. Pessoa, 1986, p. 126.
16. Pessoa, 1988, p. 244.

entusiasmar com aquilo que faz a infelicidade e a degradação dos outros homens[17]": "E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida"[18]. E é nesta "passagem" frenética, doentia e pouco ortodoxa da hora de Campos que este se sentirá senhor do tempo pela sua mente. Segundo Padrão ele reconstrói a realidade, pois: "o tempo deixa de ser fluir contínuo para ser fluir estático (…) O poeta nega-o na sua realidade para lhe emprestar uma outra – a que lhe é conferida pela imaginação[19]" como podemos observar atestado pelo próprio nesta estrofe:

> Fui educado pela Imaginação,
> Viajei pela mão dela sempre,
> […]
> E todas as horas parecem minhas dessa maneira[20]

Há uma multiplicação de imagens sobrepostas sob a égede da *hora* na «Ode Triunfal»: "Horas européias, produtoras, enlatadas[21]"! Neste verso, a *Hora* com letra maiúscula toma um caráter coletivo representando o continente europeu e o processo de intensa industrialização ocorrida neste período que transformará radicalmente a paisagem e a vida na Europa. Logo, a ligação de Campos com o seu presente e a realidade em transformação que o circunda não escapa ao seu olho clínico e é revelada nos mínimos detalhes.

Com o intuito de enriquecer esta análise torna-se necessário fazermos um parênteses para situarmos a obra de Fernando Pessoa em que o tema da *hora* aqui abordado é mais significativo e toma sua máxima expressão; trata-se de seu único livro publicado em vida – *Mensagem*. Nesta obra há uma temática que vêm de Escolas Literárias anteriores. Segundo Paulo Fernando da Motta de Oliveira ela teve início com o texto de Antero de Quental (…) "este texto instaura, na moderna literatura portuguesa, um tipo de visão temporal que se tornará, a partir dele, recorrente: a história portuguesa é vista como formada por dois tempos, um de grandeza e outro de decadência, e o que se espera do futuro é um retorno à grandeza passada[22]". Esta é a herança que Pessoa dará continuidade em sua obra juntamente com outras características que farão parte da gênese de *Mensagem* e da qual enfatizaremos somente as que são relevantes para esta análise. Também é necessário contextualizar a época em que esta obra nasceu para a Literatura, e, por que permaneceu no ostracismo literário por tanto tempo. Estes e outros aspectos são enfatizados por Onésimo Teotónio

17. Matos, 1992, p. 40.
18. Padrão, 1981, p. 242.
19. Idem, p. 131.
20. Idem, p. 248.
21. Pessoa, 1988, p. 251/248/201.
22. Oliveira, 1998. p. 843.

Almeida esclarece que este livro "surgiu num momento pouco oportuno que acabou por empolar o livro de conotações políticas que o diminuiram aos olhos da consciência intelectual portuguesa da altura, em crescente afastamento crítico da versão salazarista do facismo então vigente" (…) Esta obra faz parte de um "projecto nacional português levado a cabo por Pessoa, ao qual *Mensagem* estaria intimamente associado[23]", mas o único livro que publicou em vida não foi bem recebido e compreendido por seus contemporâneos sendo até hoje visto com indiferença por alguns. Há outras influências importantes, senão cruciais no projeto nacionalista pessoano, sobretudo em *Mensagem*. Uma delas é a obra de Teixeira de Pascoaes tido por Lourenço como o criador da "*Pátria-Saudade*[24]". De fato, o saudosismo será utilizado por Pessoa, mas com um outro tratamento "Pascoaes às avessas". Destacamos ainda na análise de Almeida a influência de Georges Sorel (mito da greve geral) em *Mensagem* na medida em que Pessoa tentou criar um mito para mobilizar uma comunidade[25].

Mensagem é composto de três partes fundamentais que segundo Silvina Rodrigues Lopes em sua introdução: "heráldica –BRASÃO; descobertas– MAR PORTUGUÊS; profecia –O ENCOBERTO[26]". É a partir desta divisão e respectivos temas que analisaremos como se contextualiza a hora pessoana em cada uma delas e seu o papel dentro da narrativa. Dentro do percurso traçado por Lopes a primeira parte Brasão é pontuada como "sendo formada por um conjunto de poemas onde se esbatem as fronteiras entre a iniciação no longe que consistiu no concretizar das descobertas, e a que consiste no descobrir contemplativo[27]".Tal quadro estrutural nos leva ao início da jornada dos Descobrimentos assinalada pela primeira aparição da hora no poema "D. João, o Primeiro", e, conforme nos esclarece Matos nestes versos são: "Enunciado da adesão profunda do homem ao tempo, no momento em que Deus age: momento de realização de verdade[28]": "O homem e a hora são um só"[29]. De fato, a sorte dos Descobrimentos começa a mudar ao sabor das horas com o vento frio que passa e traz mudanças para a história de Portugal como podemos observar no poema «D. Fernando, Infante de Portugal» do conjunto «As quinas»: "Às horas em que um frio vento passa/ Por sobre a terra Fria". Neste poema a hora aparece com um duplo caráter referindo-se ao destino de D. Fernando "Sagrou-se em honra e em desgraça[30]", pois este acontecimento

23. Almeida, 1987,25. Almeida, 1987. p. 50.

26. Lopes, 1986, p. 24.

27. Idem, *ibidem*.

28. Matos, 1992, p. 58.

29. Pessoa, 1988, p.48.

30. Idem, *ibidem*.

31. Lopes, 1986, p. 24.

32. Cirurgião, 1990, p. 175.

marcará o declínio das Grandes Navegações que culminará com o desaparecimento de D. Sebastião e a decadência do império português.

Adentrando ao «Mar Português» da *Mensagem* nos valemos, mais uma vez de Lopes: "a posição intermédia de "Mar Português" estabelece a sucessão império material-'império espiritual', porquanto no mar se simboliza a essência de um ideal ser-se português – o estar com a distância é o jamais aceitar se vencido, o não se contentar de ser vencedor"[31]. Dentro desta perspectiva temos o surgimento da *hora* no poema, "Occidente", o tempo é parte da posição tomada pelo Poeta "sobre a maneira como se processaram os descobrimentos portugueses[32]". Ele justifica a escolha feita e a *hora* sinaliza os elementos que levaram os portugueses a decisão de se lançarem as viagens ultramarinas: "Fosse a hora que haver ou a que havia"[33].

Os poemas da segunda parte giram em torno de personalidades ligadas aos Descobrimentos como Vasco da Gama e Fernão de Magalhães, e de acontecimentos que ilustram as viagens em si como o «O Monstrengo». Em vista disso, a *hora* assinala o momento do declínio irreversível do império lusitano no poema «Última Nau» que levou D. Sebastião e fez Portugal mergulhar no "nevoeiro" da decadência que é associado ao período filipino, isto é, o domínio espanhol sobre Portugal, assim como, o prenúncio do clímax da narrativa que será alcançado na terceira parte. A *hora,* aqui, tornar-se-á a "expressão da confiança no encontro supremo para o qual tendem as esperanças[34]" de voltar ao período de glórias vivido outrora através de uma porta mística (Mysterio) que o poeta preconiza: "Não sei a hora, mas sei que há a hora"[35].

A seguir, o poeta encerra «Mar Português» com o poema «Prece» em que pede a Deus o retorno do império e dos áureos tempos de Portugal; e, com isso, nos aproximamos do ponto mais alto da *Mensagem* e da *hora* em que temos a expressão máxima (conforme Brechon) do "seu caráter original, que é o de unir numa mesma inspiração a exaltação do sentimento nacional, os mitos do Sebastianismo e do Quinto Império, o espírito da gnose e da tradição iniciática[36]". Em vista disso, na terceira parte «O Encoberto» a narrativa torna-se, segundo Lopes, "o lugar onde o sonho, a viagem que é a criação poética, conflui com a vontade de mudança[37]" num momento de desventura,

33. Pessoa, 1988, p. 56.
34. Matos, 1992, p. 58.
35. Pessoa, 1988, p. 58.
36. Brechon, 1996, p. 535.
37. Lopes, 1986, p. 25.
38. Pessoa, 1988, p. 63.
39. Matos, 1992, p. 58.

novamente, retomada pela *hora* no primeiro poema «D. Sebastião» da subdivisão «Os simbolos»: "SPERAE! Cahi no areal e na hora adversa". O inconformismo e a decepção do Poeta com a situação de Portugal no presente da narrativa estão claramente marcados no poema «Terceiro» da subdivisão «Os Avisos»: "Quando é o Rei? Quando é a Hora?"[38]. Neste último verso "o Rei e a Hora (maiusculadas) fundem-se, equivalem-se[39]" e a *Hora* passa a designar a *nação portuguesa* assumindo um caráter coletivo e ao mesmo tempo messiânico em que como nos esclarece Antonio Cirurgião: "o profeta encontra lenitivo para a sua mágoa no sentir e no pensar no futuro Redentor de Portugal, (...) É curioso notar que a pergunta com que fecha a segunda estância - «Quando é a Hora?» - encontrará o seu eco no último poema da *Mensagem*"[40].

O último verso do poema «Nevoeiro» merece atenção especial de nossa parte, não só por encerrar a *Mensagem*, mas por apresentar um problema relativo ao cânone pessoano quer seja pela ausência do original, quer pela ausência do próprio Poeta para esclarecer a questão. Confrontamos duas edições de *Mensagem* – a de António Cirurgião e outra de Maria Alliete Galhoz e José Augusto Seabra. Na primeira encontramos a *hora* grafada com letra minúscula e na segunda a mesma aparece com letra maiúscula. Dentro de nossa análise esta diferença suscita duas interpretações diferentes, que vale a pena serem aqui apresentadas e discutidas. No *Olhar Esfíngico sobre Mensagem* de Cirurgião temos a análise do próprio autor, que enfatiza o profetismo anunciado por Pessoa associando a *hora* com a ressurreição de Portugal e o cristianismo[41]. Com isso, a resposta a pergunta feita no poema «Terceiro» de "Os Avisos" propõe um momento - «É a hora» - com um caráter individual e de uma *hora* terrena e presente e restritiva quando dá um caráter religioso restrito ao catolicismo. Ao passo que em *Mensagem – Poemas Esotéricos* o uso da maiúscula na *Hora* não só enfatiza o anúncio sobre o renascimento de D. Sebastião pelo "apelo do oculto que aparece como valor fundamental que deve renascer para que com ele renasça Portugal[42]". Este é esotérico e transcendental, por outras palavras, não está associado a uma crença específica e, embora os laços com o cristianismo sejam explícitos, há outras componentes herméticas em "um livro tão abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano[43]" como afirma o próprio Fernando Pessoa. Com isso, de acordo com a nossa leitura «É a Hora!»[44] (em maiúscula) realça o "valor heróico, esta realidade que empolga o

40. Cirurgião. 1990, p. 241.

41. Idem, p. 266.

42. Lopes, 1986,, p. 28.

43. Pessoa, 1990, p.259.

44. Pessoa. 1988, p. 66.

45. Matos, 1992, p. 58.

46. Santos, Maria Irene R. S., 2000, p. 306.

poeta[45]" e, por isso, é uma resposta mais condizente a pergunta: "Quando é o Rei? Quando é a Hora?" E, ainda, espelha o caráter desta obra que como nos esclarece Maria Irene Ramalho Sousa Santos: "O sentido colectivo desta escolha, quer dizer, o empenhamento social da poética pessoana, tem evidentemente a sua expressão máxima em *Mensagem*"[46].

No início desta análise colocamos duas epígrafes que mostra a trajetória descrita pelo nosso trabalho. A primeira é um verso de Fernando Pessoa muito difundido que sintetiza não só o fazer literário, assim como qualquer outro projeto que o homem queira levar a cabo. E que sem dúvida norteou a própria obra do Poeta e a sua paixão pela Língua Portuguesa e consequentemente por Portugal. Na segunda epígrafe encontramos a visão de um *caleidoscópio sem lógica*; esta imagem poderia ser uma metáfora da obra pessoana e da incompreensão que causou em sua época e até mesmo depois dela. De fato, já aprendemos bastante sobre o funcionamento dele e ainda podemos ver *desenhos diferentes* expressos em suas obras – são únicos e de uma originalidade poucas vezes vista por olhos leigos ou especializados.

Esta análise foi iniciada com uma citação de Massaud Moisés a respeito do léxico pessoano e no decorrer de nossa análise vislumbramos muitas outras características presentes na obra do Poeta, que vão além do simples esgotamento significativo de determinadas palavras. Sem dúvida, trata-se de uma ferramenta importante, que nos permitiu descortinar os muitos matizes apresentados pelo poeta, sob os plurissignificados da palavra *hora* nos mais diversos textos que foram aqui abordados. Parece-nos agora que este trabalho ressalta melhor uma relação biunívoca, entre os matizes semântico-pragmáticos que a *hora/Hora* vai ganhando nos diferentes co-textos[47] pessoanos com, por um lado, um vetor reconhecidamente fundamental na obra de Fernando Pessoa –o tempo, a visão do tempo, a reação perante o tempo, e demais manifestações encontradas neste trabalho–, e por outro lado, com as duas mais fortes hipóteses de estruturação global do sentido daquela obra –a saber, ou a mundividência imanentista e suas conseqüências, ou a visão esotérica e a intervenção profético-messiânica. Por fim, fizemos um percurso que vai desde o início dos estudos sobre a sua obra até a atualidade, criando assim uma linha do tempo sobre a visão da crítica literária em relação a obra do Poeta.

BIBLIOGRAFIA

BRECHON, Robert. *Estranho Estrangeiro uma biografia de Fernando Pessoa*, trad. Maria Abreu, Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal, 1996.

47. Reis e Lopes, 2002. p. 86.

CIRURGIÃO, António. *O olhar esfíngico da Mensagem e a Concordância*. 1ª ed. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*. In: Sep. Revista *Colóquio*, 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1971.

LOURENÇO, Eduardo. «Pessoa e o Tempo», in *Actas – IV Congresso Internancional de Estudos Pessoanos – secção brasileira*, vol I. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1988.

MARTINS, Cabral. *Poesias de Álvaro de Campos*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *A vivência do tempo em Fernando Pessoa e outros ensaios Pessoanos*. Lisboa: Editorial Verbo.1992.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa – Aspectos de sua problemática*. São Paulo: Edusp, 1957.

OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de. «É a Hora: Futuro e Tradição de Antero a Pessoa», in *Atas do 4º Congresso da ABRALIC – Literatura e Diferença*. Florianópolis: 1995.

PADRÃO, Maria da Glória. «O tempo ou o absurdo», in *A metáfora em Fernando Pessoa*. Colecção: Limiar – Ensaio 5. 2ª ed. Porto: Limiar, 1981.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1986.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Apresentação crítica e linhas de leitura de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poemas Esotéricos*. Edição Crítica José Augusto Seabra 1ª ed. Porto: Fundação Eng. A. Almeida, 1993.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Seleção e nota editorial [de] Afrânio Coutinho. Estudo crítico-biográfico por Maria Aliete Galhoz.10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. «Explicação de um livro», in *Obras de Fernando Pessoa – Prosa*. Textos estabelecidos e prefaciados por António Quadros. Vol. VIII. Lisboa: Multilar, 1990.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa. «A Hora do Poeta: O Hyperion de Keats na Mensagem de Pessoa», in *IV Congresso Internancional de Estudos Pessoanos – secção norte-americana*. Vol 1. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 2000.

PESSOA E(M) SARAMAGO

Adriana Alves de Paula Martins
Universidade Católica Portuguesa (Viseu)

«Saberemos alguma vez quem somos?»
(José Saramago, «O General della Rovere», *A Bagagem do Viajante*)

«Muito do que se escreve não passa de glosas do já dito.»
(José Saramago, «Vendem os deuses o que dão», *Deste Mundo e do Outro*)

I.

Os escritores foram sempre obrigados a lidar com a influência dos seus precursores literários na sua obra ao longo da história literária com diferentes graus de ansiedade, como Harold Bloom já demonstrou no seu trabalho seminal *The Anxiety of Influence* (1973). Embora não seja o meu objectivo analisar aqui os pressupostos teóricos de Bloom, é um facto que, por um lado, alguns escritores transformaram a alegada ansiedade numa espécie de fardo quase insuportável de carregar nas cenas nacional e internacional, enquanto, por outro lado, há outros que reconhecem o legado de uma personalidade literária notável, subtilmente transformando este último num interessante exercício inventivo que não só ilumina e interroga a importância da obra do precursor, como também dialoga com ela através de técnicas e estratégias inovadoras.

No contexto literário português, dois nomes despertaram diferentes reacções: Luís de Camões e Fernando Pessoa. Para alguns poetas do século XX, Camões e Pessoa constituíram-se num fardo em dois planos distintos, ou seja, no plano da produção literária e no plano da recepção pragmática, como se Camões e Pessoa fossem uma espécie de «angels in the house»[1], que era necessário matar, de forma que os outros autores pudessem não só escrever, como também ser lidos livremente.

É inquestionável que a obra de Pessoa pode ser lida como uma tentativa de o poeta lidar com a importância de Camões na cultura portuguesa. *Mensagem* é indubitavelmente um longo poema que assenta, dentre outros aspectos que não importam para esta discussão, na necessidade que Pessoa tinha de reavaliar

1. Estou a pedir emprestada a imagem do «anjo» a Virginia Woolf, no ensaio «Professions for Womens» (1988), embora Woolf utilize a metáfora num contexto diverso.

o papel de Camões no que diz respeito à sua própria poesia e à construção do Portugal imaginado por si (Pessoa). Por outras palavras, é impossível ler a *Mensagem* de Pessoa sem dialogar com *Os Lusíadas* de Camões ou então imaginar que, de alguma forma, Pessoa queira incarnar a idea do «Super-Camões».

No quadro da literatura portuguesa do século XX, as várias tentativas de José Saramago de lidar com o legado de Camões e de Pessoa são muito interessantes. Saramago abertamente reconhece a influência de ambos os autores como uma mais-valia. Ao realizar estimulantes exercícios de citação (Matei Calinescu [1991] e Adriana Martins [2002]) no âmbito de diferentes géneros literários, Saramago homenageia ambos os escritores, ao mesmo tempo que interroga os protocolos de leitura que têm informado a recepção de Camões e de Pessoa, com especial ênfase nos usos ideológicos que os regimes políticos têm feito das obras dos dois autores e, mais especificamente, as implicações da configuração mítica da identidade nacional portuguesa pela máquina ideológica salazarista. Dito de outra forma, nos seus textos, Saramago tenta tresler («misread», no sentido expresso por Bloom) Camões e Pessoa para revisitar e redimensionar não só as interpretações já existentes, como também as manipulações ideológicas a que as obras dos dois autores estiveram sujeitas.

Neste trabalho, estou particularmente interessada em tresler Saramago quer como herdeiro literário, quer como crítico de Pessoa. O meu propósito é demonstrar como, no projecto literário do Prémio Nobel de 1998, Pessoa é uma presença marcante, não sendo encarado como um fardo. Pelo contrário, nos textos saramaguianos, Pessoa e a ênfase colocada nos intertextos pessoanos desencadeiam a reflexão sobre a representação, sobretudo porque Pessoa permite que Saramago problematize, através dos seus textos ficcionais, o carácter fragmentário de qualquer representação. Este último sublinha não só a impossibilidade da representação total do mundo empírico, abordada por Saramago sob uma óptica pós-moderna, mas também o grau refinado de artifício que os textos literários podem incarnar.

Partindo da ideia de que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) representa o expoente máximo da ilustração estética e labiríntica do fingir de Saramago, na sua tentativa de ultrapassar a influência de Pessoa na sua obra, o meu objectivo é demonstrar como o projecto literário de Saramago reflecte, desde o seu início, nomeadamente desde as suas crónicas, a influência de Pessoa em três diferentes planos: (i) o técnico-compositivo; (ii) o temático, e o (iii) o ideológico. Através da análise desses três níveis em algumas crónicas literárias representativas, retiradas de *Deste Mundo e do Outro* (1971) e de *A Bagagem do Viajante* (1973), pretendo examinar como os fantasmas de Pessoa e/ou daqueles que habitam a sua alma configuram e determinam a perspectiva de alteridade privilegiada por Saramago na sua obra literária como um todo, e nos seus romances, em particular.

II.

Em várias ocasiões, Saramago afirmou que tudo o que se relacionava com o seu projecto literário poderia ser encontrado nas suas crónicas. Eu já afirmei em outro lugar, inspirada pelo próprio Saramago na crónica «Viagens na Minha Terra», de *Deste Mundo e do Outro*, que as crónicas saramaguianas podiam ser compreendidas como *pré-textos* que informaram os romances do escritor, uma vez que as crónicas se constituem num laboratório de escrita criativa[2]. Para além disso, como Maria Alzira Seixo (1987) apontou, não só os principais temas que seriam desenvolvidos pelo escritor nos seus romances a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* emergem nas suas crónicas, como também é neste último domínio que Saramago refina alguns dos artifícios estético-literários que seriam decisivos para a escrita dos seus romances, o que me leva a buscar traços de Pessoa, referências aos seus temas favoritos e redimensionamentos de algumas das suas convenções de escrita nos textos de *Deste Mundo e do Outro* e de *A Bagagem do Viajante*.

Começo por referir o título do volume publicado em 1971, *Deste Mundo e do Outro*. É sintomático que o primeiro volume de crónicas literárias, desde o título, aluda à importância que Saramago dá à articulação deste mundo (conotado com o mundo empírico ou com o do presente) e outros mundos possíveis (conotados com o mundo do passado e das memórias)[3]. É importante recordar que Pessoa notabilizou-se por expandir o seu mundo e a sua alma em muitos outros, o que é traduzido pela sua sofisticada e labiríntica heteronímia. Isto não significa dizer que Saramago crie heterónimos nas suas crónicas. Porém, o seu interesse em questionar a representação do mundo empírico através da crónica afasta-o de outros cronistas que permanecem circunscritos aos limites dos eventos quotidianos que normalmente fornecem aos escritores a matéria para as suas crónicas. Saramago vai para além do mundo «real» (aquele do presente ou o do passado), a fim de chamar a atenção do seu leitor para as ambiguidades da representação, seja ela literária ou não, o que definitivamente favorece o diálogo entre o facto e a ficção, bem como entre o *eu* e o *outro*.

A escolha deste título, que faz referência a mais do que um mundo, faz com que a crónica de Saramago assuma uma dimensão epistemológica que deve ser compreendida como um meio de auto-conhecimento (do cronista e do leitor), que permite ao cronista (e, por extensão, ao leitor também) ver-se como um viajante através de espaços físicos e literários, bem como através de tempos, opção que me faz reconhecer ecos da busca de Pessoa por si através dos seus textos e daqueles dos seus heterónimos. O texto de abertura de *Deste Mundo e*

2. Cf. a crónica «Viagens na Minha Terra» (Deste Mundo e do Outro, pp. 51-53). Sobre as crónicas de Saramago, enquanto pré-textos e laboratório de escrita criativa, ver Adriana Martins (1999: 101).

3. Cf. Adriana Martins (1999: 98).

do Outro, que conta a história de um homem que vivia fora de uma cidade murada e que queria atravessar os muros, reforça o valor dessa busca, principalmente quando o narrador, no primeiro e último parágrafos de «A Cidade», utiliza a moldura clássica dos contos de fada («era uma vez»), assinalando, desde logo, a passagem para o mundo da ficção, e revelando, no final do texto, que a cidade era o próprio homem, cujo nome correspondia ao primeiro nome de Saramago, José[4]. Por outras palavras, ao associar o seu próprio nome à cidade murada, o escritor sugere que as suas crónicas representam uma espécie de viagem interior, através da qual o outro que habita o *eu* emergirá num processo que pode ser igualmente estendido ao leitor.

A atracção de Saramago pela construção de mundos possíveis e pela busca que a eles é inerente[5], que seria conseguida com mestria em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e em *História do Cerco de Lisboa*, nos anos oitenta, já é evidente em «Travessa de André Valente», também de *Deste Mundo e do Outro*. O que me interessa nesta crónica é, antes de mais, a modelização ficcional que Saramago faz das personagens e, mais especificamente, a importância que o escritor concede às potencialidades contidas na dimensão do fantástico, através do encontro do narrador com o fantasma de Bocage em Lisboa e, posteriormente, através da referência específica ao Jardim de Santa Catarina, aonde ambas as personagens dialogam. De facto, tal como Horácio Costa (1997: 108) já apontara, este texto pode ser considerado como um embrião de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, romance em que Saramago não só ressuscita Pessoa dos mortos, como também transforma Ricardo Reis numa personagem ficcional, fazendo-o retornar do Brasil depois de saber da morte de Pessoa, sobrevivendo ao seu criador e com ele dialogando na economia da narrativa[6]. É necessário recordar que, no romance publicado em 1984, apesar de o Reis saramaguiano e de o fantasma de Pessoa encontrarem-se em partes diferentes de Lisboa, Reis escolhe o bairro do Alto de Santa Catarina para alugar um apartamento, onde era visitado pelo fantasma de Pessoa, ganhando esta parte de Lisboa, de onde os navios podiam ser avistados de longe, uma importância particular no romance.

Ao conversar com o fantasma de Bocage na sua crónica, Saramago reconhece o poeta como uma personalidade literária importante na cena cultural portuguesa, sugerindo, através da modelização de um fantasma, como os poetas habitam a memória cultural nacional, atravessando as obscuras fronteiras deste e de outros mundos, apesar da passagem do tempo. Esta insinuação é reforçada pela incorporação subtil de um dos versos de Bocage no

4. Cf. Isabel Moutinho (1999: 82).

5. Sobre a construção saramaguiana dos mundos possíveis, ver Adriana Martins (1994).

6. No que à crónica de Saramago diz respeito, ver, dentre outros e para além de Horácio Costa (1997), Adriana Martins (1999) e Isabel Moutinho (1999).

tecido da crónica. Incorporação que antecipa os vários exercícios de citação que Saramago viria a realizar em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, através da inserção de excertos das odes de Reis e dos versos de Pessoa. Este processo de assimilação foi igualmente utilizado para incorporar manchetes de jornais nacionais e internacionais, publicados em 1936, cruciais para a análise da representação do mundo na década de 1930. De uma forma curiosa e engenhosa, este processo permitiu que Saramago jogasse um jogo com o leitor, já que ele inseriu no romance alguns versos da sua própria lavra, que o leitor mais desavisado poderia facilmente atribuir a Reis. É como se Saramago, através deste jogo textual, estivesse a desempenhar o papel de um dos heterónimos de Pessoa, atitude que, ludicamente, pode ser interpretada como uma tentativa do romancista de superar a ansiedade da influência de Pessoa no seu labor poético[7].

Uma variante interessante do exercício de citação realizado em «Travessa de André Valente» pode ser encontrada em «Vendem os Deuses o que Dão» (*Deste Mundo e do Outro*, pp. 117-119), crónica em que Saramago faz abertamente referência a Fernando Pessoa e à sua arte poética. Ao afirmar no segundo parágrafo que «muito do que se escreve não passa de glosas do já dito», Saramago glosa o verso de Pessoa (Horácio Costa, 1997: 106-108) para sublinhar «a luta do homem para conservar a sua alma», recuperando, de alguma forma, a temática central do texto de abertura do volume. No entanto, o aspecto mais interessante desta crónica reside no facto de Saramago reconhecer a importância da glosa de textos já escritos e consagrados, aspecto que se torna particularmente relevante quando romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (no que à glosa poética e jornalística diz respeito) e *História do Cerco de Lisboa* (no que concerne às ambiguidades da representação historiográfica) são considerados. Numa fase posterior do projecto literário de Saramago, vale a pena chamar a atenção para o intricado processo de inter- e intra-glosa que é realizado em *O Homem Duplicado*, através do qual Saramago dialoga com o seu próprio projecto literário como um todo, relevando deste diálogo o elevado grau de auto-reflexividade da obra e a consciência do escritor em relação ao seu trabalho de uma maneira que, em certa medida, lembra a busca de Pessoa pela sua alma fragmentada através da sua poesia e a dos seus heterónimos. Infelizmente, esta discussão obviamente ultrapassa os limites deste ensaio.

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos considerou a transformação do heterónimo de Pessoa, um ser de papel, em personagem romanesca como um gesto ficcional ou, como ela apropriadamente denominou, uma «armadilha

7. Sobre os fantasmas de Pessoa e, em particular, sobre a alegoria de Pessoa como um fantasma em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ver Paulo de Medeiros (1998).

ficcional»[8]. Pedindo à Maria Irene Ramalho a ideia da armadilha ficcional e adaptando-a aos meus propósitos, concentro a minha atenção num texto de *A Bagagem do Viajante*, intitulado «O General della Rovere», a fim de assinalar um outro exemplo da influência de Pessoa na escrita saramaguiana. Nesta crónica, encontro dois tipos de armadilhas ficcionais. A primeira relaciona-se com o plano técnico-compositivo, a partir do momento que Saramago conta a história de uma personagem de um filme de Roberto Rosselini «General della Rovere», que era um impostor e cujo nome real era Brandone. Brandone trabalha para os nazis, desempenhando o papel de sósia do já morto General della Rovere, com o intuito de denunciar um chefe da resistência italiana. O que me interessa é o facto de Brandone assumir a personalidade do General della Rovere de tal forma que ele se transforma num homem completamente diferente que acaba por ser morto. No que diz respeito ao plano técnico-compositivo, a modelização de Brandone lembra-me, de alguma forma, o fingimento pessoano. No entanto, é sobretudo no plano temático que esta crónica denota a influência de Pessoa, uma vez que a transformação de Brandone no General leva-me a abordar o interesse de Saramago pela temática do duplo, um dos temas mais importantes e prolíficos no projecto literário do autor, o que eu considero como uma outra espécie de armadilha ficcional, já que o duplo claramente problematiza a questão da alteridade, preocupação central do escritor. Quem não se recorda da transformação de H., pintor, em H., escritor, em *Manual de Pintura e Caligrafia*; ou dos paralelos entre Raimundo Silva e Mogueime em *História do Cerco de Lisboa*; ou de Blimunda e da mulher do médico como uma espécie de almas gémeas em *Memorial do Convento*; ou do fantasma de Pessoa e do Ricardo Reis saramaguiano como um duplo do heterónimo de Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; ou ainda dos ecos da modelização de Raimundo Silva na composição ficcional do Sr. José em *Todos os Nomes*; ou ainda da modelização de Tertuliano e a do seu duplo em O *Homem Duplicado*?

Se as figurações do duplo em Saramago reflectem a influência de Pessoa, o mesmo pode ser dito, no plano ideológico, da associação que Saramago faz do cronista com o viajante, o que se torna evidente quando os dois títulos dos volumes de crónicas aqui analisados são considerados. O cronista viaja entre este e outros mundos, carregando, na sua bagagem, as suas observações e experiências, convertendo-as em matéria para a sua ficção. Eu defendo que a influência de Pessoa torna-se manifesta no que à relevância dada pelo cronista ao olhar diz respeito. Relevância que me leva a sublinhar a gradação «olhar, ver, reparar», que implica um grau progressivamente apurado de acuidade visual.

8. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos faz especificamente referência à armadilha ficcional em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Sobre o mesmo assunto, ver Adriana Martins (2002, cap. 9).

Necessário é frisar que o verbo «reparar» é semanticamente ambíguo em português, já que denota não só a ideia de olhar com atenção, mas também aquela de emendar. A gradação referida permeia o projecto literário saramaguiano, adquirindo um significado particular em termos epistemológicos e ideológicos. Isto porque, dentre os objectivos de Saramago, destaca-se a necessidade de aprofundar o conhecimento que o leitor tem do mundo, transformando-o não só num sujeito crítico, mas também em alguém que intervém no mundo para transformá-lo num lugar onde impere a igualdade e a justiça.

Foi Maria Alzira Seixo (1998: 177-179) quem chamou a minha atenção para o facto de, na obra de Pessoa, e, especialmente, no *Livro do Desassossego*, atribuído ao semi-heterónimo Bernardo Soares, o tópico da viagem representar mais do que um tema, revelando-se como uma espécie de busca discursiva intelectualizada do sujeito, processo que está estreitamente associado com o olhar do escritor e, consequentemente, com a leitura e interpretação do mundo. Eu considero as potencialidades axiológicas e ideológicas deste processo particularmente produtivas no que diz respeito às crónicas saramaguianas, já que, a título de exemplo e dentre outros, em textos como «Jogam as Brancas e Ganham» (107-110) e «Ir e Voltar» (187-189), de *A Bagagem do Viajante*, o cronista se assume como alguém que, através das suas histórias, tem um papel a desempenhar: ele não só tenta descobrir e compreender as ambiguidades do mundo que ele contempla como um transeunte, mas também leva o seu leitor a buscar o seu eu interior e a reflectir sobre o seu papel na colectividade, intervindo activamente neste mesmo mundo. Nesse sentido, a relação estreita que o cronista estabelece com o leitor, tentando com ele dialogar, vai para além da leitura que Bernardo Soares/Pessoa faz(em) do mundo, já que, em Bernardo Soares e de acordo com Maria Alzira Seixo (178), o olhar do transeunte informa um projecto que é irónico e niilista. Apesar do aparente cepticismo que emerge das crónicas de Saramago, o seu projecto literário, alimentado pelo seu desejo inesgotável de intervir no mundo, não pode ser considerado niilista, já que, como o leitor aprende depois de ler *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e ao contrário da crença do Ricardo Reis pessoano, sábio não é aquele que contempla o espectáculo do mundo e eu acredito que este aspecto ideológico já é problematizado por Saramago nas suas crónicas.

III.

Em suma, este breve estudo sobre a influência de Pessoa nas crónicas literárias de Saramago prova como, desde o início do seu projecto literário, Saramago procurou reconhecer e lidar com a irresistível ascendência de Pessoa em relação à sua obra e à cultura portuguesa em geral. A fim de retornar ao conceito de Bloom relativo à ansiedade da influência, estou convencida de que,

através das suas crónicas, entendidas como *pré-textos* para os seus romances, e através de alguns artifícios literários que referi, Saramago antecipa que é capaz de tresler o trabalho do seu precursor, aspecto que viria a ser confirmado com a publicação dos seus romances, quando Saramago definitivamente inscreveu o seu nome entre os poetas e escritores «poderosos» («strong poets and writers») do cânone ocidental.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2003): "A Mundividência Saramaguiana ou a Coerência na Busca da Materialização da Ordem Necessária", em *Em Louvor da Linguagem*. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Ed. Colibri, pp. 23-30.

BLOOM, Harold (1991): *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Cotovia.

CALINESCU, Matei (1991): "Some Remarks on the Logic of Period Terms: Modernism, Late Modernism, Postmodernism", Dedalus, 1, pp. 279-292.

CAMÕES, Luís de (1987): *Os Lusíadas* (org. Emanuel Paulo Ramos), Porto, Porto Editora, 5ª ed.

COSTA, Horácio (1997): *José Saramago - O Período Formativo*, Lisboa, Ed. Caminho.

MARTINS, Adriana Alves de Paula (1994): *História e Ficção: Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século.

MARTINS, Adriana Alves de Paula Martins (1999): "A Crónica de José Saramago ou uma Viagem pela Oficina do Romance", *Colóquio/Letras*, 151/52, Janeiro-Junho, pp. 95-106.

MARTINS, Adriana Alves de Paula Martins (2002): *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras, Viseu, Universidade Católica Portuguesa.

MEDEIROS, Paulo (1998): "Fantasmas de Pessoa: Amat, Saramago, Tabucchi", em EARLE, T. F. (org. e coord.) *Actas do Quinto Congresso da AIL*, Oxford/Coimbra, pp. 1061-1070.

MOUTINHO, Isabel (1999): "A Crónica segundo José Saramago". *Colóquio/Letras*, 151/52, Janeiro-Junho, pp. 81-91.

PESSOA, Fernando (1986): *Obra Poética* (org., introd. e notas Maria Aliete Galhoz), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (2003 [1998]): *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 4ª ed.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (1995): "A História, o Vagabundo e a Armadilha da Ficção", *Limites (Anais do 3º Congresso da ABRALIC [1992])*, São Paulo, Ed. USP, pp. 317-327.

SARAMAGO, José (1985 [1977]): *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 3ª ed.

SARAMAGO, José (1986 a [1971]): *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (1986 b [1973]): *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (1986 c [1984]): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Ed. Caminho, 8ª ed.

SARAMAGO, José (1987 [1982]): *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 4ª ed.

SARAMAGO, José (1989): *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo, Cia. das Letras.

SARAMAGO, José (1995): *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho.

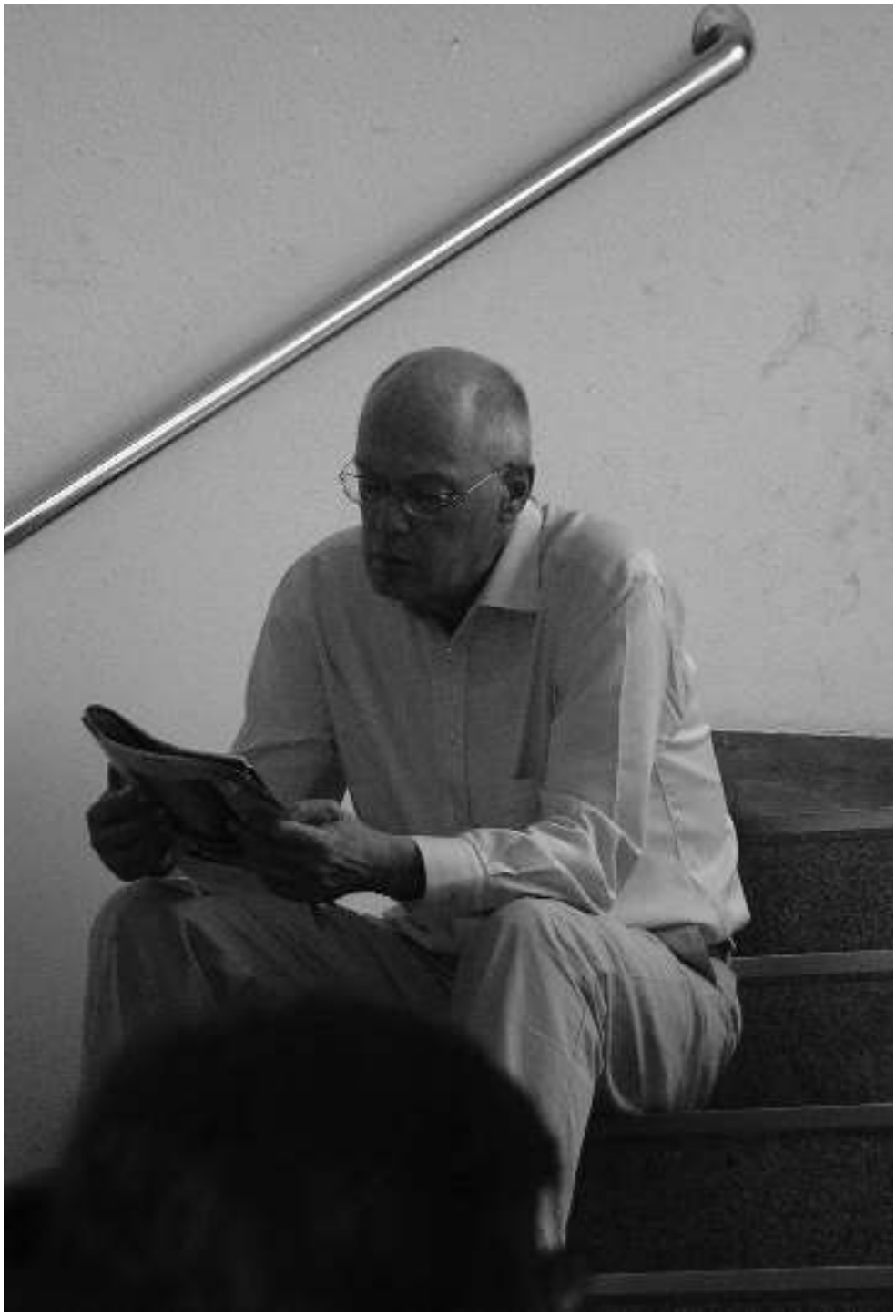
SARAMAGO, José (1997): *Todos os Nomes*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (2002): *O Homem Duplicado*, Lisboa, Ed. Caminho.

SEIXO, Maria Alzira (1987): *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SEIXO, Maria Alzira (1998): "Figurações da Viagem no Livro do Desassossego", em *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Eds. Cosmos, pp. 171-179.

WOOLF, Virginia (1988): "Professions for Women", em BARRETT, Michèle (ed.). Virginia Woolf. *Women and Writing*, The Women's Press.



VERDADE E IDENTIDADE: OS LABIRINTOS DO EU-OUTRO(S) EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Therezinha de L. C. Zilli
Centro Universitário Fundação Santo André

Resumo: Com o objetivo de aprofundar questões de identidade e verdade – identidade como a verdade de si e do outro -, estudou-se a narrativa *O homem duplicado*, de José Saramago. Para isso, buscou-se apoio em teóricos como Foucault, Derrida e Authier-Reuz. A partir da análise do título da obra, foi possível depreender a fragmentação identitária da personagem principal Tertuliano Máximo Afonso, cujo nome, por si só, remete a uma multiplicidade de textos históricos que, por sua vez, o definem enquanto professor de História. Do mesmo modo, seu duplo Daniel Santa-Clara – ator secundário de filmes e comédias -, remete a vários textos, ligados ao cinema à religião. É nesse labirinto de identidades, constituídas pelo outro, que personagens se encontram consigo mesmas e se descobrem múltiplas na ilusão do *UM*. Tal como o *phármakon* de Platão (Derrida, 1997), o *phármakon*-escritor Saramago "prepara a poção mágica", no espaço de sua alquimia-obra.

Palavras-chave: identidade, verdade, sujeito, discurso, heterogeneidade, intertextualidade, justiça.

Neste ensaio, procuramos defender a idéia de que a "narrativa" *O homem duplicado*, de José Saramago, constitui um profundo questionamento do que seja identidade e verdade, identidade como verdade de si e do outro. Para isso, recorremos a teóricos como Foucault, Derrida, Lacan e Authier-Revuz . Desta, tomamos a noção de heterogeneidade do sujeito e do discurso. De Lacan, a noção de sujeito. De Derrida, principalmente a noção escritura enquanto inscrição de si. De Foucault, as noções de verdade e de justiça.

A esse respeito, é importante a prevalência da afirmação que consta da página 81 da obra em análise "as grandes verdades não passam de trivialidades". Que "grandes verdades" são essas? E por que "triviais"? O que esconde esse enunciado? Como encontrar a entrada e a saída desse labirinto? Parece-nos que o narrador-escritor-Esfinge, ao propô-lo na "voz" da personagem Tertuliano Máximo Afonso, "um simples professor de História", lança ao leitor – à semelhança do que foi lançado a Édipo – o enigma da escritura pela variedade de temas que esconde, para que ele (des)faça, (des)teça o pano e (des)cubra, nos meandros do labirinto, os mistérios (enigmas relativos à natureza das coisas e à natureza do homem). Assim, em nome da verdade-texto, o leitor-Édipo, para não cair nas armadilhas da escritura esfíngica, à luz do título *O homem duplicado*, deve (des)construir, pouco a pouco, o que parece evidente (as obviedades ou

trivialidades), isto é, o emaranhado jogo de significados da mensagem fundamentalmente ambígua, plurissignificativa de uma obra que poderia ser denominada pós-moderna.

Assim, a obra de José Saramago apresenta-se ao leitor desprevenido com um título "prosaico". E por quê? Pela simples associação imediata, por parte do leitor, com a clonagem humana, tema da atualidade. Do título é possível inferir que se trata de dois homens que se assemelham, e, por isso, são (ou parecem) duplicados, leitura possível como veremos adiante; é até admissível imaginar, de forma antecipada, que se trata de uma crítica à clonagem. Entretanto, nenhuma dessas leituras corresponde à profundidade do tratamento dado pelo escritor à obra que escancara o duplo do duplo, ou melhor, a multiplicidade de tudo e de todos. E isso já se manifesta na própria linguagem.

Na expressão "o homem duplicado", a presença do artigo definido - "o" – deveria identificar o objeto designado pelo nome a que se liga, delimitando-o, extraindo-o dentre os "objetos" da mesma classe, como aquele que já foi (ou será imediatamente) conhecido do ouvinte-leitor – quer através do discurso (que dele faz menção) quer através da dêixis (que o mostra, ordenando-o espacial e temporalmente). Mas não é só isso. Por ter sua origem no demonstrativo *illum, illa*, o artigo definido garante-lhe outro valor – o de demonstrativo "este". Tem-se, então, já no título, a duplicidade de função do definido como demonstrativo e adjunto. Mas, o que o adjunto determina? O substantivo "homem" que é usado, ao mesmo tempo, em sentido genérico – Homem – e, em sentido estrito – "indivíduo", que, mais adiante, reconhecemos tratar-se de Tertuliano, personagem presentificada pelo narrador (este homem).

Por outro lado, o adjetivo deverbal "duplicado" (re)afirma a dupla funcionalidade do artigo: o homem é duplicado e este homem duplicado. Ou seja, é o (= este) homem, Tertuliano Máximo Afonso, personagem catalizador da história-ficção e é o outro(s) da História, Quinto Septimo Florêncio Tertuliano – clérigo do século II. Aliás, Tertuliano remete, pela própria etimologia, a "tertúlia" que, como substantivo coletivo, significa "reunião familiar, agrupamento, assembléia". Vê-se aí a multiplicidade se denunciando.

Entretanto, outras vozes ecoam do onomástico Tertuliano Máximo Afonso, isto é, de sua "árvore" genealógica. As raízes dessa árvore-história simbolizam, para ele, o seu eixo no mundo. Esse Cosmo vivo – símbolo da vida em perpétua evolução – tem como ascendentes, do lado materno, a família dos Máximos e, do lado paterno, os Afonsos. Do primeiro, (con)firma o exílio em si mesmo: "É verdade tenho andado um pouco embaixo (...) o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo" (p. 14), característica ortodoxa dos Máximos. Do lado paterno, a herança dos Afonsos portugueses e espanhóis. Destes, tal como no passado, o nome traz à lembrança, os vários reis das dinastias de Borgonha e de Avis. Dessa forma, de seu prenome e nome emerge uma polifonia de vozes que ditam usos e costumes a Tertuliano,

cuja prova documental é ser "professor de História do ensino secundário" (p. 35). Agraciado pelo narrador com esse epíteto, Tertuliano, como ser originário de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado em suas raízes, expõe a situação-limite: descobrir seu lugar-papel no mundo.

Como um simples professor, Tertuliano parece recorrer ao *Khaírein* de Platão: "manda passear os mitos", para libertar-se de um ensino tradicional e, assim (r)estabelecer o ensino da História a partir do momento presente. A proposta do *Khaírein*-Tertuliano-Máximo-Afonso é feita em nome da verdade. Os temas, para ele, estão inscritos em qualquer livro, enquanto o presente – o discurso em presença do fato e, portanto, dos interlocutores – teria mais solidez, já que filtrado, em sua matéria de excessos imaginativos, criaria uma posição mais cômoda para manejar o texto. Para que essa atitude se configure, é necessário (re)aprender a arte de ensinar tal como a arte do "bonsai": plantar em uma bandeja-aluno os fatos, conduzi-lo ao aprendizado da concentração, da reflexão e imprimir-lhe uma determinada orientação, podando-lhe as raízes e as arestas. Convém lembrar que, no léxico "bonsai", as vozes interiores que dele brotam indiciam a imagem do duplo – de um lado, o natural-árvore e, do outro, a construção, a arte miniaturizada.

Dessa forma, ao propor a inversão do método de ensino da História, Tertuliano deseja investir, da mesma maneira que o arqueólogo, no conhecimento das evidências e não nas relações de causa e efeito proporcionadas pela linearidade que vem do passado para o presente, "como se as palavras guardassem seu sentido, os desejos, sua direção, as idéias, sua lógica" (Foucault: 1979, p.15).

O epíteto, atribuído a Tertuliano, traz, de modo simplista, a ilusão de identidade – fixa, estável – da personagem, que busca o tempo todo o autoconhecimento, ou melhor, a verdade de si mesmo. Como a identidade se constrói sempre a partir do outro com o qual o sujeito se identifica, Tertuliano se vê projetado literalmente numa fita de vídeo que lhe fora sugerida por um colega, professor de matemática. O filme "Quem Porfia Mata a Caça" – um aforisma – sintetiza muito bem o que acontece com Tertuliano em sua frenética e obsessiva busca: encontrar a caça e ser por ela "caçado". Esse filme exerce tal fascínio sobre Tertuliano que se vê inteiramente identificado e preso do profundo desejo de conhecer-se através do outro. Sua perseverança – para não dizer obstinação – em conhecer o seu duplo, cujo nome artístico é Daniel Santa-Clara, lança-o – e ao(s) outro(s) – em peripécias trágicas, das quais ele(s) não consegue(m) se livrar. Mas quem é Daniel Santa-Clara? É o pseudônimo de António Claro, um ator secundário de filmes "históricos" e comédias. O prenome Daniel anexado ao "Santa-Clara" remete ao desejo de António e, conseqüentemente, de Tertuliano, de tudo ver, vencer com clareza e ter poder, enfim, de ser melhor e superior aos outros. Por esse motivo, Tertuliano rejeita a denominação de António em favor do onomástico artístico que evoca aquele que desejaria ser (ou que é): um herói.

O que se observa de especial na obra de Saramago é o tratamento dado a um discurso sobre identidade, em que o outro se manifesta como duplo do eu, trazendo, a todo momento, o já-dito, discursos outros da História da Humanidade. É essa singularidade que despertou uma possível leitura, a organização do "romance" como tragédia. Tragédia, não concebida como nos tempos imemoriais da Grécia e dos gregos, mas capturada pelo olhar aquilino de um autor preocupado com o momento hodierno. Isso porque há uma tendência atual à supervalorização da temática em torno da identidade, não mais vista como unidade, mas múltipla, heterogênea. Como um tema antigo e atual, é a identidade o ponto de encontro entre o velho e o novo.

Ao lado desse tema, há o da verdade buscada pelo ser humano, uma verdade de si mesmo que perpassa a tragédia e a obra. Por isso, as palavras de Tertuliano ressoam por toda a obra: " as grandes verdades são trivialidades" (p. 81). O que isso representa para ele? Não as verdades científicas que marcaram e marcam a humanidade, mas as verdades locais e pessoais que se fazem memória e história e que constituem a identidade individual e/ou social. Em suma, Tertuliano é o aquém enquanto além e o agora enquanto outrora.

Como sabemos, a tragédia de Sófocles "narra" a história de um soberano e de seu povo que, "ignorando uma certa verdade, conseguem, por meio de técnicas, descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano" (Foucault: 1996, p. 31): quem matou Laio? Como saber a verdade? Pela constatação, pelo litígio, pelo testemunho, pelo desafio e/ou pela prova? Todas as respostas a essas questões são conduzidas pelo acoplamento de testemunhos diferentes: de Apolo – o deus – e de Tirésias – o cego adivinho –, como prescrição de uma maldição; do escravo que vem de Corinto anunciar a Édipo a morte de Políbio – o pretenso pai de Édipo – e de outro escravo que escondera a "verdade" em sua cabana: Édipo-criança.

Se a tragédia *Édipo-Rei* representa o primeiro testemunho de práticas judiciárias da busca da verdade, o mesmo ocorre em *O homem duplicado,* onde (res)soa uma "tertúlia" de vozes literárias que transpõe para o discurso os (des)encontros do mesmo e do outro.

O processo discursivo, marcado pela auto-referencialidade, pela intertextualidade, pela pluralidade de registros –coloquial-senso comum, histórico, ficcional, religioso– presentifica-se através de sua linguagem especular onde avultam implicações ideológicas e contextuais. Nesse "rio da história", enunciador de "verdades triviais identitárias" o narrador e seu(s) duplo(s) – escritor-revisor-crítico-leitor de si mesmo -, bem como Tertuliano se vêem no espelho do olhar do(s) outro(s), tal como a obra que (se) "reflete" (n)outras, clássicas, atuais, inéditas, num eterno (re)dizer. É, pois, na e pela voz do narrador cindido, múltiplo –contador de histórias, crítico(s)–, que se ouve uma sinfonia de vozes a entoar um canto-discurso nos mais diferentes "tons romanescos".

É "contra todas as verdades ensinadas" (p. 15) que Tertuliano, tal como Édipo, desafia os limites da prudência, do "bom senso", com o intuito de conhecer o paradeiro (destino) do(s) outro(s) duplicado(s). Cego pela (des)razão, escreve à produtora de filmes de Daniel Santa-Clara, a fim de obter o endereço do ator. Tal atitude desafiadora, de injúria, de ultraje, de desmedida – a *hybris* – é marcada, inicialmente, por uma traição à namorada, Maria da Paz. Isso porque, ao dirigir-se, por meio de carta, à produtora de filmes, ele o faz em nome de Maria da Paz que, ao saber, exclama: "Ah!, o meu nome não foi mais do que uma máscara, a máscara do teu nome, a máscara de ti" (p. 166). Isso se deu porque "o novelo do espírito humano tem muitas e variadas faces" (p. 96).

A carta, como toda missiva de fã, surpreende a todos pelo inusitado do discurso. Nela, além do desejo (natural) manifesto em obter uma fotografia autografada com o endereço de Daniel Santa-Clara, há sugestões para um melhor aproveitamento da personagem em papéis de relevância, de proeminência internacional. Com a resposta em mãos, os atos de Tertuliano passam a ser mais desafiadores: telefona à residência de António Claro/ Daniel Santa-Clara; fala com Helena, esposa de António, como se conversasse com a esposa de Daniel; circula como "patrulha clássica" nas cercanias do apartamento do casal. O ambiente em que decorrem essas ações adensa-se, passo a passo, tornando-se mais trágico. A ida às proximidades da residência do(s) seu(s) duplo(s) é marcada por um ritual cinematográfico: adquire, em um loja de departamento, barba e bigode postiços para não ser reconhecido. Eis o "remédio-disfarce". Assumindo-se no(s) outro(s), Tertuliano não ouve a voz do senso comum – papel exercido pelo coro dos anciões na tragédia grega – que o adverte sobre o agir intempestivamente:

> o papel do senso comum na história de vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos onde a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da ação (p. 156)

Ressalte-se que o discurso do senso comum, reacionário, como diz o narrador, e o próprio discurso deste, estão eivados de provérbios e de expressões coloquiais, populares, carregadas pela tradição, que buscam analisar os fatos, aconselhar e indicar caminhos, como por exemplo: "tens uma batata quente nas mãos" (p. 31); "põe uma pedra sobre o assunto" (p. 223); "nunca se pode ter tudo" (p. 108). Essa "cartilha popular" é a síntese da internalização de verdades históricas à semelhança das tábuas da lei, oferecidas a Moisés, verdadeiros mandamentos, ordenadores da conduta humana, paródia do código de Hamurabi que, com seus duzentos e cinqüenta artigos, registrou, em um mural, normas de convivência e aceitação do(s) outro(s).

Outra voz a rememorar a constituição da tragédia clássica é a *anagnórise*, isto é, o reconhecimento que, na presente narrativa, se manifesta, primeiramente, no encontro do(s) duplicado(s), através dos vídeos cassetes e das telas cinematográficas. Mais tarde, ele se efetiva, num lugar ermo, longe dos

olhares curiosos, provocando, em António, uma forte reação de surpresa:

> Não caio em mim de assombro, disse, numa voz que já não parecia a de Daniel, imaginei (...) mas confesso-lhe que não estava preparado para o que tenho diante de mim, o meu próprio retrato (p. 214)

Tal reação contrasta com a calma do outro–Tertuliano: "Eu já passei por essa fase" (p. 214). Note-se que o pasmo de António/Daniel é paradoxal, pois vem de um sujeito acostumado a representar papéis, em que, muitas vezes, o real aparece como inautêntico, falso. Já a placidez de Tertuliano (des)vela a crença de que o fora - António/Daniel - já o constitui como sujeito, a tal ponto que a identificação não mais lhe causa espanto. Dessa maneira, para os outros – leitores e demais personagens – passa a impressão de que domina a situação, de que é detentor do poder e, nesse sentido, capaz de provocar milagres, mudando o curso da natureza e da história. No entanto, tal como acontece com Édipo-Rei, com Salomão e com o próprio Narciso (p. 246), conseqüências terríveis advêm desse "falso" poder, que desafia os deuses e, portanto, o destino: ao enviar a António a barba dentro de uma caixa-presente (de grego), Tertuliano fornece ao (seu) outro o instrumento de seu próprio extermínio, colaborando para que se cumpra a lei de Talião: "olho por olho, dente por dente", ou seja, aquilo que permitirá a António disfarçar-se para vigiar e conhecer Maria da Paz, com quem marca encontro como se fosse Tertuliano. Invertem-se os papéis, desta feita: António passa a ser Tertuliano e assume o controle da situação.

Como um "prisioneiro de zenda" (p. 56), Tertuliano dispõe os vídeos por ordem de datas - do mais antigo ao mais recente -: "O Código Maldito", "A Deusa do Palco", "Passageiro sem Bilhete", "A Morte Ataca de Madrugada", "O Alarme Tocou Duas Vezes", "A Vida Alegre", "Um Homem como Outro Qualquer", "Diz-me Quem És" e "Telefona-me Outro Dia". Desse modo, os filmes re(a)presentam uma tentativa de organizar "o caos [que] é uma ordem por decifrar" (p. 8), ou melhor, de (re)conhecer-se no(s) outro(s). Mas essa aparente (des)ordem põe em destaque, também, a constituição da narrativa: o mundo criado pela linguagem-imagem. Esta evoca, parodicamente, o percurso trágico dos acontecimentos narrativos. É a denúncia, pela linguagem, do que vai mal no mundo. Os títulos funcionam como vozes que antecipam, controlam e ordenam os atos de Tertuliano que, conscientemente, deseja apenas pôr em prática seu plano de ação: dar ordem ao seu caos mental – copiar o(s) nome(s) do(s) ator(es) secundário(s) que se repetem.

Na verdade, esses dados são os artifícios fornecidos pelo narrador-escritor que indicam ser ele que, como um *panopticon*, vigia, controla e explica o objeto-narrativo, antecipando os episódios que estão por vir. As expressões-títulos formam, entre si, uma espécie de rede, ardilosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real. Assim, sugerem e, mais do que isso, enfatizam a perspectiva

bakhtiniana de orquestração de numerosas vozes ideológicas: o código de Hamurabi, os dez Mandamentos ou as tábuas da lei de Moisés, o Corão, o Talmud, o Torá duplicados, siameses, (re) escritura das mesmas lições: a imagem da crise interior de autoconhecimento. Ou seja, os enunciados fílmicos fazem mais do que trazer a imagem antecipatória do *factum* - acaso, destino como triunfo de egos isolados -, eles manifestam um aglomerado heteroglota de vozes a exprimir o (re)fluxo da verdadeira narrativa, a iluminar tudo o que é invisível e indizível, na alquimia do que se acredita ver e ouvir.

É como professor, como um soberano – senhor de seu dizer –, que Tertuliano construiu uma imagem fabricada e "natural", real e virtual, móvel e imóvel, de si mesmo. Tal imagem mais não é do que a ilusão de identidade, marcada por alguns traços definitórios que julga possuir: origem (nome de família), endereço, profissão. Mas, ao ser instigado pelo professor de Matemática, transforma-se num indivíduo "sem destino", um ser "sem bilhete", que não mais comanda seus atos. Desmorona-se o "castelo do prisioneiro de zenda", pois como o rei Salomão, julga saber tudo e, mais do que isso, conhecer-se. Perdida a identidade e, portanto, a verdade de si mesmo, Tertuliano vê-se reduzido a um "lugar" – professor de História -, por duas vezes, desconstruindo-se, assim, como sujeito absoluto e intemporal que pensava ser. Sem identidade pessoal, ele percorre o corpo dos "vídeos" – em busca do elo perdido – o (re)conhecimento de si mesmo: "(...) às vezes tenho até a impressão de não saber exatamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou" (p. 65).

Observe-se que esse excerto marca a impossibilidade de Tertuliano explicar-se como sujeito, (re)construindo, pela linguagem, as marcas inconciliáveis do sujeito cindido, dividido. São os desajustes do eu-Tertuliano diante do próprio (des)concerto. Como sujeito do enunciado, ele oscila entre "quem sou" e "o que sou". O primeiro, constituído pelo imaginário, pura exterioridade, por ter um nome a preservar, por exercer uma função – professor de História para o ensino secundário -, por saber-se filho de D. Carolina Máximo, ou seja, todo um rastro de transparências, ditadas por um papel-imagem-social contido na escritura. O segundo –"o [sujeito] que sou" – sujeito do inconsciente, que, num primeiro momento, Tertuliano "tem a impressão" de conhecer parcialmente ("...não saber <u>exatamente</u> o que sou") para terminar negando-o completamente ("não sei o que sou"), como múltiplo, heterogêneo, constituído pelo(s) outro(s). A essa multiplicidade não tem acesso a não ser pelas fagulhas e fragmentos que escapam, à revelia do consciente, pelos interstícios porosos da linguagem, ao provocar reações inesperadas, incontornáveis como a angústia e a depressão, vividas, de forma acentuada, pela personagem, a partir do momento em que se pôs – de modo mais obsessivo – à busca de si mesmo.

É esse enredado labirinto esfíngico construído pela linguagem – negação do autoconhecimento, afirmação da pessoa (social), negação total do saber-se sujeito – que manipula e duplica a relação dual do desejo de ser eu-aquele(s)-

outro(s)-eu(s). É nessa espécie de jogo que se lança Tertuliano: fragmenta-se a história do sujeito que se crê autônomo, senhor do seu destino. Pois é na volúpia desse canto - ser eu-outro(s) – canto de cisne cinematográfico – que Tertuliano é levado para fora de si e morre no gozo inebriante do canto solidão. Todos esses momentos têm lugar em nome da verdade e, mais do que isso, da verdade no conhecimento de si: a identidade ilusória do **UM** que esbarra na complexa inefabilidade do inconsciente do sujeito.

Ao buscar uma glória imediata, passageira – eu-outro(s)-ator de cinema – Tertuliano recebe de presente Helena – uma figura (des)velada – que se ergue acima dos cadáveres de António/Daniel e Maria da Paz. Helena (esta e a de Tróia), vítima impudica que se oferece e é oferecida a Tertuliano, aceita (in)voluntariamente servir ao novo senhor. Assim, nada mais resta a Tertuliano do que aceitar o veredicto premonitório de sua mãe-Cassandra-Carolina: "Pelos vistos, para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de pareceres ser outro" (p. 156). Esse é o *factum*, tragédia trivial, de todo ser humano (sujeito): ser (o) outro, viver/aceitar o estranho que nos constitui, porque nos habita, o estranho/estrangeiro em nós mesmos (Kristeva, 1988).

Tal como o *phármakon* de Platão (Derrida, 1997), que seduz e atrai qualquer um e o faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais e habituais, o *phármakon*-escritor-Saramago "prepara a poção mágica", no espaço de sua alquimia-obra (*O homem duplicado*) – esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço -, para que o leitor absorva as virtudes ocultas da escritura como uma diversão, um jogo paródico de múltiplas e variadas receitas.

BIBLIOGRAFIA

AUTHER-REVUZ, J. (1990): "Hetergeneidade(s) enunciativa(s)", in *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n.19, pp. 25-42.

CORACINI, M. J. (1991): *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*. São Paulo/Campinas, EDUC/Pontes.

DERRIDA, J. (1997): *A farmácia de Platão*, São Paulo, Iluminuras.

FOUCAULT, M. (2000): *A arqueologia do saber*, São Paulo, Forense.

FOUCAULT, M. (1996): *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Nau.

FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica do poder,* Rio de Janeiro: Graal.

KRISTEVA, J. (1988): *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.

LACAN, G. (1966): "O estágio do espelho como formador do eu", in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998, pp. 96-103.

XXIV

LITERATURA/CULTURA:
ÉPOCA MEDIEVAL/RENASCENTISTA

JOHAN GARCIA DE GUILHADE E OS POSSÍVEIS *ESCÁRNIOS DE AMIGO* NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

María do Socorro de Oliveira Brandão
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Neste estudo, revisitamos algumas cantigas de Johan Garcia de Guilhade que poderiam enquadrar-se no reduzido grupo dos *escárnios de amigo*. Baseados na dimensão paródica dos gêneros amorosos, estes textos dão conta de uma nova lição do canto de mulher. Em Guilhade, por trás da *autonominatio*, revela-se, com freqüência, a contratextualidade da *cantiga de amigo*, já que, servindo-se do eu lírico feminino, o trovador denuncia o seu comportamento anti-cortês como poeta em textos que se aproximam do *gap*.

Palavras-chave: Johan Garcia de Guilhade, escárnios de amigo.

A mistura dos gêneros nos cancioneiros com finalidade paródica vem sendo apontada desde os primeiros estudos dedicados à lírica profana galego-portuguesa[1]. No âmbito dessa tradição (tanto a *cantiga de amor* quanto *a cantiga de amigo*) teriam sofrido interferência do terceiro gênero (as *cantigas de escárnio e de maldizer*), motivando uma série de textos que não se inserem facilmente nos limites de um ou de outro gênero.

O que se pretende nesta comunicação é refletir brevemente sobre certos aspectos de algumas cantigas que se poderiam enquadrar no reduzido grupo dos textos chamados "escárnios de amigo", no *corpus* da Lírica profana galego-portuguesa (1996). Como é sabido, não há nenhuma classificação anterior a esta que introduz claramente o conceito de *escárnios de amigo* com base na definição de *escárnios de amor*

> *Escárnios de amigo* son composicións burlescas que retoman, cunha finalidade cómica, a linguaxe e os *clichés* das *cantigas de amigo*. Burlas e improperios da namorada cara ó seu amigo, ou situacións habituais presentadas cun sesgo burlesco forman parte do *escárnio de amigo*[2]

Entre as cantigas classificadas como *escárnios de amigo* na *LPGP*[3] encontra-se: *Don Airas, pois me rogades* (18, 12), *Don Mendo, vós veestes* (18, 16) e *Falavan duas*

1. C. Michaëlis trata do tema (1904: II, 218-219), também, quando introduz o termo *escárnio de amor* (1904: II, 540) e ao referir-se aos limites dos gêneros da cantiga de Johan Soarez Coelho *A* 166 *B* 318 *A tal vej' eu aqui ama chamada* (79,9) na *Randglossen* I sobre o processo da ama (2004: 31).

2. *Cf. LPGP* (1996: I, 28-29).

3. *Cf.* também Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-256).

irmanas, estando ante sa tia (18, 19), de Afonso X; *Disse, amigas, don J[o]an Garcia* (70, 15), *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24), *Veestes, amigas, rogar* (70, 51), *Vistes, mhas donas quando noutro dia* (70, 54) de Johan Garcia de Guilhade; *Mal me tragedes, ai filha, porque quer' aver amigo* (85, 13) de Juião Bolseiro; *Un sangrador de Leirea* (100, 2) de Men Rodriguez de Briteiros; *O que me d' Ensar corrudo* (130, 2bis) de Pero Larouco.

No entanto, a esta lista poderíamos acrescentar nomes de outros autores que se atreveram a burlar os esquemas da escola, introduzindo textos que se desviam do paradigma da *cantiga de amor / amigo* como Pedr' Eanes Solaz *Eu sei la dona velida* (117, 2) ou Roi Paez de Ribela, *Maria genta, Maria genta de saya cintada* (147, 8), *Mala ventura me venha* (147, 7) e *A donzela de Bizcaya* (147, 1), etc. Entre estas cantigas, algumas composições deixam de ser consideradas *escárnios de amigo* porque o trovador desestabiliza o conceito da *Arte de Trovar* (Tavani, 1999: 41) que distingue um "eu" lírico masculino para a *cantiga de amor*, e feminino para a *cantiga de amigo*[4], provocando ambigüidades genéricas.

De acordo com Scholberg (1971: 129), as burlas dos trovadores incidiram não apenas sobre a teoria do amor cortês, mas sobre suas formas e suas técnicas, retomando o critério de Lapa que diz respeito à mistura dos gêneros[5]. Estes dois autores classificam apenas como textos paródicos estas cantigas vistas como *escárnios de amigo*, dentre as quais duas de Afonso X (*Don Airas, pois me rogades* (18, 12) e *Don Mendo, vós veestes* (18, 16)), uma de Roi Paez de Ribela (*Mala ventura me venha* (147, 7)[6]) e uma de Men Rodriguez de Briteiros (*Un sangrador de Leirea* (100, 2)[7])

Videira Lopes (1998: 191-193) também trata da questão, com base no trabalho dos seus antecessores, identificando apenas quatro cantigas como sendo "os únicos exemplares do escárnio de amigo" (*ibidem* 193)[8], aos quais

4. O eu lírico da *cantiga de amigo*, com freqüência, cede espaço tanto para o homem quanto para a mulher. Nalgumas cantigas, no entanto, o recurso da voz pode ser a clave para o entendimento de questões relativas ao contratexto ou à paródia de gênero, como é o caso de Roi Paez de Ribela, Pedr' Eanes Solaz, e ainda de Guilhade nas cantigas em que se identifica o *gap*. *Cf.* Oliveira Brandão (2002).

5. R. Lapa (1981: 186) trata da mistura do gênero *cantiga de amigo* e *cantiga de escárnio* ao referir-se à cantiga de Lopo Liáns *B* 1343 *V* 950 *D' esto son os Zevrões de ventura minguada* (87, 8) e da paródia do gênero de amigo (*Ibidem*, 176) quando faz referência à cantiga de Juião Bolseiro *B* 1171 *V* 777 *Mal me tragedes, ai filha, porque quer' aver amigo* (85, 13).

6. Esta cantiga faz parte do grupo de *escárnios de amor* na classificação atualmente aceita (*LPGP*, 1996: II), junto a mais duas (*A donzela de Biscaya* (147, 1) e *Maria Genta, Maria Genta de saia cintada* (147, 8)), todas inseridas na seção de *escárnio e de maldizer* dos cancioneiros.

7. Também atribuída a Joan Fernandez d' Ardeleiro em *V* 936, ainda que, para Oliveira (1994: 363-364) trata-se de uma inserção tardia. Neste trabalho preferimos manter a opção da *LPGP* (1996: I, 19), que confere a Men Rodriguez de Briteiros a autoria da cantiga em questão, seguindo *B* (1330).

8. Trata-se das cantigas: *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (18, 19), de Afonso X; *Un sangrador de Leirea* (100, 2), de Men Rodriguez de Briteiros; *Non á meu padre, a quen peça* (130, 1) e *O que me d' Ensar corrudo* (130, 2bis), de Pero Larouco.

acrescenta um outro texto, de Pero Garcia Burgalês, *Dom'na Maria [Negra], ben talhada* (125, 9), pela "utilização paródica que faz das expressões típicas da cantiga de amigo" (*ibidem*, 192), utilizadas em outros textos[9] "como nos contratextos das cantigas de amor" (*ibidem*, 193).

Considerações à parte sobre a singularidade dos poetas que cultivaram a paródia dos gêneros na lírica profana galego-portuguesa, neste trabalho, excepcionalmente, voltaremos nossa atenção para a produção de Johan Garcia de Guilhade[10], na qual predominam as *cantigas de amigo* (21) sobre as *de amor* (17)[11]. Nos apógrafos[12], a localização dos seus textos considerados pela crítica atual[13] como *escárnios de amigo* não parece ter qualquer relevância para o entendimento da questão[14]:

> *B* 746, *V* 348 *Vistes, mhas donas: quando noutro dia*
> *B* 751, *V* 354 *Veestes, amigas, rogar*
> *B* 777, *V* 360 *Fez meu amigo gran pesar a mí*
> *B* 787, *V* 371 *Disse, amigas, don J[o]an Garcia*

Para C. Michëlis, à índole "folgazã" de Guilhade se enquadrariam:

> Poesias agradáveis e lygeiras, de rythmo agil e vivo. Cantares de amigo e balletas de refran em que a musa palaciana entra em íntimo consórcio com a do povo essas é que jorram sem esforço de seus labios sorridentes, traduzindo ingenuamente impressões de amores faceis. Essas é que revelam as suas qualidades de dizedor voluvel, vaidoso, dom-juanesco, e pouco orthodoxo, voluntariamente em oposição

9. V. Lopes faz referência às cantigas de Roi Paez de Ribela aproximando-as do contratexto da cantigas de amigo, acrescentando que "toda uma apropriação paródica do universo natural destas cantigas, mostram-nos que, não tendo o mesmo peso numérico dos "escárnios de amor", a paródia às cantigas de amigo não deixou de ser, em maior ou menor grau, praticada pelos trovadores e jograis galego-portugueses" (1998: 193).

10. Tanto nas seções *de amor* e *de amigo* como na seção *de escárnio e de mal dizer* em *B* e *V* o poeta foi registrado como Johan de Guilhade. Somente na seção *de amigo* dos manuscritos italianos Johan de Guilhade e Johan Garcia dialogam no interior dos textos pelo viés do *autonominatio* com três cantigas em que Johan Garcia é citado e quatro citam Johan de Guilhade, ou Guilhade. Também no *Cancioneiro da Ajuda*, Michaëlis (1904: 443, I) introduz a série com o nome e o topônimo. Estudos mais recentes dão conta da identidade de dois trovadores, sendo identificado –por J. A. Souto Cabo, num documento de 1268, conservado no Arquivo da Catedral de Ourense– o poeta Johan Garcia, sobrinho de Nun' Eanes e autor de apenas duas cantigas: *B* 845 *V* 431 e *B* 646 *V* 432. *Cf.* Souto Cabo (1994: 157).

11. Entre estas, destaca-se um *escárnio de amor* transmitido somente em *Ajuda* (*A* 328 *Cuidou-se amor que log me faria* (70,13)), além de mais três localizáveis nos apógrafos: *B* 425, *V* 37; *B* 1485, *V* 1097; *B* 1500, *V* 1110.

12. De acordo com Oliveira (1994: 362), as cantigas de Guilhade se encontram "correctamente inseridas nas respectivas seções de B/V".

13. *Cf.* Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-256).

14. Para Oliveira (1994:362) a inserção tardia de três autores –Estevan da Guarda, Pero d' Ornelas e Afonso Sanches – teria provocado a cisão da sua obra presente na seção de amor e em dois lugares na de amigo. Por sua vez, frequentemente estas cisões parecem afetar a divisão tripartida dos gêneros (Oliveira Brandão, 2004: 365-374).

> com as theorias abstractas e as hyperboles aristocraticas do amor. Uma especie de Sordello galaico-português, ou antes um modesto precursor de Juan de Encina, o grande-lyrico (1904, II, 408).

Além do perfil[15] deste trovador, segundo a grande investigadora, chama-nos a atenção o fato de que em pelo menos sete das 21 *cantigas de amigo*, por artimanha do autor, a amiga faz referência nominal ao poeta. *Ementando*-o? A começar por *B* 746, *V* 348 *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), cantiga que se afasta do texto considerado canônico, precisamente quanto ao conflito das vozes. Observe-se a última estrofe:

> (…)
> Sempr' averá don Joan de Guilhade,
> mentr' el quiser, amigas, das mhas dõas
> (ca ja m' end' el muytas deu e muy bõas);
> des i terrey-lhi sempre lealdade;
> mays el demanda-m' outra torpidade

O fato de revelar o segredo de amor nas *cantigas de amigo* frequentemente se traduz em queixa da namorada contra o amigo. Em Guilhade o amigo assume os riscos e desafia a sanha da amada que, apesar de tudo, segue enamorada.

De acordo com Brea-Lorenzo Gradín, "unha característica común a moitas cantigas deste trobador é a *autonominatio,* a incorporación do seu nome nas composições, que era unha forma inequívoca de individualiza-la súa produción, do mesmo xeito que fixeran os provenzais" (1998: 253). Nesta cantiga a donzela se dirige às amigas / confidentes para escarnecer o *amigo*, "don Joan de Guilhade" (III, 1) ao que parece, sinalizando contratextualmente para o *gap*. Numa *cantiga de amigo* padrão[16] isto não é bem o que se esperaria, considerando a queixa da amiga sobre o comportamento pouco cortês do amigo que sempre lhe pede algo mais –*folia* (I, 5) *torpidade* (III, 5). Com efeito, enquanto denuncia a intimidade daquela que poderá ser a *ementada* (*B* 777, *V* 360 *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24)) a voz feminina / do autor parece acentuar a contratextualidade do *gap*[17]. Além disso, não se pode negar a irreverência do poeta nos demais textos que sugerem a inversão do motivo do *gap* como *B* 751, *V* 354, *Disse, amigas, don J[o]an Garcia* (70, 15):

15. A este perfil, acrescente-se referências de Nobiling (1908: 646), Tavani (1991: 293-294), Domingues (1992: 9), todos unânimes em reafirmar a irreverência do trovador.

16. Cf. Nunes (1973: I, 1-32); Tavani (1991: 134-135); Brea-Lorenzo Gradín (1998: 9-16).

17. De acordo com Brea (2000: 404), Johan Garcia de Guilhade "recurre a la *autonominatio* en al menos siete de sus veintiuna cantigas de amigo" sem considerar os *escárnios de amigo*.

Disse, amigas, don J[o]an Garcia
que, por mi non pesar, non morria.
Mal baratou, porque o dizia,
ca por esto [o] faço morrer por mí;
e vistes vós o que s' enfengia:
demo lev' o conselho que á de sí!

El disse ja que por mí trobava,
ar enmentou-me, quando lidava.
Seu dano fez que se non calava,
(…)

Tendo em vista que nesta cantiga o sujeito enunciador se aproxima do sujeito lírico, o escárnio poderia ser do próprio Guilhade contra si mesmo[18]. No contratexto da *cantiga de amigo*, a namorada *ementada* estaria *ementando* o amigo Guilhade, o que pode ser entendido como uma transgressão dos valores corteses. Para Brea-Lorenzo Gradín (1998: 254), nesta cantiga "Johan Garcia de Guilhade recorre à voz lírica da amiga para dar conta da injúria que cometeu; desvela-lo o segredo amoroso, facendo público o nome da namorada". Da perspectiva do *gap*, sempre haverá uma reação positiva, considerando a apropriação autorial do texto ou a sua firma em definitivo. Mas, diante do contratexto, o que pretende a amiga é denunciar o comportamento inadequado do amado em sintonia com a intenção do autor.

Como é sabido, em Guilhade, para além da interferência do confronto de vozes –aqui, representado pela revelação da identidade do *amigo*–, na primeira estrofe, a amiga faz referência implícita à sua personalidade, denunciando uma face pouco apreciável do seu caráter: além de ser falso, Guilhade teria o mau hábito de falar das mulheres (I, 1-5).

Por trás da voz feminina, Guilhade continua se gabando e denunciando uma situação no mínimo constrangedora, contrária ao que se poderia esperar do trovador no nível de relação de amor: ("enmentou-me", II, 1-2). Além do mais, queixa-se a donzela: "Seu dano fez que se non calava" (II, 3), extrapolando já com insinuações ambíguas, ligeiramente, já que não se pode ter a exata dimensão do *gap*: "sabedes vós o que se gabava" (II, 5) e "pero se muyto andava gabando: *demo lev' o conselho que á de si!*" (III, 5-6). Neste nível de

18. No mesmo estilo, Guilhade apresenta quatro composições categorizadas como *escárnios de amigo* nas quais se identifica de alguma forma, quer por referências explícitas (como é o caso da *autonominatio)*, quer por referências implícitas (segundo se deduz de expressões reiteradas como *cabeça de can, cabeça de can perdudo, olhos de traedor*). São estas as cantigas: *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), *Disse don Jo[a]n Garcia* (70, 15), *Veestes, amigas, rogar* (70, 51) e *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24). Veja-se também Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-255), Bertolucci Pizzorusso (1999: 105-116), Ron Fernández (2000: 117-227).

confidências, parece contratextual tornar público (*emmentou-me* (II, 2)) elementos que denunciam intimidade, em última análise, anti-convencional para os padrões ético-estéticos da escola.

Com a fama de "mau" amante, Guilhade assume uma posição diante das mulheres e assegura o seu reconhecimento sociocultural: um trovador, famoso por desrespeitar as normas da cortesia. É o que se observa na segunda estrofe de *B* 787, *V* 371 *Veestes, amigas, rogar* (70, 51), que também introduz injúrias contra o amigo (Brea-Lorenzo Gradín, 1998: 253):

Cabeça de can perdudo
é, poys non á lealdad' e
con outra fala en Guilhade,
e traedor conhoçudo;
e por est', amigas, sey que tudo
quant' eu falar con cabeça de can,
logo todos saberán.

Incapaz de guardar segredo de algumas das suas conquistas amorosas, o poeta põe em xeque seu relacionamento por não inspirar nenhuma confiança: "quant' eu falar con cabeça de can, / logo todos saberán" (refrão). Mas, apesar de toda a deslealdade e das traições, Guilhade parece levar vantagem diante da amiga. Com efeito, por trás do ressentimento da amiga há uma certa dose de ironia privilegiando a inconseqüência do poeta, irreverente *traedor conhoçudo*. Tal é a sua fama que o próprio Guilhade reafirma impiedosamente: "E, se lh' eu as mhas dõas desse, / amigas, como soía, / a todo-lo el diria" (III, 1-3). E ainda diria muito mais: "E al, quanto m' el dissesse / e fala, se a con ele fezesse (III, 4-5).

Nas cantigas de Johan Garcia de Guilhade relacionadas ao *gap*, a namorada revela o nome do amigo, associando-o a expressões significativas como "olhos de traedor" e "cabeça de can!" como se observa ainda em (*B* 777, *V* 360) *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24):

e el quis oj' os seus olhos merger,
e dixi-lh' eu: "Olhos de traedor,
viide ja, ca ja vos perdõey;
mays pero nunca vos ja ben querrey."
Este perdon foy de guisa, de pran,
que ja mays nunca mig' ouvess' amor,
e non ousava vîir con pavor;
e dixi-lh' eu: "Ay cabeça de can!
viide ja, ca ja vos perdõey;
mays pero nunca vos ja ben querrey".

Nesta cantiga, a namorada traída, induzida pelas próprias amigas, perdoa o *amigo*, mas já não é capaz de continuar a relação de amor com ele por causa do habitual mau procedimento de Guilhade, o *traedor conhoçudo*, *ementado* por ela na segunda estrofe de (*B* 787, *V* 371) *Veestes, amigas, rogar* (70, 51).

No texto em questão, o poeta, contrariando as expectativas da *amiga*, faz-lhe *gran pesar*, de tal forma que ela já não consegue aceitá-lo, ainda que o perdôe. A queixa se faz mediante o registro sério do gênero canônico da *cantiga de amigo*, porém, sofre a interferência do registro popular / escarninho sob palavras cobertas como "Olhos de traedor", "cabeça de can", que sugerem mais que precisam o erotismo da *cantiga de amigo*. O tom, ainda magoado e sentido, denuncia a decepção da donzela diante do comportamento desleal do *amigo* / trovador: "Perdõey-lh' eu, mays non já con sabor / que [eu] ouvesse de lhi ben fazer" (II, 1-2).

Guilhade utiliza nestes textos uma série de termos retirados do campo semântico do *amor insatisfeito* (nos domínios da *relação de amor*), que se referem à deslealdade do *amigo* (*gran pesar*, *tamanho pesar*, *olhos / olhos de traedor*, *perdoar*, *perdoey* e o conceitual *cabeça de can*), em expresivo diálogo com outros textos do autor[19].

Além dos textos acima mencionados, nesta seqüência, talvez, caberia observar-se mais dois textos que subentendem uma inversão do paradigma da *cantiga de amigo*:

• *B* 755 *V* 358 *Per boa fe, meu amigo* (70, 39), que trata de uma situação completamente alheia às da *cantiga de amigo* do tipo *standard*. A amiga, "sexualmente liberada" (H. Macedo, 2002: 205), dá por encerrado o seu caso de amor com Johan Garcia e assume um discurso francamente anti-cortês.

• *B* 750, *V* 353 *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32)[20], na qual o eu lírico feminino zomba do poeta e do código convencional do amor cortês.

Segundo H. Macedo (2002: 205), em *B* 755 *V* 358, *Per boa fe, meu amigo* (70, 39), Guilhade retoma o discurso liberal de *B* 750, *V* 353, *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32). Nesta última, o autor confere à namorada a mesma autonomia sexual que se percebe na cantiga anterior (70, 39): "onde a interlocutora faz referência ao nobre código do amor cortês ("gran cordura", "sen") a fim de desmontá-lo em sua desdenhosa rejeição ao amante. Ambas as cantigas apresentam-se bastante distanciadas da *cantiga de amigo* convencional (Mussons,

19. Embora não seja possível afirmar que haja de fato uma seqüência narrativa entre elas, observa-se uma relação de sentido implícita, focalizando o memo assunto em todas as cantigas: *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), *Disse, amigas, don Joan Garcia* (70,15), *Veestes, amigas rogar* (70, 51) e *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24) intertextualizam os mesmos aspectos, sob os mesmos pontos de vista em *B* 785, *V* 369 *Foy-s' ora d'aquí sanhud[o]* (70, 25).

20. Para Lorenzo Gradín (2000: 203), sob a epígrafe que focaliza a *coita* e a *morte de amor*, esta cantiga / contratexto seria um exemplo da inversão de motivos corteses consolidados na tradição.

1991: 180), comumente apresentadas nos circuitos literários, envolvendo a teoria do amor cortês em *B* 755 *V* 358, *Per boa fe, meu amigo* (70, 39):

Per bõa fe, meu amigo,
muy ben sey eu que m' ouvestes
grand' amor e estevestes
muy gran sazon ben con migo;
mays vede-lo que vos digo:
ja çafou!

Os grandes nossos amores,
que mí e vós sempr' ouvemos,
nunca lhi cima fezemos
como Brancafrol e Flores;
mays tempo de jogadores
ja çafou!

Ja eu faley en folia
con vosqu' [e] en gran cordura,
e en sen e en loucura,
quanto durava o dia;
mays esto, Joan Garcia,
ja çafou!

E d' essa folia toda
ja çafou!
Ja çafo[u] de pan de voda,
ja çafou!

Desde o incipit, vê-se que não estamos diante do texto comum, convencional das *cantigas de amigo*. Com efeito, a expressão "Per boa fé" parece remeter à *cantiga de amor* e "meu amigo" ao registro claro da *cantiga de amigo*. Entretanto, o que parece contrariar o texto convencional, logo na primeira estrofe, se percebe mais claramente no refrão: já *çafou!* –apagou-se; acabou (Domingues (1992: 54).

Na segunda estrofe, as inovações do poeta recaem sobre outra expressão incomum da *cantiga de amigo*, "nunca lhi cima fezemos", compreendida como "levar a cabo", no sentido de concluir (Domingues, 1992: 54), e retomam aos personagens míticos da romanística medieval (Brancafrol e Flores), parodiados como modelo de fidelidade e constância do "tempo de jogadores", outra expressão de interpretação controversa.

Na terceira estrofe, o poeta introduz uma figura retórica (um quiasmo) formada basicamente por provençalismos: *folia* e *cordura*, *sen* e *loucura*. No

entanto o que parece discutível, definitivo e contratextual está no fato de namorada *ementar* o amigo (revelando a identidade do *amigo* na estrofe III), indiferente ao amor do passado (estrofe I), bem como ao romance e ao jogo (estrofe II). Finalmente, na *fiinda*, a amiga revela-se completamente indiferente ao sonho de *pan de voda*, provavelmente a concretização do romance (numa interpretação também discutível)[21]**.** Estas seriam algumas, entre as muitas, dificuldades que este texto apresenta.

Em todo caso, nesta cantiga considerada um poema auto-satírico, o trovador retrataria, efetivamente, uma mulher "soberbamente liberada –uma *belle dame sans merci*– cujo amor por ele já gastou ("ai Dom João Garcia, já çafou!"), mas que ele claramente continua a admirar" (Macedo, 2002: 205)[22]. Por trás da voz da mulher, Guilhade provavelmente pretende exteriorizar as convicções dele quase sempre em oposição ao discurso cortês. É o que sugere a primeira estrofe do seu outro (contra) texto *B* 750, *V* 353 *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32):

> Morr' o meu amigo d' amor,
> e eu non vo-lh' o creo ben,
> e el mi diz logo por en
> ca verrá morrer u eu fôr;
> *e a mí praz de coraçon*
> *por veer se morre, se non.*

Para H. Macedo (2002: 203)[23] esta cantiga é uma lição de desobediência à "falsificação retórica do amor". Com efeito, a namorada paga para ver se o amigo morre de amor por ela ou se apenas finge como lhe parece. A chave para o endentimento da questão parece centrar-se no refrão, como na maioria dos textos paródicos: *e a mi me praz de coraçon / pra veer se morre se non*. Ainda, para H. Macedo (2002: 202), nesta cantiga Guilhade reune à técnica da cantiga *de amigo* o teor satírico do gênero *de escárnio* para burlar-se do amor cortês:

> Tecnicamente trata-se é claro, de uma cantiga de amigo, tal como a define a *Arte de Trovar* do Cancioneiro da Biblioteca Nacional: é a mulher quem fala. Só que ela fala sarcasticamente, como nas cantigas satíricas de escárnio, e o objeto do seu sarcasmo é o estereotipado e falso amador que afirma estar morrendo de amor por ela. Através dessa voz feminina, Guilhade zomba não apenas de si próprio, mas mais amplamente do código convencional do amor cortês encarnado nas cantigas de amor.

---

21. Segundo Domingues, "não comeremos o pão da boda (bolo de noiva), i. e., não chegaremos a casar" (1992: 54).

22. Cf. também Reckert & Macedo (1976: 94-95).

23. Para H. Macedo (2002: 202-203), o poema de Guilhade é um "exercício poético de crítica literária e uma lição de como se deve amar", tal como o poema de D. Dinis *Proençaes soen mui bem trobar* (25, 86), ainda que menos famoso, porém mais didático e irónico.

Efetivamente, a interferência da voz do trovador na *cantiga de amigo,* cujo eu lírico, segundo os cânones, em termos, deveria ser feminino, em Guilhade se processa naturalmente ao contrário, com bastante freqüência na sua produção "feminina"[24]. A *autonominatio* ocorre em nada menos de um terço[25] das *cantigas de amigo* deste trovador (Brea, 2000: 404). Muito embora o uso reiterado desse recurso revele ao mundo um perfil psicobiográfico do autor, quase sempre favorecendo a si próprio em forma de *gap*, cantigas há que fogem a essa regra, invertendo a imagem privilegiada que o trovador faz de si, como em *Per boa fe, meu amigo* (70, 39).

Para concluir, vale a pena observar-se o labor poético dos trovadores galego-portugueses quando se trata de dar a volta nos padrões esquemáticos da escola. Os textos de Guilhade que ora revisitamos dão conta de uma nova lição do canto de mulher, a dimensão paródica dos gêneros amorosos tranfigurados textual, formal e tematicamente, por aproximação ao contratexto do gênero *cantiga de amigo*. Estas composições, consideradas o reverso da *cantiga de amor*, foram também motivo de burlas (tanto do tema como da forma e das técnicas utilizadas) nos textos identificados como *escárnios de amigo*, um pequeno grupo de cantigas que se destacam como paródia de gênero ou "contratexto". Nestes textos, ao parodiar e subverter a linguagem e os clichês da *cantiga de amigo* os trovadores tratam de manifestar sua opinião e debater algumas questões relativas ao amor cortês e aos preceitos "da escola" a que pertenciam, motivando estudos e pesquisas em nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

Cancioneiro da Ajuda, edição facsimilada do Códice existente na Biblioteca de Ajuda, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994.

Cancioneiro português da Biblioteca Nacional (Cod. 10991), edição facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.

24. V. Lopes (2000: 732) esclarece em nota de rodapé sobre o eco dessas vozes que se escutam em Guilhade, principalmente nas cantigas *Fez meu amigo gran pesar a mi* (70,24) e *Vêestes, amigas, rogar* (70,51):

    Obviamente que nunca poderemos estabelecer uma sequência indiscutível entre cantigas que, na maioria dos casos, nos chegam dispersas e desordenadas. Isto não impede de assinalarmos o que chamamos ecos quando eles nos parecem evidentes, como é o caso. Para sermos rigorosos, o que é hipotético é aqui a sequência cronológica em que as colocamos, não a relação das duas cantigas entre si.

25. Sete das vinte e uma cantigas de Guilhade trazem seu nome: *Disse, amigas, don Joan Garica* (70, 15); *F[o]y-s' ora daqui o sanhud[o]* (70, 25); *Per bôa fé, meu amigo* (70, 39); *Sanhud' andades, amigo* (70, 45); *Treydes todas, ay amigas! con migo* (70, 48); V*êestes, amigas rogar* (70, 51); *Vistes, mhas donas, quando noutro dia* (70, 54).

Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803), Lisboa, Centro de Estudos filológicos, 1973.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1999), "L'amigo poeta" em Mª J. Lancostre *et alli* (eds.) *E vós, Tagides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 105-116.

BRANDÃO, M. S. Oliveira (2002), *Escárnios de amor e de amigo. O contratexto da lírica profana galego-portuguesa*, Universidade de Santiago de Compostela [inédito].

BRANDÃO, M. S. Oliveira (2004), "A questão das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*: a outra face da produção amorosa dos poetas de *A*", em *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 565-576.

BREA, M. - LORENZO GRADÍN, P. (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.

BREA, M. (2000), "El panegírico del trovador en las cantigas de amigo", em *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, edición de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar.

DOMINGUES, A. (1992), *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsidio para o seu estudo linguístico e literário*, Braga, Editorial Franciscana.

HOLLIDAY, F. R. (1962), "The frontiers of love and satire in the galician-portuguese medieval lyric", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, pp. 34-42.

LAPA, M. Rodrigues (1981), *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora [10ª edição].

LAPA, M. Rodrigues (1995), *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo-Lisboa, Ir Indo Edicións-Edições João Sá da Costa [3ª ed.].

LOPES, G. Videira (1998), *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa [2ª edição].

LOPES, G. Videira (2000) "Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia en João Garcia de Guilhade", em I. de Riquer - E. Losada - H. González (eds.), *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 728-733.

LPGP (1996) = *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica.* Trabalho realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, Mª C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, com o apoio de A. Fernández Guiadanes e Mª C. Vázquez Pacho, coordenados por M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", 1996, 2 vols.

LORENZO GRADÍN, P. (2000), "As cantigas de escarnio e maldicir", *Galicia. Literatura*, *Tomo XXX A Idade Media*, A Coruña, Hércules Ediciones, pp. 172-247.

MACEDO, H. (2002), "Três faces de Eva: imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa", *Metamorfoses*, nº 3.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemayer, 2 vols. [reprint, 1990, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda].

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (2004), *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português,* edição de Y. Frateschi Vieira, J. L. Rodríguez, M. I. Morán Cabanas, J. A. Souto Cabo**,** Coimbra- Santiago de Compostela, Unicamp-Universidade de Santiago de Compostela.

MUSSONS, A. M. (1991), "*Loucura* y *desmesura* de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa", *Revista de Literatura Medieval*, III, pp. 163-183.

NOBILING, O. (1908), "As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do seculo XIII", *Romanische Forschungen*, 25.

NUNES, J. J. (1973), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.

OLIVEIRA, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.

RECKERT, S. - Macedo, H. (1980), *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

RODIÑO CARAMÉS, I. (1997), "Escarnios de amor. Caracterización e corpus", em*Actes del VI Congrés de l' Asociació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de septembre de 1997)*, ed. de Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 245-262.

RON FERNÁNDEZ, X. X. (2000), "O *gap* na lírica galego-portuguesa: ¿Unha proxección conceptual acertada?", em *Iberia Cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed de Juan Casas Rigal, Eva Mª Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

SCHOLBERG, K. R. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Editorial Gredos.

SOUTO CABO, J. A (1994), "Achegas documentais sobre Nun'Eanes Cerzeo, trovador galego da primeira metade do século XIII", *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14 (*Studi provenzali e galeghi* 89/94), pp. 147-176.

TAVANI, G. (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

TAVANI, G. (1999), *Arte de trovar do cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.* Introdução, edição crítica e *fac-símile*, Lisboa, Editorial Colibri.

VALLÍN, G. (1997), "Escarnho d'amor", *Medievo Romanzo*, XXI, pp. 132-146.

ANÁLISE E EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA PORTUGUESA: DA *CASTRO* DE ANTÓNIO FERREIRA À *NOVA CASTRO* DE JOÃO BAPTISTA GOMES JÚNIOR

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Agora é que eu conheço as furias todas
Toda a força de amor: elle triumpha
Da razão, da virtude, e dos Céos mesmo.

(*Nova Castro*, João Baptista Gomes Júnior)

Castro, de António Ferreira, é a primeira tragédia escrita em português e a primeira encenação da história dos amores de D. Pedro de Portugal e D. Inês de Castro, tirados da crónica para a poesia. Sobre factos acontecidos na cidade onde se representou, Coimbra, Ferreira constrói uma tragédia que conjuga formas classicistas com conteúdos modernos porque, apesar da divisão em cinco actos e a utilização do coro, do mensageiro e dos confidentes, a focagem do tema adquire uma dimensão transtemporal por ilustrar um conflito universal: a oposição entre o indivíduo e a sociedade, entre a paixão e a norma, entre o desejo e o dever.

As crónicas oferecem a versão histórica do assunto, mas vão acrescentando elementos novelescos que facilitam a passagem deste para a literatura e a sua conversão em mito[1], e foi a poesia a primeira a acolhê-lo, tanto num romanceiro oral e anónimo de tema inesiano no século XV[2] como na tradição culta, integrada pelas *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro*, publicadas no *Cancioneiro Geral* (1516), continua com a "Visão de dona Inês", carta de Anrique da Mota dirigida ao Rei D. João III, e chega até o Canto III de *Os Lusíadas* de Camões, que contribuiram para a idealização da heroína.

1. A. Quadros (1989:30) destaca que a "mitogenia portuguesa" é "um fenómeno irrecusável da nossa cultura popular e até erudita", e assinala a existência de diversos mitos, entre eles o da "Supervivência do amor (presente na história e lenda de D. Pedro e D. Inês)".

2. Já Menéndez Pelayo (1952: 153-258) assinalava que as *Trovas* de Garcia de Resende conservavam o eco de um romance velho e as semelhanças com a história de Isabel de Liar, personagem lendária inspirada em várias amantes da realeza que foram assassinadas e depois vingadas. A similitude entre o ciclo romancístico de Isabel de Liar e a lenda inesiana é reconhecida também por A. Durán (1945); C. Michaëlis de Vasconcelos (1890-1892: 192-240); P. Teyssier (1974: 571); M. D. Triwedi (1975: 30-31); E. Asensio (1989: 31-40) ou P. Botta (1999: 115-121).

Mas da lírica era preciso passar ao teatro, o género mais acessível ao público, e a *Castro* de Ferreira soube responder às preocupações do seu tempo: as reflexões sobre o poder, o peso da púrpura e as necessidades do Bem Comum, tipicamente renascentistas; mas também antecipa os parâmetros da tragédia barroca, da tragédia da modernidade[3]: o confronto entre aquilo que nos define como indivíduos e os pedidos da colectividade que, paradoxalmente, exige o sacrifício do desejo para ser como os demais, para formar parte da sociedade, o que chamámos anteriormente o confronto entre a paixão e a norma. Por isso, na *Castro* há dois grupos de personagens muito bem definidas: as que acreditam no sentimento –D. Pedro, Inês e o próprio D. Afonso, que pretende do seu filho uma coisa que ele próprio não conseguiu: o domínio das paixões– e as personagens defensoras da Razão de Estado –o Secretário e os conselheiros, embora o rei deveria pertencer a este partido. Por isso o conflito do indivíduo perante a sua sociedade, conflito universal, é mais importante que o conflito pessoal dos próprios protagonistas, que nem chegam a encontrar-se, circunstância desvalorizada pela crítica e considerada uma espécie de erro do autor que retira interesse ou dramatismo à tragédia e que foi reparado pelas versões posteriores do tema, inclusive na *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior, onde os amantes passam muito tempo juntos e o Rei discute com o Príncipe em várias ocasiões. Contudo, achamos que a configuração dramatúrgica de Ferreira, embora acusar o lastro formal classicista não foi tão errada, pois dá prioridade à transcendência do conflito sobre os efeitos da acção.

E apesar de ter marcado o caminho a seguir na constituição do género trágico em Portugal, a sua proposta não encontrou continuadores, mas o tema passou a autores espanhóis que acrescentam novos elementos. Jerónimo Bermúdez escreve, além da *Nise lastimosa,* a *Nise laureada,* onde recria a lenda da coroação de Inês depois de morta; Mejía de la Cerda (*Inés de Castro*, 1612) e Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*, 1652) introduzem uma princesa castelhana antagonista de Inês para aumentar a tensão dramática, pois o teatro do século XVII interessa-se mais pela movimentação da acção que pelas reflexões das personagens que tanto preocupavam a Ferreira.

Uma nova tentativa de recuperação da tragédia portuguesa acontece a finais do século XVIII e começos do XIX, nos quais existem várias obras sobre o tema que "pretendem recuperar a fidelidade à tradição portuguesa, sobretudo de António Ferreira"[4]: a *Tragedia de D. Ignez de Castro* (1772) – aparecida anónima

3. Vid. M. R. Álvarez Sellers (2000, I: 239-257).

4. M. L. Machado de Sousa (1987: 284).

Desta época é também uma paródia de *Reinar después de morir* e das *folhas volantes* ou *teatro de cordel*, *Só o amor faz impossiveis* (1794) de Silvestre Sylvério da Sylveira e Sylva, pseudónimo de José da Paiva, pertencente ao género —existente também em França— do *provérbio*, que ele chamou *parábola*, e consistente em ilustrar um ditado ou aforismo com que termina o próprio texto.

numa *folha volante* mas atribuída a Nicolau Luís–, a *Castro* (1781) de Domingo dos Reis Quita, a *Ignez* (1774) de Manuel de Figueiredo –não há notícias da sua representação–, a *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior –escrita em 1798, conhece ao menos dez edições entre 1803 e 1857[5]– e uma outra *Nova Castro* (1812) de Joaquim José Sabino. Escolhemos a obra de Baptista Gomes para fazer a análise da evolução do tema e do género por ser a de maior êxito na época, como provam as citadas edições e o prémio recebido da Academia Real das Ciências em 1799. Foi além disso a primeira obra dramática portuguesa traduzida para francês, por Ferdinand Denis em 1823[6], e foi traduzida para alemão em 1841 por Alexander Wittich.

A *Nova Castro* de Baptista Gomes é uma obra pensada para agradar aos espectadores, com todos os elementos necessários para comover e impressionar o público. Mantém algumas cenas-chave da tragédia de Ferreira e segue, como ele, as unidades classicistas de lugar, tempo e acção, mas muda o carácter das personagens, aumenta o seu número e modifica as razões do conflito, que é o mesmo que o ilustrado por Vélez de Guevara: D. Afonso, ignorante do casamento secreto do seu filho com Castro, tenta casá-lo com uma infanta castelhana; a resistência do Príncipe provoca o seu ingresso no prelo, momento aproveitado pelos conselheiros para justiçar Inês.

Mas o primeiro traço de destaque é o carácter absolutamente positivo da heroína. Desapareceram dela a arrogância marcada por Ferreira –"Por mim lhe aborreciam altos estados,/por mim os nomes de princesas grandes,/por tão grande me havia nos seus olhos" (I, vv. 57-59)– ou a vaidade mostrada por Vélez de Guevara (II, vv. 515-543). Agora Inês pensa sempre no bem dos outros antes do seu e abandona o orgulho da competição mantida com Constança na obra portuguesa ou com D. Blanca na obra espanhola para aceitar sem reserva as decisões de D. Afonso, de cuja necessária assunção tenta convencer o Príncipe. Sente-se mesmo culpabilizada pela morte de Constança –"Trahi sua amizade,/(...)assassinei-a" (I p. 2)– e arrependida do mal causado; curiosamente, as suas primeiras palavras vão dedicadas a ela:

> (Ignez entra en scena delirante e horrorisada)
> IGNEZ. Sombra implacavel! Pavoroso espectro!
> Não me persigas mais... Constança! eu morro. (I, p. 2)

5. A. Roig (1983: 568-570) assinala que "1803 est la date généralement admise de la première édition" e acrescenta as edições de 1813, 1814, 1815, 1817, 1826, 1838 (duas edições), 1843, 1850, 1857, 1908 e uma edição sem data considerada anterior à de 1908.

6. F. Denis (1823: 37) diz: "La tragédie de Gomez jouit de la plus grande célébrité à Lisbonne, et elle me paraît digne d'être accueillie favorablement en France. (...) C'était vraiment à lui qu'appartenait l'honneur de régénérer la gloire dramatique de la nation."

E S. Cornil (1952:100) precisa: "Traduite en français, la *Nova Castro* fut rééditée neuf fois en quarante ans; c'est avec l'*Inès de Castro* de La Motte et *Reinar después de morir*, la pièce qui fut jouée le plus souvent."

E dizemos curiosamente porque Baptista Gomes conserva uma cena fundamental, a do sonho premonitório de Inês[7], mas muda profundamente a sua situação –no começo da obra e não no meio como Ferreira– e a sua natureza. Inês já não sonha com um leão ameaçador e com lobos que rasgam o seu peito, senão com o espectro da rainha a quem arrebatou o amor do seu marido e que agora sai do sepulcro para cravar-lhe "No peito agudos ferros" (I, p. 2) e arremessá-la "á morada dos mortos" (I, p. 2)[8]. Se em Ferreira ou Vélez o sonho antecipava o futuro e fazia Inês duvidar da sua sorte, aqui lembra o passado e mostra uma Inês atormentada que vê próximo o seu fim pelo pecado cometido: "Não é um sonho, Elvira, são remorsos" (I, p. 2), embora a confidente tente consolá-la dizendo que o pecado já está purgado com o casamento (I, p. 2), argumento empregue também por Ferreira (III, vv. 1021-1023).

E a personagem equivalente ao Secretário, D. Sancho, fala com ela em lugar de falar com o Príncipe, de "carácter violento, caprichoso" para "que o convenças/A beneficio seu, e em teu proveito,/A cumprir sem demora os seus deveres:/Eu sei que na sua alma podes tudo/E das tuas virtudes tudo espero" (I, p. 3). Inês não parece ser temida pela sua influência sobre D. Pedro, como acontecia na obra de Ferreira, e continua a dar provas do seu espírito de sacrifício: "antes quero/Morrer, do que lembrar-me que sou causa/De que o Príncipe falte aos seus deveres" (I, p. 3). Mas na tragédia os desejos formulados como premonitórios cumprem-se. Chega D. Pedro e tenta convencê-lo do dever de obedecer ao pai, mas o Príncipe recusa fazê-lo porque as verdadeiras intenções do Rei, a quem qualifica de tirano, são casá-lo com D. Beatriz, uma infanta castelhana, como já fez com Constança (I, p. 4).

Começa o segundo acto com uma discussão por esse motivo entre o Rei e o Príncipe, que na obra de Ferreira também não chegam a encontrar-se. O Rei acusa-o de ser escravo da paixão e de não atender os interesses do Estado, que decidem "os consorcios dos Príncipes" (II, p. 5). "Isentos de paixões os Reis

7. "Le songe d'Inès est un épisode essentiel de la tragédie *Castro*. Il est la préfiguration de la mort violente de la protagoniste. Il met en évidence l'art dramatique d'António Ferreira". A. Roig (1999: 149)

8. M. L. Machado de Sousa (1984: 289), encontra nesta cena indícios "de uma outra escola":

> Esta influência, da literatura de terror que entretanto se tornara moda na Europa, é patente já no próprio estilo, mais violento e recorrendo com frequência a imagens assustadoras e sangrentas, mas também em pormenores mais concretos. (...)
>
> Em Baptista Gomes, logicamente porque mais tardio [que Domingo dos Reis Quita], a cedência a tal gosto literário é muito mais vincada e situa desde logo a sua *Nova Castro* no ambiente 'terrífico', que romances, tragédias e óperas europeias sobre este assunto utilizaram abundantemente. Gomes inicia a sua obra com uma cena típica desta literatura: atormentada por remorsos do mal que fizera a Constança, Inês desperta de um sonho pavoroso e vagueia pelo palácio, "atribulada", "ululando", "errante", tentando fugir ao espectro da princesa, que, todavia, aqui parece existir apenas na sua imaginação, pois não corresponde a qualquer indicação cénica.

ser devem" (II, p. 5) diz D. Afonso, cujo carácter se aproxima do rei barroco de Vélez de Guevara, convencido da preeminência da Razão de Estado sobre o sentimento (I, vv. 371-374), ideia que o rei renascentista de Ferreira não consegue assumir, pois ele próprio se sente escravo das paixões –"Não sou rei, sou cativo: e tão cativo/como quem nunca tem vontade livre" (II, vv. 803-804)– e dos pecados de juventude, e essa lembrança atenua a culpa dos amantes. Baptista Gomes suscita também um conflito inexistente na obra primitiva, o confronto com Castela, se o Príncipe rejeita D. Beatriz: "Acaso queres/Deixando de cumprir o meu tratado,/Entre os povos soprar horrenda guerra?/Queres ver Portugal nadando em sangue?" (II, p. 5). Depois os conselheiros insistem em que a paixão do Príncipe é "funesta origem da sua contumacia" (II, p. 6) e apelam, como na obra de Ferreira, ao "bem do Estado" e "Ao exemplo que deves ao teu povo", porque "o consorcio D. Pedro não celebra,/Sem que até da lembrança Ignez lhe afastes./Atalha emquanto podes tantos males:/Muitas vezes punir é ser piedoso" (II, p. 6).

Nesse mesmo acto acontece o confronto entre D. Afonso e Inês, que perante a ira do soberano responde: "Sim, se é delicto amar e ser amada,/Meu coração, senhor, é criminoso.../Mas eu não sou culpada" (II, p. 7) –reconhece o mesmo delito nas obras de Ferreira (IV, vv. 1300-1306) e de Vélez (III, vv. 348-357)– e quando o Rei lhe faz notar a diferença de linhagem, defende, como D. Pedro, o império da paixão: "Quando amante paixão nos predomina,/Offuscada a razão, a ninguém lembram/as distinções fataes do berço, e sangue,/São iguaes ante o amor os mortaes todos" (II, p. 7), o que é interpretado por D. Afonso e Pacheco como uma prova de soberba. Aparece então uma nova personagem ausente da obra de Ferreira, o embaixador de Castela, que ameaça com a guerra se o Príncipe não cumpre o tratado. D. Afonso decide afastar os amantes e degredar Inês, mas Coelho acha o castigo insuficiente e sugere que "Fôra talvez melhor lançar mão logo/Dos efficazes, ultimos remedios" (II, p. 8).

Dada a ordem do degredo, no acto III Inês lamenta-se da sua sorte com Elvira, que lhe aconselha chorar ante o Príncipe e ela, fiel ao seu espírito conciliador, rejeita a ideia: "aconselhar-me/A que contra seu pae revolte um filho?/Ah! Não... Embora Ignez infeliz seja;/Mas nunca origem de rebeldes crimes;/(...) Eu devo submetter-me ao meu destino;/Cumpram-se as duras leis do duro Fado" (III, p. 8). O espaço dedicado por Ferreira ao sonho premonitório de Inês que antecipa a sua morte, é substituído por uma pena real que serve para excitar ainda mais a cólera do Príncipe. Num novo confronto com o Rei, indignado pela união do seu filho com uma vassala[9], acusa-o de

9. PEDRO.
Para ser do teu filho digna esposa,
Ser filha de Monarchas não precisa.

tirania e resiste-se mesmo a ingressar no prelo como aquele tinha mandado. Procura Inês e propõe-lhe fugir com os filhos "Se necessario for, ao fim do mundo" (III, p. 10), mas ela rejeita o delito –"Eu não quero roubar a um pae seu filho,/Nem tolher a ventura aos lusitanos,/Privando-os do melhor dos seus Monarchas" (III, p. 10)– e oferece-lhe outra alternativa: "Irei co'os filhos a seus pés prostrar-me:/Ninguém resiste á voz da natureza:" (III, p. 11).

D. Pedro percebe desde o primeiro momento a sombra da morte sobre a sua esposa, e com esta atitude o autor da *Nova Castro* evita outro dos erros atribuídos a Ferreira, a despreocupação do Príncipe, que sai para caçar no instante em que se está a decidir a sorte de Castro porque não acredita no perigo. Por isso o sentimento final dos príncipes de Ferreira (V, vv. 1748-1749) e de Vélez (III, vv. 633-637) é de absoluta culpabilidade, porque na sua mão estava a oportunidade de salvar a sua amada. No entanto, na obra de Baptista Gomes, D. Pedro é criticado pelo seu carácter violento, como na de Ferreira, mas nunca por deixar desprotegida Inês.

O acto IV isenta também o Rei de responsabilidades sobre a morte da dama, pois começa, mostrando a conspiração de Pacheco e Coelho, verdadeiros interessados no crime por temor aos irmãos de Inês, seus inimigos. Mas, como na *Castro* de Ferreira, Inês aparece com os filhos e consegue comover D. Afonso, que promete defendê-la perante os conselheiros, porque agora se lembrou que os pecados do seu filho são os mesmos que os dele quando, por ciúmes do seu irmão natural, D. Afonso Sanches, se rebelou contra seu pai, D. Dinis[10]. Baptista Gomes conserva a cadeia de faltas indicada por Ferreira –"Meus pecados/quão gravemente sobre mim caíram!" (II, vv. 652-653)– porque na tragédia o passado tem sempre repercussão no presente para exigir a responsabilidade que então não foi assumida. Coelho anuncia "Que já começa o povo a amotinar-se" (IV, p. 13) e a atemorizada Inês, numa espécie de delírio

---

Se Ignez é virtuosa, que lhe falta?
Quem mais digna do throno que a virtude? (III, p. 9)

D. Inês pertencia à poderosa família galega dos Castro, aparentada com os reis de Portugal. Era filha ilegítima de D. Pedro Fernández de Castro, camareiro-mor de Alfonso XI de Castela e primo de D. Pedro I de Portugal. O tema do sangue não é tão importante nas obras de Ferreira ou de Vélez, mas Baptista Gomes deve insistir nele porque a sua Inês é sempre correcta e virtuosa e não dá motivos para o seu castigo.

10. AFONSO. O seu delicto
Não é só filho da paixão que o cega:
Força maior o arrasta aos sacrilegios:
(...)
Oh remorsos crueis!... Era forçoso
Que um filho de tal pae fosse rebelde,
Mais do que elle filho ingrato,
Eu fui, eu fui também... (IV, p. 12)

onde aparece de novo Constança –"E's tu, Constança? E's tu, que vens ainda/Da habitação da morte perseguir-me? (IV, p. 13)–, vê próximo o seu fim e vai fechar-se na sua câmara com os filhos".

O acto V começa com as dúvidas de D. Afonso entre condenar ou salvar Inês e os seus lamentos por ocupar o sólio: "Ah, dura condição! pesado sceptro!/E haverá quem dos Reis inveje a sorte?" (V, p. 14). As reflexões que na obra de Ferreira ocupavam uma parte importante do acto II (vv. 595-616; vv. 769-814) e definiam o carácter atormentado do Rei perante a angústia de tomar decisões não desejadas, ficam reduzidas nesta tragédia a cinco versos. É evidente que os tempos mudam e com eles os interesses do autor e dos espectadores. Desapareceram as preocupações renascentistas sobre a corrupção da Corte, preocupações contemporâneas que já não existem no século XVIII, por isso Baptista Gomes menciona rapidamente a questão[11] mas insiste no carácter das personagens, na força das paixões, nos movimentos da acção, no conflito político e sentimental, porque a sua tragédia antecipa os gostos românticos pela desmesura, a truculência, a intriga complicada e o sentimentalismo. Por isso, apesar de tratar um tema histórico, tenta manter o interesse até ao fim, fazendo o público crer na possibilidade de salvação de Inês: "Deixar eu de ser pae por ser Monarcha?.../Ah! Não" (V, p. 14) diz D. Afonso antes de revogar a sentença, porque "Um rei sómente é Rei quando perdôa" (V, p. 14), e o rei de Baptista Gomes é o único que chega a perdoar, porque o rei de Ferreira delega, impropriamente, a decisão final nos seus conselheiros –"O engano se é vosso, em vós só caia" (II, v. 753)– impossibilitado de perdoar ou castigar; o próprio embaixador intercede por Inês e assegura a amizade com Castela, mas as lágrimas de D. Nuno revelam que o perdão não chegou a tempo. Coelho e Pacheco fugiram e Inês, gravemente ferida, aparece na cena para entregar os filhos a um avô que se sente "Máu irmão, filho ingrato e pae tyranno" (V, p. 15) e não pode suportar a visão da dama agonizante que morre à vista do público, traço senequista frequente na tragédia do Renascimento –embora em *Reinar después de morir* (III,

11. D. Pedro tenta convencer D. Sancho a fugir com ele e com Inês:

PEDRO.

Sim, eu te rogo, vem... De cãs coberto
Tens conhecido assás o ar pestilente,
Que nas côrtes costuma respirar-se.
Halito venenoso, que derramam
A traidora lisonja, a fraude, a intriga,
Que em torno aos solios quasi sempre giram.
Longe de tanto horror, ah, vem ao menos
Gosar em paz o resto de teus dias (III, p. 10).

vv. 586-599) e na *Castro* a morte seja relatada: "Jaz a coitada no seu sangue envolta/aos pés dos filhos, para quem fugia" (IV, vv. 1579-1580); "Abraçada com os filhos a mataram,/que inda ficaram tintos do seu sangue" (V, vv. 1671-1672). Para maior espanto, entra o Príncipe e a sua alegria impede-o de ver o cadáver de Inês; quando repara nele não se sente culpado da sua morte e anuncia terríveis guerras e castigos, "Que ha de em sangue nadar Portugal todo" (V, p. 16); como na obra de Vélez (III, vv. 746-754), enuncia a lenda: "mesmo depois de morta a bella Castro/Será Rainha, reinará commigo:/(...)/Hão de todos beijar-lhe a mão já fria,/Tributar-lhe as devidas homenagens" (V, p. 16). Resta ainda um último golpe de efeito: a morte inesperada de D. Afonso, que "Com força de pesares succumbe aos males,/E violenta paixão lhe arranca a vida" (V, p. 16), pagando assim os seus erros[12].

Com todos estes elementos não é estranho que a *Nova Castro* fosse a versão do tema de mais êxito da sua época. Formalmente conserva a divisão em cinco actos e a observação das unidades de lugar, tempo e acção da *Castro* de Ferreira e também os traços essenciais da trama, mas adapta-os ao seu tempo e aos novos gostos do público, encaminhados já para o drama romântico, e constrói personagens arrebatadas e apaixonadas mas sem fissuras, constantes na defesa das suas intenções: Inês sempre abnegada e disposta ao sacrifício e D. Pedro sempre disposto a defendê-la. Só o Rei oscila entre a cólera e o perdão e paga caro a sua indecisão. As reflexões sobre o Bem Comum foram substituídas pelas alusões à linhagem de Inês e pela intriga política em torno do novo casamento concertado para consagrar a união com Castela. A progressiva demanda da parte do público de traços senequistas levaram a incluir, pelo menos a partir da 5ª edição, de 1826, o *Acto da coroação*, onde aparece Inês morta sentada no trono, D. Pedro beija a sua mão e depois manda todos fazer o mesmo para reconhecê-la como rainha –assim termina *Reinar después de morir* (III, vv. 746-754)–, augura o cru castigo dos agressores e decide dar-lhe sepultura em Alcobaça[13].

A *Nova Castro*, assim chamada para se diferenciar das versões feitas por Nicolau Luiz e Domingo dos Reis Quita, consegue a originalidade anunciada no título com a introdução de elementos destinados a conformar uma nova sensibilidade preparada para gostar das obras do Romantismo, sem esquecer as alusões às tragédias mais famosas sobre Inês de Castro, a *Castro* de António Ferreira, pioneira no seu género e no seu tema, e *Reinar después de morir* de Vélez

12. "Après Mejía, tous les auteurs dramatiques adoptent presque tous la succession rapide de la mort d'Inès et d'Alphonse IV, la vengeance et le couronnement", S. Cornil (1952: 76).

13. M.L. Machado de Sousa (1984: 291), fala do destino "da *Nova Castro* de Baptista Gomes, êxito retumbante desde o seu aparecimento. Sucessivamente representada e publicada, em Lisboa, Paris e no Rio de Janeiro, o acrescentamento da cena da coroação, em pelo menos duas versões, terá prolongado o interesse do público. (...) Um programa do Real Teatro do Porto, para 27 de Julho de 1835, comprova o empenho posto nesta cena"

de Guevara[14], das que toma os traços mais convenientes para alcançar o êxito, e essa alternância consciente do antigo com o novo garantiu a necessária evolução da tragédia portuguesa, permitindo-lhe servir de ponte para uma nova época e prolongar o seu sucesso no século seguinte.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel, Reichenberger, Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", nº 33, 34 y 35 (três volumes).

ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (2000). "António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia", *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, del 10 al 12 de noviembre de 1999), Ed. J. M. Carrasco González, M. J. Fernández García e M. L. Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, vol. I, pp. 239-257.

ASENSIO, E. (1989). "Romance "perdido" de Inés de Castro", in *Cancionero Musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, pp. 31-40.

ASENSIO, E. (1974). *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, pp. 37-58.

BERMÚDEZ, J. (1975). *Primeras tragedias españolas*, Ed. M. D. Triwedi, "Estudios de Hispanófila" 34, Department of Romance Languages University of North Carolina, Valencia, Castalia.

BOTTA, P. (Ed.) (1999). *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore.

CORNIL, S. (1952). *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littérarire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Palais des Academies.

DENIS, F. (1823). *Chefs-d'œuvres du théâtre étranger*, Paris, nº 2.

DURÁN, A. (1945). *Romancero general* [1849-1850], Madrid, B.A.E.

FERREIRA, A. (2000). *Castro*, Ed. M. R. Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".

GOMES JÚNIOR, J. B. (1908). *Nova Castro*, Porto, Livraria Chardrom.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952). *Antología de poetas líricos castellanos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

QUADROS, A. (1989). *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada.

14. Vid. M. R. Álvarez Sellers (1999: 155-174).

ROIG, A. (1983). "Inès de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*Teatro de cordel* et autres *Folhetos*)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XIX, pp. 555-573.

ROIG, A. (1983). *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICLP.

SOUSA, M. L. Machado de (1987). *Inês de Castro na literatura portuguesa,* Lisboa, Edições 70.

SOUSA, M. L. Machado de (1984). *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, ICLP.

TEYSSIER, P. (1974). "Le mythe d'Inès de Castro — La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. III, pp. 569-572.

VASCONCELOS, C. Michaëlis de (1890-1892). "Estudos sobre o Romanceiro Peninsular", *Revista Lusitana*, II, pp. 192-240.

VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1976). *Reinar después de morir*, Ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe.

O "HÁBITO" FRANCISCANO DO CRONISTA PORTUGUÊS FERNÃO LOPES: A PARTICIPAÇÃO DOS MENORES E A IMPORTÂNCIA DO SEU IDEAL NA ASCENSÃO DA DINASTIA DE AVIS

Marcella Lopes Guimarães
PUCPR

Resumo: Nas três crônicas do português Fernão Lopes encontramos muitas evidências da relação dos frades menores com os negócios do reino. Na ***Crônica de D. João I***, lemos muito do ideal franciscano na luta corpo-a-corpo, na pregação e nos valores que o texto representa. A mais audaciosa prova disso é a metáfora da "Sétima Idade".

Palavras-chave: Representação, Franciscanismo, Medievalismo

Se é possível afirmar que o século XIII foi o século dos frades (KNOWLES, David, OBOLENSKY, Dimitri, 1974, p. 372), há que se considerar que os testemunhos de sua influência, modo de vida e proliferação incluem situações de vivência autêntica e de corrupção de códigos e ordenamentos, vividas por adeptos mais ou menos comprometidos com a fidelidade a um modo de vida espiritual novo até então. Em lugar da permanência monástica em uma comunidade até o final da vida, que incluía estudo, afastamento social e a administração de bens, sobretudo de terras, os frades estiveram ligados a uma ordem particular e propalavam "o apostolado ativo voltado para a população urbana laica. (...) os frades passavam freqüentemente de um convento a outro de sua ordem, em função das necessidades do ministério" (LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 237). É verdade que a possessão de bens, mesmo de concessões ou de sua administração simplesmente, causou debates acalorados, mas em princípio era terminantemente proibida a relação frade – bens/rendimentos.

A expansão da Ordem Franciscana em Portugal pode ser evidenciada por fatos ligados ao centro do exercício do poder: "D. Dinis fizera seu confessor e em seguida bispo do Porto o franciscano Frei Estevão (1320) e é conhecido o caso da rainha Santa Isabel, que depois de viúva entra na Ordem Terceira de São Francisco" (SARAIVA, António José, 1998, p. 73). Os primeiros Menores chegaram a Portugal em 1217, ainda que haja referências, em fontes posteriores, de que o próprio Francisco teria passado pela Guarda, por Guimarães, Braga, Ponte de Lima e Bragança[1]. Conhecemos o nome de Frei Zacarias e Frei

1. "O autor duma das primeiras crónicas da Ordem, Frei Marcos de Lisboa, que escreveu a sua crónica

Gualter, dois italianos da Ordem que muito provavelmente foram os primeiros a chegar a Portugal e há indícios de que antes do martírio do Marrocos, Frei Bernardo e seus companheiros teriam também passado por Portugal[2]. Na década de 30 do século XIII, são criadas províncias franciscanas na Espanha, a de S. Tiago acaba por abranger todo o território Português, mas, no Cisma do Ocidente, os franciscanos portugueses e castelhanos se dividiram segundo a fidelidade a um ou a outro papa e desta forma nasceu a Província Franciscana de Portugal[3]. Castela alinha com Avinhão, enquanto Portugal, com Roma. As guerras entre os dois reinos acirram a rivalidade e, no reinado de D. Fernando (1367-1383), a obediência oscilante do monarca rasura a fidelidade anterior, o que representa em vários momentos conflitos com o seu corpo místico[4].

As crônicas de Lopes atestam os problemas de atuação de um braço que estende seu poder por toda a cristandade, o Papado, mas a proximidade dos frades com o miúdo da vida de cada reino, com a rotina das cidades e com a lida de homens e mulheres pelo pão, o que incluía protestos contra as injustiças de todo o dia, fez com que, no exercício de seu apostolado ativo, eles se identificassem mais com essa realidade.

Um dos episódios extremamente simbólicos da influência franciscana no texto de Fernão Lopes é D. Fernando enterrado com o hábito de São Francisco.

---

em 1557, aventa a hipótese de S. Francisco, na sua peregrinação a Compostela, ter passado por Guimarães e se ter encontrado com D. Urraca, esposa de D. Afonso II (Livro I, cap. XXXV). Sem apresentar documentos comprovativos, Frei Marcos de Lisboa refere simplesmente que é 'segundo alguns dizem' e que 'se acha escrito'. Esta tradição foi-se arraigando e Frei Manuel da Esperança no primeiro volume da sua crónica da província franciscana de Portugal apresenta um trajecto completo dessa suposta viagem. Segundo ele S. Francisco teria passado pela Guarda, Guimarães, Braga e Ponte de Lima e no regresso teria passado por Bragança e aí fundou o primeiro convento da Ordem em Portugal (HS, I, pp. 41-49). A falta de documentos históricos não nos permite afirmar a veracidade destas tradições, que dão S. Francisco em terras portuguesas em 1214." http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

Sobre esse assunto, Frei Henrique Rema também afirma: "O santuário de Santiago de Compostela constituía uma forte atracção dos cristãos da Idade Média. Francisco de Assis também peregrinou de Itália até a Galiza, utilizando o caminho de Portugal à ida e à vinda.

2. "A Crónica dos XXIV Gerais, compilada em 1370, (...) referem a passagem por Portugal de Frei Bernardo e companheiros, a caminho de Marrocos, em 1220, relacionando o seu martírio em Marrocos com a entrada de Santo António de Lisboa na Ordem Franciscana. Ele foi, talvez, o primeiro franciscano português." http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

3. "Com o grande Cisma do Ocidente (1378-1417), os portugueses seguiram o Pontífice de Roma Urbano VI, e os espanhóis o antipapa de Avinhão (Francia) Clemente VII. O facto contribuiu para a separação das três Custódias portuguesas da Província de Santiago de Compostela (...) É certo que até ao ano de 1378 não houve Província em Portugal. O nome da Província de Portugal existe em 1407." –Frei Henrique Rema na palestra *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*, anteriormente citada.

4. Sobre a idéia da duplicidade dos corpos do rei, conferir KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei* –um estudo sobre Teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O Prólogo da crônica do monarca e o capítulo 172, que narra a sua morte, celebram princípios antagônicos, vida e morte, ascensão e aniquilamento. O cronista provoca a comparação entre os trechos –"alli jouve elRei per dias doemte, muj desasemelhado de quamdo el começou de reinar; ca el entomçe pareçia Rei amtre todollos homeens aimda que conheçido nom fosse, e agora era assi mudado, que de todo pomto nom pareçia aquelle" (CDF, p. 475). A narração da morte de D. Fernando o aproxima de um modelo que tem muito a ver com o de homem novo proposto pelos franciscanos, "penitente dilacerado e finalmente crucificado" (LE GOFF, Jacques, 2001, p. 242). Muito longe do indivíduo superior, o texto da sua morte destitui a soberba, pecado do mundo feudal (LE GOFF, Jacques, 2001, p. 214), contra a qual os franciscanos terão tanto a dizer. Assim, o corpo de D. Fernando, despido da beleza e da glória do início do reinado, doente e desavindo da corporação, é abraçado pelo hábito da humildade e da penitência.

Na Crônica de D. Fernando, é a paixão do monarca o agente deflagrador da sua desestabilização. Mesmo que não tenha lido integralmente o *Leal Conselheiro*, o que não acreditamos, Fernão Lopes certamente conheceu o pensamento que animava o seu autor, sobretudo quando analisamos a aproximação do amor à sandice. D. Duarte compreende quatro formas de amar e recomenda a amizade aos casados. Entretanto, é preciso voltar ao texto e ler a caracterização dos "amores". Na verdade, parafraseando António José Saraiva, é só quando o monarca descreve o "mal" dos amores que pressentimos o cheiro de Eros[5]. Como cego, aquele que está apaixonado não "cura de sseu bem, nem teme o mal, e faz della quando per outra guisa nom pode acabar o que sobre todas cousas sempre contynuamente mais deseja" (*LC*, p. 329). A essência desta forma de amar é o desejo, enfim. É ele que cega e promove uma conseqüência funesta para a união entre homem e mulher, segundo D. Duarte, o ciúme.

O elogio ao sentimento fraterno, à amizade, que da paixão só tem em comum uma forma de amar é um traço delicado que aparece no texto de Fernão Lopes a colaborar com o desenho do novo rei D. João I, marido e pai ideal. Para além da referência à atuação de um ou outro frade menor, o texto de Fernão Lopes eleva certos valores que bem podemos aproximar do ideal franciscano. A amizade é o sentimento forte a unir quem sabe refrear os excessos (como foram julgadas certas escolhas dos últimos monarcas de Borgonha...), D. João à família nuclear, D. João a Nun'Álvares... pelo menos é assim que o cronista português nos dá a representação.

5. "A família real, na geração seguinte à de D. Pedro, formada por seu filho D. João (...), é apresentada, quer por Zurara (...), quer por D. Duarte, (...), como uma família exemplar e onde nunca se pressente o cheiro de Eros". SARAIVA, António José, 1998, p.55.

Fernão Lopes escolhe uma figura muito especial para marcar a transformação do Mestre de Avis em Regedor e finalmente em Rei, é Frei João da Barroca. No capítulo 14 da primeira parte da *Crônica de D. João I*, já começam a ser ouvidas vozes que desejavam dar a coroa a esse filho de Pedro I, mas, no capítulo 17, D. João quer se afastar no reino justamente para que não se pense que ele ambicionava o trono. Ele escuta a voz "dos da cidade" que não queriam a sua partida, os clamores de Álvaro Pais, mas só se decide depois das revelações do sobrenatural, proferidas pelo homem santo Frei João da Barroca. António José Saraiva explica a devoção: "Existiam também os 'emparedados' e as 'emparedadas' pessoas que se fechavam por toda a vida com uma parede de cantaria e que gozavam do respeito e veneração públicos" (1998, p. 86). Frei João da Barroca era um "emparedado" e a sua palavra na crônica prova que a divindade afiançava o desejo das novas forças que se agitavam contra o poder da velha aristocracia ligada à corte da rainha e aos interesses de Castela.

A vitória portuguesa no Cerco de Lisboa é outro episódio que faz brilhar um franciscano. Aliás, antes dessa vitória, também temos elementos da ordem do sobrenatural a preparar o sucesso. Levando-se em consideração a explanação de Fernão Lopes acerca da natureza das revelações, a aparição dos vinte cavaleiros/sacerdotes próximos à parte do muro do patrono da cidade, São Vicente de Fora, é uma revelação corporal de segundo tipo, ou seja "quando veemos aadefora, cousa que tem mesterio de demtro, assi como Moises, que vio arder o espinheiro, per que sse mostrava a emcarnaçom do Filho de Deos" (*CDJ*, I, p. 46/47). As vestimentas da cor branca, com as quais os vinte homens estavam trajados, eram reservadas nessa época para dias de celebração e festa, pois essa cor substituía qualquer outra em acontecimentos da máxima importância[6], como o que se estava a começar naquele momento. Esses sacerdotes levavam círios acesos onde "todas as forças da natureza estão ativas" (CHEVALIER, CHEERBRANT, 2000, p. 933), individualizadas, toda a vida cósmica se concentra nelas (CHEVALIER, CHEERBRANT, 2000, p. 934); o círio ainda simboliza "a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu". As torres iluminadas celebram a sua verticalidade, todo o esforço do homem para comunicar as suas intenções para Deus. Todo o sobrenatural já começa a ser comunicado na porta do mártir que protegia a cidade, São Vicente. Logo depois da narração dessas manifestações, o cronista revela que a chegada das naus castelhanas nas proximidades da cidade foi feita em clima adverso a elas (*CDJ*, I, p. 214).

Depois da vitória no Cerco, o povo da cidade organiza uma grande procissão na qual todos participam descalços, em devota penitência. Ao chegarem ao Mosteiro da Trindade, D. João, Bispo de Lisboa, o povo e o

6. O estabelecimento das regras para as cores das vestimentas eclesiásticas foi feito a partir do século XII. TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990, p. 168.

Mestre de Avis começam a ouvir a pregação de um frei elogiado por Fernão Lopes. O cronista faz menção à existência de registros incompletos desse sermão e inicia a sua compilação com o mote escolhido por Frei Rodrigo: "Gram misericórdia fez o Senhor Deos com nosco" (*CDJ*, I, p. 316) e, ao ressaltar que a perfeição da religião está na misericórdia e na piedade, o clérigo contrapõe essas virtudes ao grande pecado de D. João de Castela, a cobiça. Tomás de Aquino afirmara que a cobiça era a raiz de todos os pecados, assim o rei de Castela foi punido por Deus por ter ferido leis eternas. Diante desse desejo pecaminoso, Portugal aparece nu e desamparado. É extraordinária a visão do reino em despojamento absoluto, ideal que marcara a própria conversão do santo de Assis.

Frei Rodrigo observa que as tribulações foram tantas que parecia que "Deos çarrara suas orelhas" (CDJ, I, p. 318), mas não, pois era preciso confiar na compaixão do Pai, a despeito de tudo. Para afastar quaisquer dúvidas acerca da sua fé, o clérigo nos lembra que assim como o faraó do Egito teve os primogênitos do seu reino mortos pela sua própria teimosia em não obedecer aos desígnios de um deus maior, o rei de Castela só refreou a sua sanha quando a rainha D. Beatriz de Portugal, sua mulher, contraiu a peste. Ao fim do sermão, o clérigo insta o povo a confiar na mercê divina e a cantar um canto novo, prenúncio de um novo tempo talvez, que identificamos com a "Sétima Idade" e que tem muito do milenarismo com o qual muitos franciscanos simpatizaram.

A peste que se abate sobre os castelhanos e até sobre a rainha deles, que era portuguesa..., é interpretada por Frei Rodrigo como um freio para o desejo que destempera a razão, "Mas por quamto aquell gram Rei de Catella era emdurado em seu coraçom (...) nom quis Deos com ell teer outro jeito, por mostrar mostrar seu grade poderio" (*CDJ*, I, p. 318). Tomás de Aquino estabelecera que o pecado era o desvio da razão e da lei divina, ora, para reestabelecer D. João de Castela à verdadeira ordenação, Deus mobiliza seu poder para a afeição do rei. Assim, a peste é mais que um castigo, é a manifestação do poder divino para a reeducação de um monarca cego pela cobiça.

O capítulo 159 da primeira parte da *Crônica de D. João I* se destaca por registrar aqueles que se notabilizaram no Cerco e encena a metáfora do evangelho português, como uma "breve e sollaçosa comparaçom", estratégia que afasta Fernão Lopes de uma irresistível extrapolação herética. Assim como Cristo teria mandado os seus apóstolos pelo mundo a pregar, o Mestre mandou seu cavaleiro Nun'Álvares, o novo "São Pedro", para disseminar uma nova era. Ao identificar o Mestre com Cristo, mesmo que o faça apenas como "sollaçosa comparaçom", Fernão Lopes abre brechas para o mito (REBELO, L. Sousa, 1983, p. 58) e fixa, mesmo que metaforicamente, a segunda vinda de Cristo. Todos os elementos de conteúdo místico espalhados pela crônica são aqui

sintetizados para a mais audaciosa estratégia de legitimação do texto, excluindo a própria eleição do Mestre obviamente, o capítulo 163.

Qual era o "evangelho" que o Nun'Álvares haveria de pregar? Ele está ligado certamente à "Sétima Idade". No texto "Calendário", Jacques Le Goff (in *Enciclopédia Einaudi*, V. 1. P. 260) trata do sistema de medida do tempo ligado à organização cósmica. Da necessidade de ver mais longe, os sábios e governantes tentaram dominar períodos maiores do tempo. Assim, a era provém de uma idéia de evolução positiva ou negativa, marcada por acontecimentos fundadores, com valores até mágicos.

No capítulo 163 da primeira parte da *Crônica de D. João I*, "Da Septima hidade que sse começou no tempo do Meestre", o narrador interrompe a matéria factível e formula a sua interpretação da sucessão de eras, seguindo os parâmetros de Beda, o Venerável (672-735), a respeito das eras e, sobretudo, da nova era para a qual o reinado de D. João I apontava inequívoca. Todo o capítulo dá conta de uma das características mais importantes do gênero cronístico cristão, o providencialismo (GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, 1994, p. 30). Assim, o sujeito enunciador do discurso faz o rastreamento de seis eras, ou idades: a primeira, de Adão até Noé; a segunda, de Noé a Abraão; a terceira, de Abraão até Davi; a Quarta, de Davi até a queda da Babilônia; a quinta, até a vinda de Cristo e a sexta, a realidade em que as sociedades pareciam se enquadrar no momento da narrativa, ainda que houvesse prazo para ser encerrada. Na verdade, em relação a esta última idade, Fernão Lopes não a descreveu "como uma idade decrépita (...), o que confere a toda a sua concepção do tempo um caráter muito mais otimista e consentâneo com o espírito de renovação que a luta revolucionária de 1383 a 1385 lhe inspirava" (REBELO, 1983, p. 63). Segundo o narrador, de outra idade ninguém havia se atrevido a falar, mas que, como Deus criara o mundo em seis dias e depois descansara, assim o descanso das almas poderia também ser chamado de "Sétima Idade". Entretanto ele mesmo não parece crer nesta tese, vai mais longe e lança a sua.

O modelo das Sete Idades já havia sido formulado por Santo Agostinho, para ele a Sétima Idade era a Idade do Sabath, ficava para além da História, enquanto que, para Fernão Lopes, ficava na História, herança evidente da metalidade joaquimita, através de D. João I (MACEDO, H., GIL, F., 1998, p. 159). O texto prova que Fernão Lopes conhecia as implicações da perigosa seara da heresia, isto porque, antes de enunciar a sua tese, o narrador prepara o leitor: "mas nos com ousamça de fallar, como quem jogueta, per comparaçom, fazemos aqui a septima hidade" (*CDJ*, I, p. 350).

Licença dada, o leitor não tem remédio, a "Sétima Idade" de Fernão Lopes é, assim, o início de uma era positiva, em que se eleva uma nova coletividade: os filhos de homens de baixa condição tornam-se cavaleiros em virtude de seu

bom serviço à causa que o Mestre corporificava: do ser verdadeiro português. O grande abalo no reino que a investida do rei de Castela provocara[7] só poderia ser reparado com uma nova ordem, com a transformação do mundo, daí o novo canto lembrado por Frei Rodrigo:

> Onde certos privilégios e direitos vexatórios são abolidos e os interesses dos pequenos são reconhecidos como um direito legítimo. A promoção e a mobilidade social permitem o ascenso de homens sem condição às dignidades do sistema. As aspirações das grandes camadas sociais, que haviam pertencido até então ao domínio utópico, tornam-se se súbito realidade (REBELO, 1983, p. 66)

Aliás, o próprio D. João era um candidato de "baixa condição", mas notemos que o "evangelho português" aponta para uma nova era e recompõe a igualdade entre os homens, Adão é o paradigma do gênero humano[8]. Necessidades de um mundo em que não é possível ignorar o sucesso do meio urbano, aliás tão caro à movimentação franciscana. Não nos esqueçamos também de que o sucesso do próprio Fernão Lopes está ligado a essas novas aspirações urbanas, que incluem a laicização da cultura.

O narrador observa que "assi como o Filho de Deos chamou os seus Apostollos, dizemdo que os faria pescadores de homẽes, assi muitos destes que o Meestre acreçentou, pescaram tamtos pera ssi per seu gramde e homrroso estado, (...)" (*CDJ*, I, 350). Insistir na comparação do Mestre com Cristo é muito sério, daí a importância de deixar claro que o narrador "jogueta, per comparaçom". É preciso compreender que, apesar de a aproximação com Cristo definir o mito, na historiografia cristã, tudo é história, desde a criação do homem (GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, 1994, p. 19).

D. João I não é o herói da "demanda", este lugar estava reservado a Nun'Álvares, ele é o novo "graal", o propósito, o fundador de uma dinastia e de uma nova era na História da Humanidade, a "Sétima Idade". Ele personifica o "evangelho português". Segundo Helder Macedo,

> O fundador da 'Sétima Idade' tem já muito do D. Sebastião camoniano, (...) que poderia trazer para o tempo da História a intemporalidade mítica da Idade de Oiro; e ambos têm o seu complemento inverso e espectral no 'Encoberto'(...) profetizado

7. Perigo que corrompe a "Grande Cadeia do Ser", tema ilustrado pelo Duque de Coimbra na *Virtuosa Benfeitoria*.

8. Luís de Sousa Rebelo observa que as críticas sociais transformadas em comparações místico-literárias em Fernão Lopes precisam ser compreendidas em um "caleidoscópio ideológico, onde o comunitarismo cristão se mistura com o franciscanismo, que inicialmente dele se inspira, e se matiza de expectativas milenaristas de teor joaquimita. (...) Todas essas tendências estimulam a criação de uma literatura de pendor pauperista (...) [e a diversidade de gêneros inspirados por essa profusão de tendências aponta também para] a existência de uma tradição literária de carácter alegórico e moralizante, assim como a vigência de uma tradição medieval da paródia dos textos sagrados, que serve admiravelmente a crítica aos altos estamentos sociais" – p. 85-87.

> por Vieira. (...) A diferença é que Fernão Lopes estava desse modo a fazer a caracterização metafórica de um fato e Camões de uma hipótese, enquanto que Vieira tornou a metáfora numa expressão literal. (MACEDO e GIL, 1998, p. 159/160)

O capítulo se encerra com a confiança do narrador em que a "Sétima Idade", iniciada pelo Mestre (os acontecimentos fundadores, segundo Le Goff) e pela sua nova "igreja", cuja pedra fundamental era Nun'Álvares, duraria até o fim dos séculos ou até quando Deus quisesse. A magia que reveste a mudança está presente nas maravilhas: visões, profecias e milagres, como a peste ter se abatido somente sobre os castelhanos durante o Cerco de Lisboa.

Antes da Batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385) e depois das Cortes, D. João I ainda vivencia uma triunfal entrada no Porto, onde ele reencena o mito do Messias no Domingo de Ramos. Entretanto, um dos aspectos mais importantes a serem apontados depois da vitória portuguesa nessa batalha é a transformação do rei de Portugal, pois o saldo mais importante da batalha foi prová-lo como monarca viável. Enquanto Castela chorava, Lisboa ria e recebia a bandeira dos vencedores. Novamente é um pregador franciscano quem interpreta a vitória portuguesa mais importante naquele contexto. Na verdade, o pregador Frei Pedro –"gramde leterado em Theolesia e muy afamado de gramde pregador" (*CDJ*, II, p. 123), depois de falar sobre o povo de Israel, fala dos portugueses. A ordenação do seu discurso abre a possibilidade para uma antevisão que só seria formalizada por Padre Antônio Vieira, dois séculos depois, seguindo princípios diferentes dos do pregador citado na crônica de Fernão Lopes[9].

Para Frei Pedro, a referência aos judeus dá conta de uma intervenção divina "nos tempos pasados" (*CDJ*, II, p. 124). Um salto temporal extraordinário faz cair seu exame sobre os portugueses, para que fossem conhecidas as maravilhas ante os olhos dos presentes àquele momento. Essas maravilhas são de diversas naturezas e sobejam, tantas que, apesar de serem referidas, o pregador parece não fazer conta delas, escolhe outras como a da menina que falou antes do tempo apenas para saldar o rei D. João I, ainda quando este era Mestre de Avis (*CDJ*, II, p. 125). O mais interessante encaminhamento do seu sermão foi responsabilizar o monarca castelhano pela elevação do português, por ter quebrado o tratado de Salvaterra de Magos (*CDJ*, II, p. 125).

9. Para Vieira, porque Israel pecara, seu papel havia sido transferido para Portugal – NOVINSKY, Anita. "Sebastianismo, Vieira e o messianismo judaico" in IANNONE, Carlos Alberto, GOBI, Márcia, JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da Inciação* – estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Funadação Editora da UNESP, 1998. p. 74. A historiadora não faz referência a Fernão Lopes, nem à pregação de Frei Pedro, concentra seu exame na importância do contato de Vieira com o messianismo judaico.

A vitória que o seu sermão procurava esclarecer fora conseguida, apesar da diferença entre as forças opostas. Para Frei Pedro, não foi D. João, Mestre de Avis, que venceu o castelhano, mas Deus (*CDJ*, II, p. 126). As forças eram assaz discrepantes, mas a verdade estava ao lado de Portugal – "Fezeo a firme esperamça que em Deus e na priçiosa Madre avia, cremdo como he verdade, que tinhaõ rezaõ e dereito em defemder sua terra que lhe per força tomar queriaõ, e a homrra da Samta Igreija" (*CDJ*, II, p. 127). Fernão Lopes faz referência ao fato de o rei português ter procurado saber quantos eram os seus oponentes. No sermão, por isso, D. João I seguia o exemplo de Moisés, quando teve por missão guiar o seu povo (*CDJ*, II, p. 127). O fato de a informação real, de que os castelhanos eram muitos superiores numericamente, não ter sido transmitida às tropas não desmerece o rei, destaca-o sobremaneira, porque o monarca português, com esforçado coração, arcou sozinho com o peso da consciência dessa discrepância. Aqui temos uma sutil diferenciação para D. João, já que só ele e o seu companheiro Nun'Álvares Pereira poderiam suportar a verdade.

Fernão Lopes situa o seu discurso no tempo da paz – "e asy cesou a guerra de todo e veio amor e boa paaz que oje em dia dura" (*CDJ*, II, p. 441). Por ocasião da trégua de 15 anos entre Portugal e Castela, foram nomeados frades das ordens de S. Domingos e S. Francisco, para buscar prisioneiros e reféns para serem entregues sem condições aos ditos reinos. Isso é altamente revelador do prestígio das ordens. Ainda sim, as referências à ordem de São Francisco são muito mais numerosas. Em Fernão Lopes, Henrique Trastâmara é enterrado com o hábito de São Domigos (*CDF*, pág. 309), embora o cronista castelhano Pero Lopez de Ayala fale a respeito de um Trastâmara coberto de ouro. Aliás, no reinado ainda do Cruel, um predicador revelou ao rei que São Domingos lhe havia dito que o então conde D. Henrique haveria de matar Pedro, mas este não levou isso em conta e mandou queimar o clérigo (*CDP*, p. 122).

Grupo mais numeroso e impactante..., pouco antes da crise de 1383-1385, os franciscanos de Portugal marcaram a sua separação de Castela pela obediência ao papa de Roma e, logo depois da morte de D. Fernando, a sua adesão à causa do Mestre cresce na observação das tribulações entrevistas no dia-a-dia. Para além da atuação pessoal dos Menores, que foi tamanha, como vimos, a metáfora da Sétima Idade celebra um novo tempo para a sociedade portuguesa (e para a humanidade, o cronista é audacioso...), no aqui e agora, e evoca o milenarismo que atravessou o pensamento franciscano e o de Fernão Lopes.

BIBLIOGRAFIA

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan. *El Género Historiográfico de la Crónica* – Las crónicas hispanas de época visigoda. Cáceres: Universidade de Extremadura, 1994.

IANNONE, Carlos Alberto, GOBI, Márcia, JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da Inciação* – estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Funadação Editora da UNESP, 1998.

KANTOROVICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KNOWLES, David, OBOLENSKY, Dimitri. *Nova História da Igreja II – A Idade Média*. Petrópolis. Petrópolis: Vozes, 1974.

LE GOFF, Jacques. "Calendário" in *Enciclopédia Einaudi*. V. 1. Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (Org.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Imprensa Oficial de São Paulo/ Edusc, 1.316 págs., 2 vols.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Fernando*. Porto: Livraria Civilização, s/d.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. João I*. Porto: Livraria Civilização, s/d. (volumes I e II)

LOPES, FERNÃO. *Crónica de D. Pedro*. Porto: Livraria Civilização, s/d.

LOPEZ de AYALA, Pero. *Crónica del rey D. Pedro y del rey D. Henrique su hermano hijos del rey D. Alfonso onceno*. SECRIT/INCIPIT: Buenos Aires, 1994/1997 (volumes I e II).

LOYN, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MACEDO, Helder. GIL, Fernando. *Viagens do olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

OBRAS DOS PRÍNCIPES DE AVIS (*Livro da Montaria, Leal Conselheiro, Livro da ensinança de cavalgar toda sela, Livro da virtuosa benfeitoria e Livro dos Ofícios*). Porto: Lello & Irmão, 1981.

REBELO, Luís de Sousa. *A Concepção de poder em Fernão Lopes*. Lisboa (?): Livros Horizonte, 1983.

REMA, Frei Henrique. "A observância franciscana na Península Ibérica", in *XV Cursos de Verano - Guadalajara 2000*, promovidos pela Universidade

Marqués de Santillana, secção "*Portugal y España Ante la Historia*", de 17 a 21 de Julho.

REMA, Frei Henrique. "El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas" in *I Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica*:, Madrid (Centro Cardenal Cisneros, C/ Joaquín Costa, 36), 22-25 de septiembre de 2003.

SARAIVA, António José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1998.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990.

UJVARI, Stefan Cunha. *A História e suas epidemias* – a convivência do homem com os microorganismos. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio: Editora SENAC São Paulo, 2003.

http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

D. LEONOR (1458-1525): PRINCESA MEDIEVAL / RAINHA DO RENASCIMENTO

Sandra Cristina Martins de Sousa Gil
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Bem merece um estudo atento essa figura que, como princesa, rainha e viúva, acompanhou quatro reinados da história portuguesa, tendo desempenhado um papel que se impõe clarear na sua totalidade.

(Joel Serrão, "Rainha D. Leonor, 1458-1525",
em *Dicionário de História de Portugal*, vol. III)

Resumo: Passados quase quinhentos anos após a morte de D. Leonor, lendo as crónicas da historiografia oficial dos reinados em que viveu (de D. Afonso V a D. João III), as referências das histórias gerais ibéricas, os estudos e ensaios da história religiosa ou da historiografia contemporânea relativos à rainha, assim como atentando nas biografias que sobre ela se escreveram, facilmente se constata que a construção da memória em torno da sua figura histórica/ mítica constitui um caminho sinuoso e até enigmático. Desta forma, parece praticamente impossível saber com rigor e exactidão qual a sua verdadeira "história".

Se, durante muitos séculos, bastantes foram os autores que se queixaram do papel secundário que anteriores cronistas e biógrafos consagraram a D. Leonor, ao longo do século XX, inversamente, vários acontecimentos nacionais e regionais ajudaram a que, através de diversos "lugares de memória" (literatura, numismática, toponímia, entre outros), a "Rainha das Misericórdias" / "Fundadora das Caldas da Rainha" não caísse no esquecimento.

Leonor de Lencastre é um claro exemplo do papel relevante da nobreza feminina do século XV – primórdios do século XVI na vida política e cultural portuguesas, em sentido lato. Quer como princesa, rainha e viúva, não terá nunca deixado de marcar presença no palco da sociedade do seu tempo, num período de transição de saberes e mentalidades.

Recordá-la, mesmo que em breves palavras, pensamentos ou fugazes reflexões de escassos minutos, é questionar, incessantemente, o que poderá ter estado por detrás do mito e das lendas que o tempo foi tratando de tecer em torno da sua figura histórica...

Palavras-chave: Caldas da Rainha, Medieval, Memória, Misericórdias, Mito, Rainha D. Leonor (Leonor de Lencastre),Renascimento.

Desde muito cedo, talvez pela vivência prolongada na cidade de Caldas da Rainha (a qual deve o topónimo a D. Leonor), fomos demonstrando uma certa curiosidade pela figura histórica leonorina.

Os anos foram passando e, dos pequenos trabalhos escolares e das representações teatrais de reconstituição histórica que realizámos sobre Leonor de Lencastre, passámos, gradualmente, a estudos mais aprofundados. Contudo, à medida que as nossas investigações avançavam, crescia a curiosidade, o fascínio, mas também a certeza de uma grande incógnita em torno da mulher de D. João II.

Facilmente compreendemos quão difícil é saber, à luz de mais de quinhentos anos passados sobre a sua morte, todos os pormenores que, conjuntamente, formam uma princesa e, posteriormente, uma rainha de finais da Idade Média, alvores do Renascimento. Deslocámo-nos ao Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas, onde D. Leonor se encontra sepultada, numa campa rasa a seu próprio pedido, lemos as crónicas da historiografia oficial dos reinados em que viveu (de D. Afonso V a D. João III), as referências das histórias gerais ibéricas, os estudos e ensaios da história religiosa ou da historiografia contemporânea relativas à rainha, assim como outras biografias que sobre ela se escreveram, e constatámos que a construção / percepção da memória em torno da sua figura histórica / mítica foi / é um caminho verdadeiramente sinuoso e enigmático.

Perceber, e analisar, a passagem de uma figura histórica a mito (regional, nas Caldas da Rainha), leva-nos à consciência simultânea de um passado/ presente que se foi / vai actualizando.

D. Leonor é a soberana de que nos ocuparemos; a mulher que tentaremos encontrar por detrás da lenda; que localizaremos numa época prolífera em acontecimentos sociais, económicos e políticos, como foi o final de quatrocentos e o dealbar do século XVI.

Uma advertência, contudo, urge desde já ser feita: às questões que poderão estar, neste momento, a perpassar pelas vossas mentes – "Quem foi afinal D. Leonor de Lencastre?"; "Terá esta figura histórica guardado um rancor contido toda a sua vida[1], levando-a a pensar envenenar o próprio marido, como consideraram Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins e Anselmo Braancamp Freire?" – não iremos dar, no final desta apresentação, qualquer resposta objectiva, na medida em que, na verdade, lenda e História unem-se, constantemente, na construção da memória que foi ficando de D. Leonor; é esta confluência que, apesar de tudo, a vai mantendo "viva".

Afinal de contas, com o que sobre D. Leonor se vai dizendo e escrevendo, talvez se possa afirmar que, se da História se vai passando à lenda / mito, também os mitos podem passar a integrar a própria História, sendo difícil, por vezes, separá-los de uma forma linear. Relembre-se Lévi-Strauss em *Mito e Significado*: (p. 64): "Quando tentamos fazer História científica, fazemos

1. Devido ao assassinato de seu irmão e cunhado por razões políticas de seu marido.

porventura algo científico ou adaptamos também a nossa própria mitologia nessa tentativa de fazer História pura?". Não nos esqueçamos que todos aqueles que escreveram sobre D. Leonor - tendo em conta que eram sobretudo religiosos interessados em enaltecer a sua Ordem religiosa ou cronistas régios que pretendiam ressaltar os feitos dos monarcas reinantes - terão "filtrado" factos da vida leonorina, dando-lhes a sua própria interpretação.[2]

Não sendo nosso interesse, neste momento, descrever ou apresentar características dos finais da Idade Média, princípios do Renascimento em Portugal, mas sim da forma como Leonor de Lencastre – enquanto mulher, filha, esposa, ou mesmo enquanto agente de obras de carácter humanitário /cultural - se inseriu nesses tempos, deparámo-nos, portanto, com algumas dificuldades que designaremos de "temporais" ou mesmo de "fontes". Não obstante, conscientes que as referências à rainha das Misericórdias, antes do início do século XVII, eram esparsas e bastante fragmentárias, prosseguimos as nossas investigações.

A princesa D. Leonor nasceu na segunda metade do século XV, no seio de uma família da realeza, o que poderá, desde logo, ter determinado regras e modelos de agir e de comportamento social.[3] Posteriormente, em 1481, por morte do seu sogro D. Afonso V, tornou-se uma rainha "renascentista"[4], não tendo ficado indiferente aos contextos da sociedade do seu tempo.

A existência de uma política crescente de centralismo régio, na tentativa de se evitar certos abusos de poder e de opressão por parte de membros da nobreza e também do clero, abrangia, igualmente, o campo assistencial. Se, durante a Idade Média, gafarias, albergarias e hospícios estavam a cargo de ordens eclesiásticas, é sobretudo no reinado de seu marido, D. João II, que se passa a dar uma importância maior, em termos de iniciativa régia, a estas

2. Note-se que também o facto de os textos que se escreveram sobre D. Leonor terem sido realizados, na sua maioria, por autores do sexo masculino é um elemento significativo para este estudo. Sobre a escrita acerca de figuras femininas, na Idade Média, veja-se C. Klapisch_Zuber, "Introdução", em DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.), *História das Mulheres no Ocidente – A Idade Média*, vol. II, cap. I, p. 197

3. D. Leonor foi filha do Infante D. Fernando e da Infanta D. Brites, foi neta de D. Duarte e bisneta dos pais da "Ínclita Geração" - D. João I e D. Filipa de Lencastre. Para a construção da personalidade leonorina, o Conde de Sabugosa ressalta esta questão do valor da hereditariedade. Cfr. C. SABUGOSA, cap. II - "A criação de D. Leonor", em *A Rainha D. Leonor*, pp. 23-28

4. Quando nos referimos a "Renascimento" pretendemos aludir não especificamente às modas classicistas italianas, mas sim à tendência generalizada europeia para uma renovação / evolução nos processos do saber e da cultura. Como bem referiu Reynaldo dos Santos ("Preâmbulo", em *Estilo Manuelino*, p. 11), "as descobertas marítimas, com a sua base nas ciências náuticas e geográficas e as suas consequências económicas e civilizadoras, representam um acontecimento na história do Renascimento europeu. Por isso «a arte das descobertas marítimas» se opõe, como espírito e fontes de inspiração, ao Renascimento italiano. Na Itália a arte renovou-se largamente pela descoberta do mundo antigo; em Portugal o Renascimento manuelino segue da descoberta de novos mundos ."

questões de assistência pública (o exemplo máximo do que enunciamos é o Hospital termal das Caldas da Rainha).

A edificação daquele complexo hospitalar é ainda hoje relembrada, em termos gerais e por via popular, como se devendo, única e exclusivamente, à caridade de D. Leonor. A possível razão "política" de tal edificação - centralismo régio que pretendia, consequentemente, travar a expansão dos monges dos coutos de Alcobaça[5] – raramente se ouve contar. Estas questões tornam-se de suma importância, na medida em que podemos desde já entender que D. Leonor ter-se-á inserido no campo assistencial do seu tempo com intuitos políticos intrinsecamente associados, os quais os relatos escritos e orais trataram de anular. Assim, em termos nacionais, a lenda leonorina constrói-se com base na imagem de uma *Mater Omnium*, Rainha misericordiosa; nas Caldas da Rainha, particularmente, o mito de D. Leonor baseia-se na sua figura enquanto Fundadora caridosa.

Quer como princesa, quer como rainha e viúva, D. Leonor poderá bem ser considerada uma das mulheres que, segundo Maria Helena Rocha Pereira (*Oceanos*, nº 8, pp. 65-70), foge aos retratos do anonimato feminino que sofreu com os Descobrimentos ou que atraiçoou quem partiu. Não nos esqueçamos que o paço, com os seus serões reais e os meios financeiros necessários para o devido apoio a prestar às artes e letras, era o local privilegiado para a entrada e fomento do Humanismo em território nacional. Por outro lado, o papel da introdução e difusão da cultura humanista parecia, de facto, adequar-se à aristocracia feminina, na medida em que esta, não preparando expedições e naus para desbravar novas terras e oceanos, não pensando, numa forma directa, nas guerras e alianças com o inimigo, podia exercer a "soberania" de uma outra maneira. Tal como refere Margaret L. King em *A mulher no Renascimento* (p. 169):

> A maioria das mulheres das classes dominantes não governava, mas partilhava algumas das prerrogativas da soberania. No vibrante clima artístico e intelectual do Renascimento, particularmente em Itália, isto significava que exerciam o poder do mecenato. As mulheres que não dominavam nem orientavam as forças de destruição por meio dos seus exércitos, podiam exibir a sua autoridade e riqueza para moldar o pensamento e a cultura.

Encaremos, deste modo, não só o relevo político de D. Leonor na sociedade portuguesa de quatrocentos / inícios de quinhentos, como o de mecenas cultural dos alvores do período renascentista português. É que D. Leonor oscila, frequentemente, da arte caritativa para a protecção das artes.

5. Para mais desenvolvimentos sobre o possível motivo político da edificação do complexo termal caldense, veja-se o artigo de J. B. SERRA, "Sobre o significado da criação da vila das Caldas", em *Gazeta das Caldas*, 17 de Maio de 1985.

Segundo Augusto da Costa Ramalho, um dos introdutores do Humanismo em Portugal, Cataldo Parísio Siculo[6], não deixa de louvar D. Leonor no seu papel de fomento e incentivo à educação feminina, denominando-a mesmo de *Pantasileia* ("*Pantasileia* é a rainha das Amazonas, mencionada no Renascimento como termo de comparação para exaltar uma mulher poderosa, entre rainhas e princesas.").[7] Mulher poderosa foi, sem dúvida, e o seu fomento educativo terá constituído mais uma das vertentes da sua faceta "renascentista". Atraía para junto de si todos aqueles que contribuíam para um avanço cultural, com novas modas, novos materiais.

O seu relicário, segundo Nuno Vassalo e Silva em artigo da revista *Oceanos* (nº 8, p. 110), é "das obras maiores da ourivesaria renascentista". (relicário realizado por mestre João com madeira do Brasil e que acabou por doar ao convento da Madre de Deus).[8] D. Leonor apoiou, igualmente, outras artes, nomeadamente a pintura (vindo a exercer o seu mecenato em obras de carácter mais "tradicionalista" ou, inversamente, mais "moderno"). Cite-se, a propósito deste último aspecto, Vítor Serrão (*Oceanos*, nº 8, pp. 104-105):

> A pintura incrementada por iniciativa da soberana é vária de origem e de méritos desiguais.
>
> Dentro de uma perspectiva que poderemos definir como mais *tradicionalista*, fez encomendas e vultosas mercês aos pintores de Coimbra mestre Vicente Gil e Manuel Vicente (...).
>
> Dentro de uma perspectiva... mais *internacionalizada*, custeou a vinda de diversos retábulos da Flandres para ornato das obras que fundeou ou em que empregou réditos visando o seu melhoramento. (...)
>
> Numa perspectiva mais *moderna e proto-renascentista*, D. Leonor apoiou decisivamente a acção dos pintores e oficinas de corte... como também os artistas com um acento mais deliberadamente vanguardista, caso de Francisco Henriques e do denominado Mestre da Lourinhã.

O quadro *Retábulo de Santa Auta* ("Chegada das Relíquias a Lisboa, ao Mosteiro da Madre de Deus"), atribuído a Cristóvão de Figueiredo e a Garcia Fernandes (com as naus ao fundo, o medalhão italianizante dos *Della Robia* e a representação da própria D. Leonor esperando as relíquias[9]), é uma obra tipicamente renascentista

6. "Com ele (e com outros antes dele), mas principalmente com ele, veio o humanismo greco-romano do Renascimento a difundir-se entre nós, pelos finais do século XV, directamente de Itália. (...)." Cfr. A. C. RAMALHO, "A Rainha D. Leonor e o seu tempo", em *Oceanos*, nº 8, p. 97

7. Cfr. *Id, ibid,* p. 100

8. Este relicário torna-se particularmente interessante por dois motivos específicos: por ser um trabalho de traça renascentista e pelo facto de constituir uma peça de grande importância a nível de ourivesaria, realizada por um ourives diferente do protegido da rainha – Gil Vicente, que seguia uma linha artística distinta e tipicamente gótica.

9. O facto de D. Leonor surgir representada na pintura (tal como acontece, por exemplo, no "Panorama de Jerusalém") é significativo, uma vez que nos leva a questionar se por detrás de tal intenção estaria

que mescla religiosidade e cultura num período bem marcado da História de Portugal, ao qual D. Leonor assiste, participando activamente.

O fomento da imprensa em Portugal, do qual se destaca a tradução portuguesa da *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia (cuja impressão se iniciou em 1495 pelo seu impressor e escudeiro Valentim Fernandes), constitui mais um exemplo do apoio leonorino à cultura e, igualmente, aos aspectos religiosos.

Tudo se entrecruza na sociedade de D. Leonor. Os Descobrimentos e os primórdios do Humanismo em Portugal foram determinantes para um olhar diferente sobre o religioso. A expansão portuguesa abriu caminhos marítimos, mas também as mentalidades. O fulgor das glórias materialistas / renascentistas foi despoletando reacções a nível nacional e europeu[10] que D. Leonor, devota, talvez tenha querido mitigar, tomando algumas iniciativas nesse sentido, das quais se destacam, de entre inúmeras outras, a fundação da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha, e da Misericórdia de Lisboa. Pretenderia a soberana chamar Portugal a uma religiosidade pura, sem mácula, regida pelos princípios enunciados na *Vita Christi*? Ivo Carneiro de Sousa, em *Rainha D. Leonor (1458-1525) – Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento* (p. 765) relembra que o processo de beatificação de D. Isabel foi solicitado no reinado de D. Manuel (1516) – o que demonstra que a vida moral desta última seria bastante conhecida na altura – e que D. Leonor possuía mesmo uma pequena tábua em que se representava Isabel de Aragão. Deste modo, não teria sido apenas intuito dos seus biógrafos o facto de, enaltecendo D. Leonor, lhe atribuírem características santificas com vista a uma possível canonização, mas ela própria poderia, conscientemente, reger as suas atitudes no seguimento de modelos de santidade pré-existentes e do conhecimento geral. A verdade é que D. Leonor, através da piedade, caridade frequente, aceitação paciente das adversidades da vida, humildade e vida monástica, pautou a sua vida de forma a ser-nos perfeitamente possível encaixá-la num modelo de santidade atribuído às santas rainhas.

---

uma vontade de imortalização do seu papel de fervorosa apoiante das artes que encomenda ou que lhe são oferecidas, ou se seria, unicamente, uma atitude típica de uma mulher do Humanismo português que, seguindo os ventos inspiradores da Renascença europeia, passa a conferir importância ao retrato, enquanto valorização do seu humano no mundo e na própria expressão artística.

A propósito do retrato nacional nos primeiros anos de quinhentos, cfr. J. A. FRANÇA, "O retrato humanista", em *O retrato na Arte Portuguesa*, p. 25.

10. Refira-se o ano de 1513, aquele em que Martinho Lutero afixa as "Noventa e Cinco Teses" na porta do castelo em Vitemberga, dando origem a uma Reforma na Alemanha.

A nível nacional, relembre-se as mordazes críticas que Gil Vicente dirige, através das suas personagens-tipo, ao clero. Cfr. M. L. G. CRUZ, "A falta de fé e a crise de valores morais e espirituais – o clero e o afastamento da sua missão espiritual", em *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, pp . 52-72.

Independentemente de quais os verdadeiros motivos das iniciativas cristãs leonorinas, a verdade é que ainda hoje, na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, se ouve contar sobre "uma rainha caridosa que em tempos passou pelas Caldas" e, há poucos anos (1998), se comemorou, com várias publicações, figurações medalhísticas e também filatélicas, o V Centenário da fundação da Misericórdia.

D. Leonor nasceu, cresceu e morreu, mas a sua memória vai revivendo em cada lugar ou efeméride que a recorda. Que esta nossa comunicação (que tenta aludir, de uma forma muito resumida e sistemática, ao papel de D. Leonor na sociedade medieval/ renascentista), possa, também ela, ser um contributo para o continuar da sua História histórica e mítica, porque se "o mito é o nada que é tudo", como se diz em A *Mensagem* de Fernando Pessoa, que cada silêncio entre o que sobre ela se diz possa ser uma reflexão. O nada de certezas absolutas sobre o seu pensamento, possíveis congeminações ou secretos saberes, desejos ou ambições, leva-nos a um Tudo de reinvenções que a tornam a D. Leonor que hoje vamos presentificando. Princesa medieval, rainha do Renascimento, mas mulher portuguesa e humana, antes mesmo do epíteto de "perfeitíssima" que Frei Jorge de S. Paulo[11] lhe atribuiu.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V.: *Oceanos –Misericórdias, Cinco Séculos*, nº 35, Lisboa, CNCDP, Julho/Setembro de 1998.

A.A.V.V.: *Terra de Águas, Caldas da Rainha, História e Cultura* (coord. Luís Nunes Rodrigues, Mário Tavares e João Bonifácio Serra), Caldas da Rainha, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993.

BARBOSA, José: "A Rainha D. Leonor", em *Catalogo Chronologico, Historico, Genealogico, e Critico das Rainhas de Portugal, e seus Filhos,* Lisboa, Ocidenta, na Officina de Joseph António da Sylva 1727, pp. 367-372.

BORGES, João Nicolau: *O Hospital das Caldas da Rainha – Arte e Património*, Vol. I, (Dissertação de Mestrado em História de Arte, Património e Restauro), Lisboa, FLUL, 1998.

11. Frei Jorge de S. Paulo, padre lóio seiscentista que foi provedor do hospital termal das Caldas da Rainha, poderá ser considerado o "biógrafo" por excelência de D. Leonor (aquele no qual autores posteriores se terão baseado para a escrita sobre a rainha das Misericórdias). O epíteto que lhe atribuiu - "pelas suas obras, merece ser chamada em todo o Mundo a Princeza perfeitíssima" (cfr. *O Hospital Termal das Caldas da Rainha até ao ano de 1656*, Tomo I, p. 47) - reforça a possível hipótese de que este autor terá reconstruído "a biografia da rainha fundadora da vila das Caldas, elevando a rainha ao estatuto de mito". Cfr. Nicolau Borges, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha – Arte e Património*, Vol. I , p. 23.

CRUZ, M. L. G: "3. A falta de fé e a crise de valores morais e espirituais – o clero e o afastamento da sua missão espiritual", em *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, pp . 52-72.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.): *História das Mulheres no Ocidente – A Idade Média* (trad. Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota), Vol. II, Porto, Edições Afrontamento, 1993.

FRANÇA, J. A: "2. O retrato humanista", em *O Retrato na Arte Portuguesa*, Colecção "Estudos de Arte", s.l, Livros Horizonte, pp. 21-35.

FONSECA, Carlos Dinis: *História e Actualidade das Misericórdias*, Mem Martins, Editorial Inquérito, s.d.

GÓIS, Damião de: *Crónica de D. Manuel I* (adaptação condensada para Português corrente por Frederico Alves), Tomo I, Lisboa, Edição Amigos do Livro, s. d.

GONÇALVES, Iria: *Imagens do Mundo Medieval*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988

HALE, John: *A Civilização Europeia no Renascimento* (trad. Maria José de la Fuente), Lisboa, Editorial Presença, 2000.

KING, Margaret L.: "Virgo et virago: As mulheres e a cultura", em *A Mulher do Renascimento* (trad. Maria José de la Fuente), Lisboa, Editorial Presença, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado* (trad. António Marcos Bessa), Lisboa, Edições 70, 1985.

MACEDO, Jorge Borges: "Mulheres e Política no século XV português – consideração crítica", em *Oceanos – Mulheres no Mar Salgado*, nº 21, Lisboa, CNCDP, Janeiro/Março de 1995, pp. 18-24.

MARIA, Francisco de Santa: *Anno Historico, Diario Portuguez, Noticia abreviada de pessoas grandes, e cousas notáveis de Portugal*, Tomo I, Lisboa, Officina e à custa de Domingos Gonsalves, 1744.

MARIA, Francisco de Santa, *O Ceo aberto na Terra*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1697.

MATOS, José Sarmento de: "A Senhora do Povo", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 79-88

MATOS, Sérgio Campos: *Historiografia e Memória Nacional (1846-1898)*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

OLIVEIRA, Joaquim: *Rainha D. Leonor, figura enigmática de mulher*, separata da revista *Ocidente*, Vol. LXIX, Lisboa, 1965.

PEREIRA, Maria Helena Rocha: "Presenças femininas na época dos Descobrimentos", em revista *Oceanos – Mulheres no Mar Salgado*, nº 21, Lisboa, CNCDP, Janeiro/Março de 1995, pp. 65-70.

PINA, Rui de: *Crónica de D. João II* (dir. Luís Albuquerque; transcrição para Português actual por Maria da Graça Pericão), Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

RAMALHO, Américo da Costa: "A Rainha D. Leonor e o seu tempo", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 96-103.

RESENDE, Garcia de: *Crónica de D. João II* (pref. Joaquim Veríssimo Serrão), Lisboa, INCM, 1973.

SABUGOSA, Conde de: *A Rainha D. Leonor: 1458-1525*, Lisboa, Sam Carlos, 1921.

SANTOS, Reynaldo dos: *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Bertrand, 1952.

SERRA, João Bonifácio: *Introdução à História das Caldas da Rainha*, Colecção PH-Grupo de Estudos, Caldas da Rainha, PH, 1995.

SERRA, João Bonifácio: "Sobre o significado da criação da vila das Caldas", em *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha, 17 de Maio de 1985, pp. 15-18.

SERRÃO, Vítor: "O mecenato da rainha D. Leonor e a pintura na corte", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 104-109.

SERRÃO, Joel (coord): "Rainha D. Leonor, 1458-1525", em *Dicionário de História de Portugal*, vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas, 1968, pp. 484-485

SILVA, Ferreira da (coord): *A Rainha D. Leonor e as Misericórdias Portuguesas*, Lisboa, Editora Rei dos Livros, 1997.

SILVA, Nuno Vassalo e: "Relicário que fez Mestre João", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 110-112

SOUSA, António Caetano: *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomos II e III, Coimbra, Atlântida – Livraria Editora, Lda, 1946.

SOUSA, Ivo Carneiro de: *A Rainha D. Leonor (1458-1525) – Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, em série "Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas", Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.

SOUSA, Manuel: *Reis e Rainhas de Portugal*, Mem Martins, Sporpress, 2001.

S. PAULO, Frei Jorge de: *O Hospital das Caldas até ao ano de 1656*, Tomos I-III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1968.

TAVARES, Maria José Ferro: "D. Leonor e a fundação das Misericórdias", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 89-95.

VIANA, Mário Gonçalves: *Rainha D. Leonor*, colecção "Figuras Nacionais", Porto, Editora Educação Nacional, 1937.

O TROVADORISMO VIVE NO SUL DO BRASIL

Taís Ávila de Almeida[1]
Centro Universitário Ritter dos Reis – Rio Grande do Sul

Resumo: A comunicação intitulada "O Trovadorismo vive no Sul do Brasil" será apresentada por mim, bolsista de Iniciação Científica do curso de Letras, e faz parte da pesquisa docente da Professora Dra. Regina da Costa da Silveira, intitulada «Presença das literaturas de língua portuguesa na escola», do Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Para a realização de atividades intertextuais e interdisciplinares, tanto em textos verbais quanto em textos não verbais, o trabalho de pesquisa vem ocupando-se de textos das literaturas de língua portuguesa e das outras artes. Assim, surgem atividades escolares, destinadas ao Ensino Fundamental e Médio, e que também são, em sua maioria, interdisciplinares. O assunto dessa comunicação volta-se para o Trovadorismo português, contempla a intersecção da literatura portuguesa e brasileira, na perspectiva do dialogismo de Bakhtin, analisando uma cantiga trovadoresca do séc. XII e um poema do dramaturgo Carlos Carvalho, contemporâneo e conterrâneo nosso do Rio Grande do Sul.

A intertextualidade, no sentido que lhe atribuiu Júlia Kristeva, mereceu desde cedo uma reflexão que contemplasse a dinâmica do texto literário. Genette, por sua vez, usa "transtextualidade", com o prefixo de movimento, congregando a intertextualidade.

Trata-se de uma atividade aplicada no Ensino Médio, nas aulas de Literatura Brasileira, com o objetivo de constatar a possibilidade de escrever cantigas, recuperando o diálogo com a forma antiga, sem a presença, agora, do português arcaico. A Cantiga "Dona Fea", de Joan Garcia de Guilhade, satiriza uma "dona" que será sempre lembrada de forma negativa, como feia, velha e louca. Já no texto de Carlos Carvalho, "Lamento de Moça Feia", o eu lírico é uma mulher que se reconhece como qualquer outra, ou seja, também possuidora de sensualidade e de desejos, apesar de feia. Os versos constituem-se de uma sensualidade muito forte, sem, contudo, manifestar qualquer aspecto vulgar ou grotesco. É a voz e o lamento de uma mulher que quer ser amada, possuída, desejada. O fato de ela ser feia, ainda que se expresse no título, qualificando o lamento, é idéia que não se sustenta no decorrer do poema. Ao corrermos os olhos pelos versos de Carlos Carvalho, deparamo-nos com imagens plenas de sensualidade. A interdisciplinariedade literatura e história sabe-se aqui necessária. A história de um povo que nos colonizou é também a nossa história, representa nossas raízes, entrelaçando nossa narrativa à

1. Formanda do Curso de Letras, pelo Centro Universitário Ritter dos Reis -UniRitter, bolsista de Iniciação Científica da Pesquisa "Presença das Literaturas de Língua Portuguesa na Escola", da Prof. Dra. Regina da Costa da Silveira.

narrativa do outro (MacIntyre, 2001). Conhecer parte da história anterior à colonização brasileira oferece-nos possibilidades para o entendimento da nossa identidade cultural e nacional.

Atribuímos a dificuldade para ler estas cantigas e o conseqüente desinteresse do leitor contemporâneo pelo chamado "Trovadorismo" ao desconhecimento da História, mais especificamente do Período da Idade Média, séculos XII a XIV, idade que não contempla o Brasil em seus registros. As trovas medievais eram acompanhadas por instrumentos de corda, tais como o alaúde, a guitarra, entre outros. No folclore do Rio Grande do Sul, sempre existiram os trovadores, músicos acompanhados do violão, da gaita, gaita de fole, ou cordeona conforme popularmente é chamado o acordeon. Dentre as trovas que ainda hoje são conhecidas destacamos a Trova composta pelos músicos da família Ramil.

Palavras-chave: intertextualidade, ensino, educação, literatura, interdisciplinariedade.

Este trabalho faz parte da pesquisa docente da Profª Drª Regina da Costa da Silveira, intitulada "Presença das Literaturas de Língua Portuguesa na Escola", do Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter, da cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

A pesquisa utiliza, como base teórica, conceitos de dialogismo e polifonia por Bakhtin, ampliados com a intertextualidade, vista por Kristeva, que reflete sobre a dinâmica do texto literário. Para verificar a inserção do "eu" como parte da narrativa do outro e o processo de intersecção das narrativas, servimo-nos de Alasdair MacIntyre, para a formulação da hipótese de que há um constante diálogo na produção e na recepção de um texto, com o cruzamento e a interação de diversos discursos, pela transposição de um ou mais sistemas de signos para outros sistemas não-verbais.

Contemplando a intersecção entre literatura portuguesa e brasileira, a pesquisa ocupa-se da realização de atividades interdisciplinares e intertextuais, destinadas ao Ensino Fundamental e Médio, das Escolas Públicas e Particulares da cidade de Porto Alegre. As atividades são produzidas de modo a dinamizar a leitura de textos verbais (prosa e poesia) e não-verbais (música e pintura), baseando-se no processo dialógico, alicerçado na troca de descobertas e de experiências, no cruzamento e interação das múltiplas linguagens, levando a crer que uma obra literária desenvolve zonas de intersecção com outras obras, que os escritores assimilam outros textos, e que essas influências aparecem em suas produções artísticas.

O assunto desta comunicação volta-se para o Trovadorismo Português, contempla a intersecção das Literaturas Portuguesa e Brasileira, tratando-se de uma atividade aplicável ao Ensino Médio, nas aulas de Literatura Brasileira.

Analisando uma cantiga trovadoresca do séc. XII e um poema de um dramaturgo gaúcho objetiva-se constatar a possibilidade de estudar as cantigas de um período tão distante como o Trovadorismo, recuperando o diálogo com a forma antiga, sem a presença, agora, do português arcaico.

O Trovadorismo português surge como um grito de paz a partir das Cruzadas e a arte popular se expressa nas partidas dos guerreiros. Provençal pela origem francesa no séc. XII, surgem trovadores, menestréis e jograis que se aventuraram a "achar"= trover em francês, uma música condizente para seus versos. A trova, antes do correio e da comunicação escrita, tinha o dever de ser mensageira. E para a mulher, ao invés de era das trevas, a Idade Média foi época de renascimento. Ela passa a ser cultuada por alguns trovadores, mas ainda mantém a posição de "refrigério dos heróis cansados de matar", segundo Segismundo Spina.

Assim, a atividade proposta pela pesquisa inter-relaciona a "Cantiga", de Joan Garcia de Guilhade, e "Lamento de Moça feia", de Carlos Carvalho.

Cantiga
Joan Garcia de Guilhade

Ai dona fea! Foste-vos queixar
porque vos nunca louv'en meu trobar
mais ora quero fazer un cantar
em que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!

Ai dona fea! Se Deus mi perdon!
e pois havedes tanto gran coraçon
que vos eu loe en esta razon,
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçon:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já um bom cantar farei
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!

Oskar Nobiling. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Erlangen, 1907, p.67. *IN*: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

Lamento de moça feia
Carlos Carvalho

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor;
mil dedos manipulassem
o grito e o estertor
e à boca levassem os seios
como taças de calor.

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor;
ai dentes marcassem a pele
com rosáceas de amargor,
lâmina afiada e branca
rasgando-me a carne em flor.

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor.

(primícias de amor velado
no meu ventre sangrador).

CARVALHO, Carlos. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: movimento, 1994.

A trova intitulada "Cantiga" foi escrita por Joan Garcia de Guilhade, trovador galego-português, que viveu entre os séculos XII e XIII. A partir de seus textos, deduz-se que viveu na área de Barcelos, tendo provavelmente freqüentado a corte de D. Afonso III. Permaneceu alguns anos na corte de Afonso X (rei de Leão e de Castela). Conservam-se cinqüenta e três textos deste autor, nos gêneros de cantigas de amor, de escárnio e maldizer, em vários Cancioneiros medievais portugueses. Cultivou ironicamente os vários tipos de composição poética e muitas vezes de maneira deformada, destacando-se pelo humor, mas seu estilo foi gracioso e introduziu de forma original alguns motivos da poesia trovadoresca.

Especificamente em "Cantiga", existe a sátira a uma "dona", que será sempre louvada de forma negativa, como feia, velha e louca. Primeiramente sentimos o lamento pela presença forte de um "Ai", que chega a doer em nós. Há em seguida uma queixa, a da "dona fea", por nunca ter sido cantada nos versos do trovador. Mas isto aparece na voz do eu lírico, não há uma mulher que dialoga com ele, é o narrador que nos conta deste diálogo. Ele encontra uma solução para esta dona, louvá-la, mas da pior maneira para uma mulher, como feia, velha e louca. Segundo o eu poético, não é agradável possuir uma aparência ruim. Imagine-se a essas características externas somar-se a loucura (a desordem interna, o caos). Após tanta agressividade nas palavras, o eu lírico na segunda estrofe pede perdão a Deus, talvez por tanta aspereza, e lembra do grande coração desta "dona", e por este nobre motivo continuará a louvá-la em seu trovar, mas esse louvor logo se transforma outra vez em escárnio sua cantiga, exaltando a feiúra, a velhice e a loucura desta mulher, num processo de circularidade, o poeta retoma então aos termos pejorativos. Em nenhum momento sabemos o nome desta dona, sua identidade não é especificada, embora o eu lírico a trate com muita familiaridade para realização dessa cantiga de escárnio e maldizer. Para os indivíduos, a passagem do tempo assinala marcas indesejáveis na aparência exterior. Constituíram-se ao longo do tempo padrões de beleza estética, física, de modo a superar a condição interior: é o caso da "Dona Fea" que, não obstante tenha "gran coraçon", ela continuará a ser vista como fea, velha e sandia.

Já em "Lamento de moça feia", de nosso poeta, contista e dramaturgo gaúcho, Carlos Carvalho, falecido à década de oitenta, observamos o lamento de uma moça feia. Em "Lamento da moça feia", temos como eu lírico uma mulher que lamenta, que chora e que se reconhece como toda mulher, possuidora de sensualidade. Esse lamento presente em diferentes versos, pontuados pelo erotismo e pela sensualidade, não manifesta, contudo, em nenhum momento indícios do aspecto vulgar ou grotesco. É a voz e o lamento de uma mulher que quer ser amada, possuída, desejada. O fato de ela ser feia, ainda que se expresse no título, qualificando o lamento, é idéia que não se

sustenta no decorrer do poema, graças à linguagem e à produção de sentidos que as metáforas e comparações propiciam: "seios como taças de calor", "cortina que vela o meu pudor", "lâmina afiada e branca rasgando-me a carne em flor", etc. Os versos de Carlos Carvalho, ricos em imagens plenas de sensualidade, não dispensa contudo a interjeição que caracteriza o lamento e remete à Cantiga do trovador antigo. Trata-se do "Ai" que encabeça as estrofes nos dois poemas. À primeira vista, poderia parecer ao leitor que Carlos Carvalho com "Lamento de moça feia" faz uma paródia do texto português, o que comumente se observa diante de intertextualidades entre textos recentes em relação a textos antigos. Realmente, esse poema subverte o texto original. A ausência, porém, de humor e do tom satírico não o caracteriza como paródia, mas sem dúvida garante o processo de intertextualidade, produzindo novos significados para o caráter da mulher feia. Esse "Ai" que agora aparece no "Lamento de moça feia" representa a voz feminina, do eu lírico que é uma moça feia; em "Cantiga", essa interjeição vem sempre presa à expressão "dona fea", mas provém de um eu lírico masculino, a fazer escárnio no lugar de louvor.

Desta forma, apresentamos como sugestão de atividade a professores do Ensino Médio do Rio Grande do Sul, um trabalho intertextual e interdisciplinar, que nos instiga a comparar, mesclar e observar traços e características de textos distintos, de autores e épocas também distintas. E a interdisciplinaridade da literatura e da história sabe-se aqui necessária. A história de um povo que nos colonizou também é a nossa história, representa nossas raízes, e parte da história deste povo, anteriormente à nossa colonização oferece-nos possibilidade de entendimento de parte da nossa identidade cultural e nacional. Ora, o Trovadorismo não consta nos registros históricos do povo brasileiro, por ser anterior ao nosso descobrimento, por isso a linguagem do trovadorismo causa tamanho estranhamento e dificuldades a nossos leitores contemporâneos. Ao mesmo tempo, percebe-se que a trova nunca deixou de existir, chegou ao Brasil, e se fixou principalmente no Sul. Com mudanças métricas, a partir de regionalismos, com diferenças da trova da região nordeste para a da região sul, a trova perpetua-se até os dias de hoje.

No ciúme só se enleia
quem gostar de mulher bela;
quem casar com mulher feia
não terá ciúmes dela!

(José Coelho de Babo).

O trovador é um menino
Que, ao fazer as suas trovas
Vai traçando o seu destino
Com idéias sempre novas.

(Flávio Roberto Stefani)

No estado do Rio Grande do Sul são cultivados vários tipos de trova, como a literária, que possui na UBT (União Brasileira de Trovadores) a sua casa, esta união é formada por trovadores que se comunicam e participam de concursos chamados de Jogos Florais, que também nasceram na Idade Média, quando cavaleiros lutavam com suas espadas por jovens castelãs. Os trovadores surgem substituindo estes espetáculos sangrentos por duelos poéticos em torneios de cantadores, o primeiro ocorrido em 1207. Os Jogos Florais aconteciam na primavera e os prêmios eram jóias em formato de flores e coroas de flores, e também em homenagem à deusa Flora, no Brasil eles ocorrem desde 1966. Este tipo de trova, a literária, é definida como um poema de quatro versos setessilábicos, rimando o 1° com o 3° e o 2° com o 4° versos. Afonso X, rei de Leão e de Castela, nascido em Toledo, na Espanha, em 1221 teria sido o primeiro a usar a quadra em sete sílabas.

Já no folclore do sul observamos a presença de outro tipo de trova, a gauchesca, que também se subdivide, por exemplo, existe a trova de martelo e a campeira. De qualquer forma, é um desafio, e podemos chamar assim em função de dois trovadores que se cotejam na improvisação de seus versos. Essa improvisação surge a partir de um mote (influência portuguesa), que fornecerá a base, o primeiro, ou os dois primeiros versos para cada estrofe de seis. Cito Inácio Cardoso, Gildo de Freitas, Luís Muller, Pedro Ribeiro da Luz e Volmir Martins como grandes trovadores do sul do Brasil. A trova é acompanhada por instrumentos, a cordeona, o violão. A música está sempre presente, sempre acompanhando, o tom pode ser o mi maior, modernamente, está sendo utilizada a vanera. A vanera surgiu em Cuba, como habanera, migrou para a Europa via Espanha, é matriz de ritmos como o tango(espanhol) e o chorinho(brasileiro). No estado do Rio Grande do Sul o ritmo se acelera e surge a vanera. E assim acompanha nossos trovadores. Para demonstração poderemos observar a letra e música de Ailton Flores e Volmir Martins em "Perguntas e Respostas". Nesta trova há uma grande exaltação à nossa terra sulina e ao próprio gaúcho, apresentando algumas figuras mitológicas ou famosas para mostrar quão incomparável é a nossa terra, que possui todas as qualidades possíveis. A respeito da figura da mulher, o trovador fala sobre Afrodite, que é a deusa da beleza, mas que de nada adianta se ela não está em nosso meio, ou seja, no baile, na festa, "nas tasca" onde se encontra o trovador. Quem está lá é a "china", a mulher gaúcha, que não é deusa, mas bela. Os trovadores também falam de Pedro Álvares Cabral, que viajou bastante, e por se aventurar, foi valente, mas não fez trovas, nem conheceu a tradição gaúcha, e não amansou éguas na estância numa lida campeira.

Toda a trova diz respeito à valentia e ao valor do gaúcho e da nossa terra, procura elevação ao tratar de mitologia, mas não deixa de possuir um tom cômico em vários momentos. Essa dosagem de exaltação, comicidade,

realidade, mitologia e improvisação é o que torna a trova essa pérola, essa expressão máxima de um momento extremamente interligado à continuidade, do que se fala, do que se vive, do que se sonha.

Perguntas e Respostas (trova)
(Ailton Flores e Volmir Martins)

Alô meu povo querido
Vai um abraço que eu mando
Volmir se tu permitires
Vou trovar te perguntando
Não basta a fama de bom
Precisa provar cantando

Precisa provar cantando
Eu notei que o povo aplaudiu
Buenas meu povo amigo
E meu coração sacudiu
Pra responder do meu jeito
Eu topo o teu desafio

Se tu topa o desafio
Obrigado amigo meu
Da mitologia grega
Pouco este poeta aprendeu
Te peço que cante um verso
Falando sobre Morfeu

Te peço que cante um verso
Falando sobre Morfeu
Peão de estancia não foi
Este velho já morreu
Não escreveu que nem tu
E nem fez verso que nem eu

Não trovou mais do que eu
Nem quero que nos imite
Do muito que tu souberes
Um pouco eu quero que cite
E na sextilha seguinte
Me fale sobre Afrodite

Me fale sobre Afrodite
Dizem que era divina
Considerada uma Deusa
A mitologia ensina
Mas nas tasca onde eu dancei
Eu nunca topei com esta china

Nunca topei com esta china
Nem no centro, e nem na vila
E já que a tua escola é o mundo
Quase não leste apostila
Me diz o que é que tu sabe
Sobre Sansão e Dalila

Sobre Sansão e Dalila
Dalila era especial
Mas Sansão nunca encarou
O corte de um arrozal
Não comeu bago de touro
E nunca montou num bagual

Não comeu bago de touro
E nunca montou num bagual
Não conheceu meu Rio Grande
Nem o Brasil nacional
Me fale do cidadão
Pedro Álvares Cabral

Pedro Álvares Cabral
Este viajou a vida inteira
Descobriu nosso Brasil
Nossa terra brasileira
Mas nunca aguentou os corcoveios
De uma égua cabortera
De uma égua cabortera
Não amou a tradição
Não fez um verso de trova
Num dia de marcação
Mas agora fale um pouco
Sobre a Eva e o Adão

Sobre a Eva e o Adão
Te respondo sem floreio
Viviam num paraíso
De onde a gente também veio
A situação se enfeiou
Quando a cobra entrou no meio

Quando a cobra entrou no meio
A situação enfeiou
Tira este bicho pra lá
Porque esta não me agradou
Agora fale da doma
E dos baguais que amansou

De fato conheço a doma
E muito este taura domou
Mas domador foi meu pai
E muito melhor meu avô
E o cavalo do São Jorge
Foi meu velho que amansou

Foi teu velho que amansou
Adeus meu povo bondoso
Termina aqui um desafio
Que acho que foi proveitoso
E se alguém me emprestar um relho
Vou corrigir um mentiroso

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. I – Idade Média*. Portugal: Publicações Europa-América.

CARVALHO, Carlos. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: movimento, 1994.

FERNANDES, Aparício. *A trova no Brasil – história, antologia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

KRISTEVA, Júlia. *História da Linguagem*. São Paulo: Ed. 70, 1969.

MacINTYRE, Alasdair. *Depois da Virtude*. São Paulo: Edusc, 2001.

MARTINS, Volmir. *Coisas do Sul*. Cd- Kives Music. KV 5313 – AA 0003000.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em ação – Uma Integração Sócio-Educacional – Folclore, - História, - Música, -Literatura*. Porto Alegre: Editora Feplam, 1987.

NOBILING, Oskar. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Erlangen, 1907, p. 67. In MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVAES, Marisa Vieira (org.). *Rio Grande Trovador IV*. Porto Alegre, 2003.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

STEFANI, Flávio Roberto. *Galponeios – Poema e Prosa*. Porto Alegre, 2001.

VENTURELLI, Otávio. *Pequeno estudo de trova*. Rio de Janeiro, 2004.

VICTOR, Agenir Leonardo. *A Trova: o canto do povo*. Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social das Faculdades Maringá. Maringá, 2003.

Eco da Tradição – Informativo Oficial do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG – Ano IV – NÃ 45 Maio de 2005.

Eco da Tradição – Informativo Oficial do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG – Ano IV – NÃ 46, Junho de 2005.

Fundação Carlos van Leeuwen. *Cultura em Ação – II Quarteada da amizade do Vale do Taquari*, 2004.

www. ubtportoalegre.portalcen.org

www.falandodetrova.com

www.ubtpinda.com.br

www.universal.pt/scripts/h/p

A CANTIGA DE AMIGO NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL(*)

Serxio Otero González
University of Manchester

Resumo: Este artigo apresenta uma exploração das cantigas de amigo como produto de uma situação sócio-histórica determinada.

Durante os séculos XII e XII as estruturas familiares da nobreza tendiam a fortalecer--se mediante os benefícios reportados por uma política interessada de alianças familiares. Isto fazia com que o futuro da fortuna familiar dependesse em grande medida das filhas casadoiras pois, nesta política de casamentos arranjados, elas usadas como moeda de troca. Apesar de este sistema ser eficaz, apresentava muitos perigos. Numa sociedade em que a honra era o valor mais considerado, as famílias tinham que afanar-se na angustiosa tarefa de guardar às filhas de qualquer perigo, pois as ameaças de que uma donzela ficasse desonrada eram reais. O rapto era provavelmente o maior e o mais popular destes perigos, como ilustram várias cantigas e diferentes foros da época: nesta altura também eram igualmente ameaçantes os casamentos clandestinos ('de juras') pois nos séculos XII e XIV também se aceitavam como válidos, embora pudessem implicar diversos tipos de sanções.

Tradicionalmente, a crítica assumiu que as donzelas tinham um papel passivo nos raptos e nestes casamentos, mas a julgar pelos documentos estudados, o papel destas era certamente activo. Uma rapariga podia evitar um casamento forçoso se fosse raptada por algum varão que fosse mais do seu agrado que o potencial consorte escolhido pela família. Se era raptada e se casava clandestinamente com o raptor, podia forçar a vontade dos pais e negociar a sua reintegração na família; se os pais não aceitavam, sempre havia a possibilidade de fugir para alguma das novas vilas reconquistadas aos mouros.

A natureza clandestina destes procedimentos expunha as raparigas a outros perigos já que uma rapariga podia ser falsamente enganada sob a promessa de matrimónio, ser forçada e posteriormente abandonada.

Este contexto é o que, em nossa opinião, determinou a produção das cantigas de amigo. Dada a importância que o mecenato tinha na época medieval e dada também a natureza exemplarizante inerente a toda a manifestação literária, consideramos que as cantigas de amigo foram concebidas como persuasivos instrumentos de doutrimanento social: Mediante o canto, as raparigas eram imbuídas com uma imagem demonizada dos amigos, para assim abortar toda a iniciativa destas por

(*) Quero expressar a Vanessa S. Pereira, Leitora do Instituto Camões na Universidade de Manchester, os meus agradecimentos por todos os seus comentários e sugestões.

desviar-se da preceptiva familiar e de eludir suas 'responsabilidades' dentro do núcleo familiar.

Palavras-chave: Cantiga de amigo, Rapto, *Rouso*, Medieval, Foros, Feminismo.

A lírica galego-portuguesa medieval está composta por mais de mil e seiscentas cantigas de entre as quais umas quinhentas caracterizam-se por ter uma voz narrativa feminina, normalmente uma rapariga ou uma 'dona virgo'. Este facto não seria relevante em si mesmo, já que noutras literaturas medievais também se conservam cantigas com esta característica. O realmente significativo é que, na literatura galego-portuguesa, o número de cantigas de amigo é vastíssimo, em comparação com as anedóticas notícias de cantigas de mulher conservadas noutras literaturas.

Um sector importante da crítica justificou esta incongruência aludindo às particulares circunstâncias que existiam no noroeste peninsular na Idade Média, insistindo na ideia de que no antigo território da *Gallaecia* existia uma produção pré-litéraria de poesia feminina particularmente intensa que acabou por traspassar as capas da poesia culta e incluir-se, também, no elenco de produção da poesia cortês peninsular.

A pré-existência desta modalidade de literatura oral é hoje inquestionável, mas como já apontara Giulia Lanciani[1] este é um assunto que compete mais ao folclorista ou ao antropólogo do que ao filólogo. Os textos conservados, se bem que possam ter sido reelaborações de canções femininas, são de criação exclusivamente masculina e, consequentemente, a visão idealizada de que estas cantigas expressam o autêntico desejo das protagonistas da cantiga de amigo por encontrar-se com ele e de realizar-se como amantes apesar dos constrangimentos sociais, não é mais que uma 'representação' do feminino; por outras palavras, a imagem das raparigas destas cantigas, não difere essencialmente dos retratos das mulheres da cantiga de amor ou mesmo das de escárnio, visto que todas são representações dum ideal de mulher feito à imagem do ideário da época.

Já nos anos setenta há estudos que adoptavam a perspectiva da mulher como objecto de representação, mas foi principalmente a partir da década de oitenta que a crítica feminista começou a estudar intensamente as cantigas de amigo para tratar de justificar a *apropriação* da voz feminina por parte de autores masculinos[2]. Ria Lemaire, por exemplo, observou que nas cantigas de amigo se pode apreciar uma mudança no tratamento da mulher. Opondo as cantigas de amigo de *refrão* às de *meestria*, afirmou que as primeiras eram genuinamente obra

1. Lanciani 1998:171.

2. Além das autoras citadas, também se podem consultar os recentes estudos sob a perspectiva feminista de Schantz: 2004 e Wright: 2005.

do género criador feminino e que as segundas representavam esta apropriação da voz feminina, privando-a do seu significado primigénio e assim

> 'womanly experience' of love is mutilated by its interpretation in terms of an alien discourse based on the 'courtly experience' which is essentially a **man's conception of love** and women as active desiring subjects are transformed into passive suffering victims (Lemaire 1988: 734, negrito meu)

Esta nova leitura abriu campo para inquirir e tratar de elucidar as razões que expliquem a escolha desta singular modalidade poética; A tendência a explicar este facto argumentando que no noroeste peninsular existia já uma lírica oral pré-trovadoresca de carácter feminino não é completamente convincente, uma vez que em toda a literatura românica e, por extensão, na germânica já existia uma poesia feminina, que só esporadicamente se conservou. A professora Lemaire justifica este trânsito do 'feminino' –do 'representador' ao 'representado'– como uma imposição do masculino para excluir as mulheres dos vários campos da cultura, em particular da autoria da poesia amorosa[3].

Neste contexto, a investigadora Ana Paula Ferreira, introduz um novo conceito: o da funcionalidade do texto. Para esta autora

> the image of woman consistently delivered through the repertoire of jograis and soldadeiras had to appeal to the mental framework of the courtly audience by reflecting their beliefs, specifically concerning their familiar paradigm of love. It might be said that […] is precisely the patriarchal law inherent in that paradigm (Ferreira 1993: 37)

Por outras palavras, o surgimento da chamada canção de mulher tem que ser explicado aludindo às particulares circunstâncias e às necessidades da sociedade que a viu emergir[4].

Desta perspectiva, os professores Oliveira e Miranda afirmam que o desenvolvimento da lírica galego-portuguesa, na primeira metade do século XIII, responde à necessidade psicológica da pequena nobreza galego-portuguesa, de exprimir e canalizar as suas frustrações que eram derivadas das dificuldades de ter acesso a uma mulher que garantisse a transmissão do nome e da linhagem. Estes autores, seguindo José Mattoso[5], constataram que, na segunda metade do século XII, se produziu uma alteração nas estruturas

3. Lemaire 1988: 740.

4. «Le texte poétique, en déployant son discours et quel qu'en sois le contenu intentionnel, s'ordonne par rapport à une «vision du monde», rencontre une logique profonde et comme une univocité de comportement propres à telle culture ou à tel moment de l'histoire» (Zumthor 2000: 36).

5. Mattoso 1992: 241- 257.

familiares: a herança passou de ser cognática, dividida entre todos os filhos a ser agnática, transmitida na sua quase totalidade ao filho primogénito, reduzindo, assim, as possibilidades dos secundogénitos de se afiançarem numa posição social privilegiada. Os 'jovens' –no sentido que Georges Duby deu ao termo[6]– teriam que procurar a ansiada posição por outros meios já que, desprovidos da quase totalidade do património familiar, estes mesmos 'jovens' teriam que recorrer ao serviço militar para, mediante o esforço das armas, conseguirem promover-se e alcançarem deste modo riquezas, certa notoriedade social e, consequentemente, ganhar acesso a uma mulher que lhe permitisse perpetuar o seu nome e a sua linhagem. Este é o contexto em que surgiu a cantiga de amor. Para Resende de Oliveira

> cantando a sua submissão amorosa a uma mulher intangível o trovador transcendia, pelo imaginário criado, uma situação de impotência real, colocando-se ao lado do senhor na procura da obtenção dos favores da dama requestada (Oliveira 1985: 31)

Entretanto a cantiga de amigo fora concebida como

> um género cujo propósito inicial é afirmar isto mesmo: a possibilidade de criar um quadro ideal no qual todas as dificuldades da "coita" –seja a "coita" de um quotidiano de submissão, seja a "coita" amorosa que lhe vem dar corpo poético– fossem inteiramente anuladas e um horizonte de felicidade finalmente se abrisse [...] não há sofrimento do lado masculino porque, em boa verdade, nada transparece da subjectividade do homem. Apenas a sua capacidade de estar presente ou ausente, que é indício seguro da sua situação de iniciativa e de poder (Oliveira & Miranda 1993: 511)

Para Oliveira e Miranda, a sublimação artística dos sentimentos de frustração também pretendia corrigir os desmandos causados por estas gerações de 'jovens' pois, face às dificuldades para conseguir uma mulher de posição, alguns destes 'jovens' acudiam ao método mais expedito mas, se calhar, não isento de perigos, para alcançar os seus objectivos. Nomeadamente, o rapto.

Sobre a questão do rapto, Oliveira e Miranda assumem que as raparigas tinham uma atitude passiva, mas que a julgar por diferentes documentos, as raparigas viam no rapto uma possibilidade de eludir um casamento forçoso já que estas donzelas não sempre aceitavam submissamente a vontade dos pais como assinala este extracto da cantiga de Afonso Soarez Sarraça:

> Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
> pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais meninho.
> Non casará con ele nen polos seus dinheiros;
> e esto saben donas e saben cavaleiros,

6. Duby 1973: 213-214

ca dos escarmentados se fazen mais ardeiros.
(Afonso Soarez Sarraça, §10.1, B1622/V1155/V1156; vv. 1-5)[7]

Perante a situação dum casamento arranjado, uma donzela poderia deixar-se 'raptar' pelo amigo fugindo os dois, longe do alcance dos pais ou parentes. Se fazia isto, havia duas possibilidades: podia voltar para os pais e, neste caso, o raptor era declarado inimigo da família e, consequentemente, podia ser punido quer económica quer fisicamente; ou podia ficar com o amigo, o que implicaria a sua deserdação. Apesar disto, a possibilidade de fugir era uma alternativa real para um casal composto por um abdutor e uma filha abduzida, não só porque permitia fugir das possíveis represálias da família da noiva, mas também porque, no contexto histórico da Reconquista, um casal podia instalar-se numa das muitas vilas reconquistadas aos mouros onde as condições de vida, apesar de difíceis, podiam garantir a possibilidade duma nova vida para o casal.

Em expansão, a sociedade baixo-medieval hispana necessitava repovoar os territórios que ia conquistando, especialmente de mulheres que pudessem garantir o repovoamento cristão destas novas áreas conquistadas. Por isso este tipo de casais eram particularmente bem-vindos. Vários foros de vilas estipulavam que na suas cidades não se perseguiriam e mesmo se protegeriam aqueles raptores que se decidissem a morar nestas vilas da 'estremadura'. Um exemplo ilustrativo é o do Foro de Guadalajara, decretado por Alfonso VII em 1137, no qual se garantia protecção àqueles fugitivos com mulheres abduzidas que decidissem procurar santuário na vila. Esta concessão estendeu-se a Oreja em 1139 e a Ocaña em 1156[8].

Isto mostra que o número de mulheres 'raptadas' entre meados do século XII até e em tudo o século XIII, deveu ter sido tão elevado que nalgumas áreas até há testemunhos de abduções rituais, como a consignada num foro duma vila no Sul de Navarra no qual mostra que, se um infanção queria casar com uma vilã, era suficiente com que ela saísse da casa em camisa e com os cabelos soltos e andasse passos[9]. Não e necessário mencionar que neste testemunho os paralelos com a cantiga de amigo são mais do que evidentes.

---

7. Os exemplos propostos são tomados de Brea et al. (1996) e podem ser consultados em *MedDB: base de datos da Lírica profana galego-portuguesa* do Centro Ramón Piñeiro <www.cirp.es>. São citados pelo nome do trovador, seguido do número que lhe corresponde na citada obra e o número da cantiga. Também incluímos o número que lhe corresponde dentro de cada um dos manuscritos: A (*Cancioneiro de Ajuda*, Biblioteca do Paço Real da Ajuda s.n.), B (*Cancioneiro Colocci-Brancuti* ou da Biblioteca Nacional, Lisboa, BN Ms. 10991), V (*Cancioneiro da Vaticana*, BAV Ms. Vat. lat. 4803).

8. Vid. Dillard (1984:138-139 et passim) para mais exemplos.

9. «Et jnfancón que casare con villana tomándola a IX passadas ('passos') de su gent en camissa et en cabellos, e no tomare de su part, será jnfancona para siempre» (Ramos y Loscertales 1956: 51, art. §271).

Fugir com o amigo era uma possibilidade real que aparece reflectida, por sua vez, nas cantigas galego-portuguesas. Alguns textos expressam o desejo da amiga por ir com o seu companheiro como no ciclo das cantigas de Johan Zorro[10] assim como estes versos da cantiga de Soarez Coelho;

> Por Deus, filhe-xi-vos de min doo;
> melhor iredes migo ca soo,
> levade-me vosc', amigo.
> (Johan Soarez Coelho §79.4, B688/V290; vv. 7-9)

Gonçalo Garcia, na sua cantiga da 'Codorniz', reconhece que também levaria a sua senhor se ela aceitasse ir com ele voluntariamente:

> Levarõ-na Codorniz
> de casa de Don Rodrigo;
> mais quen dissesse a Fiiz
> aquesto que or' eu digo:
> que guarde ben mia senhor,
> ca já eu son treedor,
> se se ela quer ir migo.
> (Gonçalo Garcia § 61.1, B455, vv. 1-7)

Um casal em fuga podia formalizar um compromisso de matrimónio sem ter que lançar mão da parafernália das bodas de bênçãos. Bastava que o casal se jurasse amor mutuamente. Este tipo de matrimónios conhecia-se como 'de juras' ou 'de furto'[11]; ou também podia celebrar-se perante um clérigo, neste

---

10. Reconhecemos, aliás, que estas cantigas são singulares porque o 'amigo' é realmente o rei. Deste ciclo também há que sublinhar a inusitada atitude da mãe que encoraja a filha a que dê os seus 'cabelos' ao rei:

    -Cabelos, los meus cabelos,
    el-rey m' enviou por elos!
    Madre, que lhis farey?
    -Filha, dade-os a el-rey.

    (Johan Zorro §83.2, B1154/V756)

    Esta atitude materna pode parecer chocante ao leitor contemporâneo mas há que ter em conta que a barreguice era uma alternativa para aquelas mulheres que por alguma razão não se casavam ou não tomavam os hábitos e que certamente possuía um certo *status* legal. À barregã eram reconhecidos certos direitos –sempre que o seu companheiro não fosse homem casado ou um membro do clero. Para mais informação sobre o *status* da barregã vid. Pastor (1986: 202 e ss.).

11. *Omne que dixier afilla ayena de cabellos o a soberina: «juras as conmigo», se lela non dier so padre osua madre oel* pariente mas propinquo que ouier, peche .c. mr., e sea omezian desos parientes. Ese dixier ma[n]ceba de cabello afillo ayeno: «iuras as conmigo», seyo non dier so padre o sua madre ho el pariente mas propinquo que ouier, peche .c. mr., e non sea homeziana. Em Castro & Onís (1916: 31, art. §271). A *Historia Troyana* (1975: 62 e ss.), nas figuras de Jasão e Medeia também apresenta um exemplo deste tipo de matrimónio 'de juras'

caso o matrimónio era chamado 'de juras in manu clerici'. Estes casamentos tinham validez jurídica. Mesmo a Igreja, ainda que sempre advogasse pelos matrimónios de bênçãos, nunca deixou de ter uma atitude realista, por isso também reconhecia e aceitava outro tipo de uniões, para dar uma cobertura legal à progénie concebida fora do marco dos matrimónios religiosos[12].

No córpus das cantigas de amigo pode-se encontrar exemplos que remetem a estas 'juras', seja mediante as referências às 'juras' elas mesmas, seja mediante a utilização de expressões afins[13] como, por exemplo, 'talhar preito' nos seguintes versos de Dom Dinis:

> Pera veer meu amigo
> que talhou preito comigo,
> alá vou, madre.
> (Don Denis §25.70, B589/V192)

Menção especial merece a seguinte cantiga de Johan Garcia de Guilhade:

> De pran non sõo tan louca
> que ja esse preyto faça;
> mays dou-vos esta baraça,
> guardad' a cint' e a touca;
> ca nunca ja esse preyto
> mig', amigo, será feyto.
> (Johan Garcia de Guilhade §70.45, B744/V346; vv. 7-12)

Nesta cantiga, a touca pode ser interpretada como prenda de promessa matrimonial pois, na Idade Média, a citada touca era um acessório típico de mulheres casadas[14].

---

12. Uma exposição mais extensa sobre os matrimónios 'de juras' e os raptos pode-se encontrar em Pastor (1986: 187-214) em especial (199-201); assim como em Dillard (1984: 127-147).

13. Exemplos onde aparece o termo 'juras'ou derivados: Johan Perez d' Aboim §75.2, B674/V276; Johan Perez d' Aboim §75.22, B666/V269; Johan Lopez de Ulhoa §72.1, B696/V297; Johan Vasquiz de Talaveira §81.20, B793/V377 e Pero Mafaldo §131.5, B383. Para 'talhar preito: 'Don Denis §25.81, B589/V192; Pero Meogo §134.6, B1184/V789. As Cantigas de Santa Maria também fornecem exemplos de 'preito' com este valor de compromisso conjugal: esposaron os moços enton pelo cogeito | dun clerigo mui santo, que juntou este preito (*CSM* §241: vv. 20-21). Seria interessante fazer um estudo dos diferentes valores do verbo 'jurar' e de outras expressões sinónimas nas cantigas. Nestes exemplos limito-me a ressaltar aquelas que se referem a um compromisso por parte do amigo e que se podem relacionar com os matrimónios 'de juras'. Também há outros casos em que o verbo tem valor comum de 'assegurar, declarar ou prometer'. Este léxico 'jurídico' não foi realmente *transferido para a esfera das relações establecidas, entre a dama e o seu servidor, pelas convenções corteses* (Tavani 2002: 214); pelo contrário, respondiam —a julgar pela normativa jurídica da época— a uma realidade histórica e a uma prática social consolidada.

14. As mulheres casadas eram referidas como mulheres toucadas enquanto as solteiras eram chamadas 'donzelas em cabelos'. Veja-se por exemplo Castro & Onís (1916: 32, art. §36). A touca de uma

O público receptor não poderia deixar de relacionar estas cantigas com uma situação tão habitual na sua época como a provocada pelos raptos e estes matrimónios clandestinos. Ambos, sem dúvida, seriam motivo de preocupação para as famílias; por isso, desde meados do século XII, tratou-se de proteger as raparigas e de guardá-las de qualquer perigo que pudesse ameaçar a integridade, não só da rapariga, mas também do núcleo familiar. Para evitar este tipo de infortúnios, surgiu toda uma série de procedimentos que incluem: condicionamentos físicos como o encerramento em mosteiros femininos, que, como é sabido, proliferavam no noroeste peninsular nos séculos XII e XIII; a aparição de guardiães (porteiros), documentados nalgumas das cantigas[15]; e condicionamentos culturais, como os sermões[16] e as cantigas de amigo.

Não há dúvida de que os raptos foram instrumentalizados nos reinos peninsulares já que se tratava dum recurso muito eficaz para estender os limites do reino. Mas, ao mesmo tempo representavam um factor de angústia para as famílias assim como para os supostos raptores e, com certeza, também, para as donzelas.

Para as famílias, porque se uma rapariga era abduzida, os parentes ficavam desonrados por não terem sabido guardá-la como exemplifica a sátira de Martin Soares que evoca rapto de Elvira Anes pelo trovador Roi Gomez de Briteiros[17] na qual a ênfase da sátira recai mais sobre os parentes da raptada que sobre o raptor. Para os raptores, porque se estes eram falsamente acusados de rapto ou violação —algo que era sancionado com a pena de morte— teriam poucas possibilidades de absolvição[18]; como no caso do 'rousso' e 'forçamento' de Maria Paaez Ribeira já citado por Oliveira (1993: 504). Contudo, este caso tem um contraponto literário na Cantiga de Santa Maria número 335 que versa sobre o enforcamento de um mancebo falsamente acusado de violação por uma despeitada rapariga que o pretendia em matrimónio.

---

mulher era símbolo do seu *status* como esposa e como tal era inviolável, por isso, tirar uma touca a uma mulher era considerado uma afronta à sua honra.

15. Como por exemplo na rubrica explicativa que precede à cantiga de Pero Velho de Taveirós (§135.3, B142) e também na cantiga de Gonçalo Garcia (§ 61.1, B455).

16. Cátedra García 1986: 39-50

17. Martin Soarez §97.32, B172

18. Maria Paaez Ribeira fora raptada por Gomez Lourenço de Alvarenga e levada à força para as terras de Leão. Depois de a família apelar ao rei de Portugal e por mediação de Fernando III, o criminoso foi 'emprazado' pelo Rei de Leão, julgado e finalmente sentenciado à morte. Mas o insólito do caso é que segundo o *Livro de Linhagens* do Conde Dom Pedro de Barcelos, Gomez Lourenço compareceu perante o Rei sob a falsa promessa de matrimónio feita por Maria Paaez que, em presença do Rei, se desmentiu e declarou que fora levada à força para as terras de Leão, motivo pelo qual reclamava justiça ao rei. Inocentemente, Gomez Lourenço admitiu que embora a tivesse 'roussado', ela prometera aceitá-lo como marido, algo que também admitiu a dona acrescentando no entanto que o fizera para poder castigar ao seu raptor. (*Linhagens*: 432-33)

E com segurança, também era um problema para as próprias raparigas. Numa sociedade onde a honra era o valor moral mais elevado, uma mulher desonrada podia converter-se numa marginal, pois seria objecto de suspeita a respeito das suas implicações no rapto. Se a mulher forçada era casada e de boa posição, a sua honra ficava praticamente restabelecida se o culpável era capturado, julgado e condenado; mas se era uma donzela 'em cabelo', era uma questão mais complexa, pois ainda que se provasse a sua inocência, ao perder a virgindade, deixava de ser garante duma progénie legítima para os potenciais maridos.

Em conclusão, nos séculos XII e XIII, os diferentes interesses implicados nos enlaces determinados substancialmente pelo conceito da honra eram um factor de tensão para os agentes implicados. Por isso, a classe dominante tinha posto todas as medidas ao seu alcance para evitar uma possível situação de graves consequências. As medidas eram de dois tipos: medidas coercivas: a legislação da época, que pretendia sistematizar e dar cobertura legal a toda uma série heterogénea de ajuntamentos mesmo aqueles que, pela sua natureza, não entravam na categoria jurídica de matrimónio, como o barregamento, por exemplo. Esta sistematização cristalizaria em *Las Siete partidas* de Alfonso X, código legal que embora não fosse aplicado até o reinado de Alfonso XI —se é que foi alguma vez. Neste código há uma vontade de sistematizar e outorgar ao matrimónio religioso uma categoria legal unívoca[19].

O outro tipo de medidas mais arteiras —e provavelmente mais eficazes eram as de índole educativa. Numa época em que o mecenato tinha um papel essencial na produção de manifestações artísticas e literárias, não é difícil considerar que os mecenas da época promovessem este tipo de cantigas com o objectivo de apresentar as nefastas consequências destes amores clandestinos para, assim, evitarem a implicação cúmplice das raparigas no rapto ou, pelo menos, impedirem uma situação de consequências incalculáveis, tanto para a família como para as raparigas.

Deste ponto de vista, e tendo em conta que se há uma característica que define a literatura medieval é o seu caracter exemplarizante, a representação poética, além da sua função meramente lúdica, era um poderoso instrumento de doutrinação social. Para o público masculino, a épica, por exemplo, oferecia modelos heróicos com os quais estes jovens se podiam identificar e imitar; por outro lado, a prática do amor cortês representava toda uma casuística de modos e comportamentos cortesãos. No entanto, as cantigas de amigo mostravam às raparigas as consequências dos amores clandestinos. Por isso, há que considerar a possibilidade destas cantigas terem sido escritas para o público feminino,

19. A *IV Partida* sistematiza os diferentes tipos de matrimónio e condena aqueles que se fazem 'encubiertos'.

como constata o exemplo seguinte onde se mostra que estas cantigas eram certamente aprendidas e assimiladas pelas raparigas[20].

Hun cantar novo d' amigo
querrey agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuydo logu' entender,
no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez.
(Pedr' Amigo de Sevilla §116.36, B1214/V819, vv.1-6)

Este género plasmava as emoções das raparigas –especialmente, os seus clamores de independência e de decisão para se encontrarem com os namorados– mas, por sua vez, espelhavam o amargo invés do desamparo e às vezes da desonra por parte do amigo, representado como uma personagem sempre inclinada ao abandono e à traição. Estas representações positivas dos sentimentos das raparigas junto com as representações negativas dos amigos, pretendiam ilustrar os perigos acarretados pelos impulsos das donzelas para, através do canto, reconduzir estas atitudes e os possíveis desmandos causados por tais iniciativas.

Por isso, num número elevado de cantigas, alude-se aos amigos como traidores ou perjuros que prometem amor à amiga e depois desaparecem faltando à sua palavra. A mensagem é bem clara: o amigo é um ser falso de quem se deve desconfiar; como já constatou o Rei Dom Dinis no seguinte refrão:

nunca molher deve, bem vos digo,
muit' a creer per juras d' amigo.
(Don Denis §25.81, B579/V182; com emendas[21])

As cantigas exemplificam também uma outra série de recursos que consistem basicamente em apresentar a imagem do amigo como desleal. Ao exemplo de Dom Dinis citado acima podem-se adicionar o de Pedr' Amigo de Sevilha, onde a mãe assegura que os cantares do trovador são falsos e que trazem à filha enganada:

20. Também pode ser citada a cantiga de Estevan Coelho:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo.
(Estevan Coelho §29.1, B720/V321, vv.1-3).

E ssey, filha, que vus trag' enganada
con seus cantares que non valen nada,
que lhi podia quenquer desfazer».
«Non dizen, madr' esso, cada pousada,
os que trobar saben ben entender.
(Pedr' Amigo de Sevilha §116.7, B1218/V823, vv.6-10)

Noutros exemplos, como na cantiga de Pero Meogo, mostra-se a uma mãe que fala da sua própria experiência donde a mãe adverte à filha:

-»E guardádevos, filha, ca ja m' eu atal vi
que se fezo coitado por guaanhar de min».
-»E guardádevos, filha, ca ja m' eu vi atal
que se fezo coitado por de min guaanhar».
(Pero Meogo §134.9, B1186/V791, vv.7-10)

Estes exemplos introduzem a figura da mãe como uma figura conhecedora das estratégias dos amigos, ao mesmo tempo que é apresentada no seu atávico papel de modelo de conduta e disciplina capaz de distinguir entre o bom e o mau como também entre o autenticidade e a falsidade; sendo deste modo a personagem ideal para, mediante a denúncia, desarticular e anular as fingidas estratégias dos amigos.

Houve autores que também pretenderam fazer esta desarticulação desde as cantigas de amor como Johan Airas (§63.51, B950/V538) e Johan Baveca, quem se queixa do mau nome que causam aqueles que falsamente falam de amor:

Os que non amam nen saben d' amor
fazen perder aos que amor am.
Vedes porque: quand' ant' as donas vam,
juram que morren por elas d' amor,
e elas saben poys que non é 'ssy;
e por esto perç' eu e os que ben
lealmente aman, segundo meu sén.
(Johan Baveca §64.20, B1108/V699 vv.1-8)

Em resumo, as cantigas de amigo foram concebidas como instrumento de controlo social para evitar as consequências dos amores clandestinos. Se por uma parte apresentam a decidida vontade da rapariga de ir ao encontro do seu amigo, por outro lado, essa mesma vontade é sancionada, já que num número ingente de cantigas, a donzela é ou desonrada ou abandonada pelo amigo ou ambos ao mesmo tempo.

As cantigas reflectem as preocupações do tempo em que foram escritas e remetem para uma situação histórica particular; numa época de grande mobilidade social devida à reconquista, e em que a estrutura jurídica estava espalhada em diferentes foros, a consideração jurídica do matrimónio contemplava diferentes possibilidades, e não tinha ainda um *status* jurídico consolidado[22]. Esta situação favorecia as tentativas de eludir a norma social, tanto por parte dos varões –mediante a sedução e chegado o caso, mediante o rapto violento; como por parte das raparigas casadoiras, pois para estas, o rapto voluntário, e os matrimónios de juras, ainda que pudessem implicar a perda da herança, constituíam uma possibilidade de evitar um casamento forçoso. Mas a natureza clandestina deste procedimento comportava muitos perigos entre os quais se pode salientar o risco de que uma rapariga fosse enganada e desonrada e o criminoso fugisse ficando impune.

Daí que surgisse a necessidade de se criar instrumentos jurídicos e culturais para evitar situações que atentavam tão directamente contra a honra familiar e individual.

Mediante a promoção e o decidido apoio a esta instrumentalização da lírica, procurava-se ilustrar os efeitos que acarretavam os amores clandestinos. As cantigas de amigo, género decididamente popularizante, era um veículo educativo ideal que de uma maneira lúdica –o canto, punha em destaque os potencialmente nefastos resultados do envolvimento com pessoas do sexo oposto.

Quando paulatinamente se introduziu a norma de que os pais tinham que ter também o consentimento das raparigas implicadas num casamento arranjado –calculamos que foi talvez à volta do século XIV, as cantigas de amigo perderam então a sua função social e em consequência foram desaparecendo.

Todos estes elementos foram os que determinaram o interesse e a promoção das cantigas de amigo, e os que, em certo, modo explicam a sua esporádica existência noutras áreas como na França. Por isso, pode-se afirmar que na área ibérica confluíam realmente os factores para fosse possível (ou mesmo necessário) o surgimento dum género literário com estas características.

---

21. O *Corpus* , seguindo a edição de Lang registra 'perjuras'; preferimos a leitura de Cohen (2003: 614) 'per juras' pois 'creer' mais a preposição 'per' era comum na época (Cf. *Historia Troyana*: *creeo Medea a Jaason por todas aquelas juras que lle fezo,* 1975:23 enquanto não temos conhecimento de 'perjuras' com valor de substantivo . Por outro lado, o Ms. B registra 'ꝑ juras'.

22. Convém recordar aqui que o matrimónio de bênçãos só foi reconhecido e promovido pela Igreja a meados do século XII. Até ao momento era só um contrato civil entre as famílias.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO X, Rei de Castela e Leão (1807): *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, La Imprenta Real.

BREA, Mercedes et al. (1996): *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.

CASTRO, Américo & Federico de Onís, eds. (1916): «Fuero de Zamora» in *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. (1986): «La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)», in *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, eds. Yves-René Fonquerne & Alfonso Esteban Madrid, Madrid, Universidad Complutense, pp. 39-50.

COHEN, Rip , ed. (2003): *500 Cantigas d'amigo,* Porto, Campo das Letras.

DILLARD, Heath (1984): *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.

DUBY, Georges (1973): «Les 'jeunes' dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle», in *Hommes et structures du Moyen Âge. Recueil d'articles*, Paris / La Haye, Mouton Editeur, pp. 213-225 [Publicado anteriormente em *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations,* XIX, 5, Sept-Oct. 1964, pp. 835-846].

FERREIRA, Ana Paula (1993): «Telling Woman What She Wants: The *Cantigas d' amigo* as Strategies of Containment», *Portuguese Studies,* IX, pp.23-38.

LANCIANI, Giulia (1998): «A Cantiga de amigo, canción de retagarda», in *Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 155-168.

LEMAIRE, Ria (1986): «Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric», *Poetics Today,* VII, pp. 729-743.

LEMAIRE, Ria (1988): *Passions et positions: Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi.

MATTOSO, José (1980): *Livro de linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

MATTOSO, José (1992): *Portugal medieval: Novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1ª ed. 1985].

METTMANN, Walter, ed., (1986-89): *Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso X el Sabio*, Madrid, Castalia, 3 vol.

OLIVEIRA, António Resende de (1986): «A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular» in *A mulher na sociedade portuguesa. Actas do Colóquio (Coimbra, 20 a 22 março),* Coimbra, Coimbra Editora, pp. 5-18.

OLIVEIRA, António Resende de & José Carlos Ribeiro Miranda (1993): «A Segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades» in *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Granada, Universidad de Granada, Vol. III, pp. 499-512.

PARKER, Kelvin M., ed. (1975): *Historia troyana* Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.

PASTOR, Reyna (1986): «Para una historia social de mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista « in *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, ed. Yves-René Fonquerne and Alfonso Esteban Madrid, Casa de Velazquez: Universidad Complutense, pp. 187-214.

RAMOS Y LOSCERTALES, José María, ed. (1956): *Fuero de Viguera y Val de Funes* ed. Acta salmanticensia. Filosofía y letras ; 7:1 Salamanca, Universidad de Salamanca [Separata].

SCHANTZ, Maria Lima (2004): *A Feminist Interpretation of the Galician-Portuguese Cantigas de Amigo*. Lewiston, N.Y., E. Mellen Press.

TAVANI, Giuseppe (2002): *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho.

WRIGHT, Janice (2005): *The Galician-Portuguese «Cantigas de Amigo»: A Feminist Re-reading*, Ann Arbor, University Microfilms International.

ZUMTHOR, Paul (2000): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions de Seuil [1ª ed. 1972].

XXV

MIGRAÇONS DA/NA LUSOFONIA

REFLEXOS D'ALÉM-MINHO: IMAGENS E ARQUÉTIPOS DA GALIZA NA COMUNICAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA

Joám Evans Pim
Núcleo de Estudos Atlânticos (IGESIP)

Resumo: Embora já se tenha trabalhado o tema da representação de questões relacionadas com a Galiza e com os galegos na imprensa de Portugal, sentiu-se necessária uma aproximação que tivesse como premissa a análise qualitativa dos conteúdos. Nesta comunicação, fruto de uma pesquisa que teve como mostra de análise todos os exemplares dos diários portugueses *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *Público* compreendidos entre os meses de Janeiro e Junho do ano de 2000, expõem-se os resultados que abordam a forma em que o "Aquém-Minho" é refletido na comunicação social da outra beira minhota.

Palavras clave: Galiza; Portugal; relações transminhotas; imprensa portuguesa.

1. Introdução

Poderia-se dizer que as relações entre Galiza e Portugal se remontam ao início dos tempos, formando durante milênios um ente unitário em termos civilizacionais. A unidade política (iniciada, se não antes, com a *Gallaecia* romana e prolongada através do Reino Suevo) só se quebraria no período baixo-medieval, com a partição do Reino da Galiza à altura do Minho, que se converteu em fronteira política, como muitas outras, mais bem por acaso histórico. Enquanto a nobreza da Alta-Galiza se apropriava do apelativo "galego", na Galiza *Portucalensis* estava-se a criar um novo Estado, forjado na luta pela independência nacional e pela expansão territorial (primeiro para o Sul e mais tarde para o Ultramar).

Ainda assim e como em tantas ocasiões se tem dito, o Minho e a raia seca realmente unem mais do que separam. Essa raia imaginária que durante tanto tempo tentou separar, sem acabar de consegui-lo nunca por completo, tende inexoravelmente a evaporar-se num contexto no que as fronteiras políticas se desprendem da sua significação originária e a proximidade galego-portuguesa cobra novas dimensões em todos os eidos (veja-se Caldas, 1994; Meireis, 1999).

Esta proximidade, como não podia ser de outra forma, tem o seu necessário reflexo nos órgãos de comunicação social. Já a princípios do século XX as colaborações de intelectuais portugueses em jornais e revistas galegas (*A Nosa Terra*, *Nós*, *Ronsel*, *Resol*) viam-se correspondidas com a participação de figuras carismáticas galegas como Risco, Cabanilhas ou Castelao na imprensa de Portugal. Do mesmo jeito, jornais portugueses como *O Comércio* do Porto, *O*

Popular de Lisboa ou o *Jornal de Notícias* e revistas como a *Illustração Portugueza* ou *Atlântida* seguiram com interesse o movimento galeguista, chegando em ocasiões a impulsionar eventos (é o caso da "Semana Portuguesa em Galiza" de 1929, idealizada pelo *Diário de Notícias* de Lisboa) que cobrirão atentamente (veja-se Torres, 1995; Marco, 1997; Cunha, 2003; Fernandes 2003).

A Guerra Civil, os anos de franquismo e a conseqüente decadência do movimento galeguista, grande impulsionador das relações transminhotas, fizeram diminuir o grau de participação de galegos e portugueses na vida pública de ambos países e por tanto também nos órgãos de comunicação social (ainda que outro tipo de relações proliferavam na chamada "raia seca"). Apesar da similar conjuntura política, como assinala Fernando Martins, "nem por isso essa mesma necessidade de combate jornalístico aproximou os jornais ou os jornalistas da Galiza e do Norte de Portugal". Os motivos apontam em parte para o fato de

> Na comunicação social portuguesa, nomeadamente na do Norte, não houve nunca a consciencialização da realidade Galiza-nação. Conhecidas durante décadas mas vistas com relativa indiferença as lutas dos bascos e dos catalães, sempre vimos a Espanha pelo prisma da nossa própria pequenez territorial, como um todo homogéneo. E, assim, importante era somente o que se passava em Madrid (Martins, 1996: 215).

O Aquém-Minho não deixa de ter culpas no cartório, pois "a comunicação social galega também não vem atribuindo importância à sua presença no Norte de Portugal" (Martins, 1996: 216), movida talvez por um secular desprezo. Ainda assim, com a "abertura" dos Estados espanhol e português e a mobilidade fronteiriça que traz a União Européia, as relações culturais, comerciais e pessoais aumentam de forma progressiva, criando novas dimensões de interação às que a comunicação social não será alheia. A criação da Euro-região Galiza - Norte de Portugal, apesar dos seus defeitos, será crucial para articulação das relações entre a Galiza e o Estado vizinho, sendo um dos temas mais recorrentes, como demonstra a pesquisa, no que diz respeito à Galiza na imprensa portuguesa (López; García, 2004).

Ainda que nesta comunicação não se aborde a "presença" dos galegos no país vizinho, esta desde logo não tem nada de novo. As movimentações de galegos para o Sul remontam-se de fato à chamada "Reconquista", na verdade guerra civil religiosa, ainda que as migrações de trabalho detectam-se, de uma forma regular, desde os séculos XVII e XVIII, com uma componente inicial predominantemente agrícola (preparação da terra, sementeiras e recolheitas) à que mais tarde, se acresceriam funções como transporte de mercadorias, serviços portuários e domésticos, assim como ocupações fabris em sectores com pouca mecanização, aumentando a presença de forma significativa. De fato, em 1801, já em situação de guerra, chegou-se a formular uma proposta de

expulsão, não tendo seguimento, pois expulsar aos 80.000 galegos que segundo fontes históricas havia no Portugal de finais do século XVIII, significaria não ter "quem servisse as cidades de Lisboa e Porto" (Alves, 2002: 117-118).

No marco destas crescentes relações, são mais que necessários estudos que analisem os fluxos de informação entre os dois países e o modo em que uns e outros são representados. Como assinalam Xosé López e Berta García (2004), faz-se "necesario o inicio dunha liña de investigación que permita observar cal é a imaxe que transmite a prensa de cada país do veciño". Senão uma monitorização permanente, deve-se fazer quanto menos uma atualização o mais regular possível do estado destas questões (seja o fluxo em geral ou a cobertura de acontecimentos e eventos concretos) através das Universidades e instituições acadêmicas galegas e portuguesas, e de organizações e associações comuns sendo necessário também que os organismos públicos dos dois países, e particularmente os transfronteiriços, impliquem-se e financiem estudos deste tipo, pois a sua importância é clave para a melhor compreensão e relacionamento entre as duas partes. Já em 1991, Pedro Fernández Velho (1991: 371) insistia a respeito dos então incipientes projetos inter-regionais que

> Em qualquer caso, a aceitaçom da filosofia das instituiçons comunitárias exige umha tarefa mínima e imediata: a articulação de uma espaço mediático comum entre a Galiza de Aquém-Minho e a Galiza de Além-Minho. É a condiçom necessária para conjurar o malefício histórico desta euro-regiom multimilenária que ficou condenada a viver em edifícios separados por umha fronteira comum.

Ainda assim, os estudos que se têm desenvolvido até o momento sobre a questão são poucos e na sua maioria precários. Além dos que se têm recolhido nas atas e resoluções finais de iniciativas como o *I Encontro de Jornalistas do Norte de Portugal e da Galiza* (VV.AA., 1988), o *II Seminário Europeu de Comunicação Social: A comunicação social transfronteiriça* (Pena, 2000), o curso *Galicia e Portugal: A fronteira esvaída* (López Mira, 2002), o *Congreso Galicia e Portugal: a comunicación euro-rexional no Século XXI* (VV.AA., 2000) ou nas várias edições do Congresso Luso-Galego de Estudos Jornalísticos (Ruas, 2004: 195-213), destaca *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países* (López; Sousa; *et al.*, 2002) cujo objetivo consistia em "identificar e describir as imaxes que ofrece a prensa portuguesa de Galicia e as que ofrece a prensa galega de Portugal" (*Op. cit.*: 13), e que em certa medida serviu como ponto de partida para a pesquisa que serveu de base para este artigo.

2. Metodologia

Ao aumento das relações entre a Galiza e Portugal em todos os níveis imagináveis (laboral, cultural, acadêmico, financeiro, institucional, lazer etc.)

tem-lhe correspondido um aumento lógico da quantidade da informação referente aos dois países e às suas gentes na imprensa de ambos. Mas o que se pretendia com esta pesquisa não era tanto trabalhar no "quanto" senão aprofundar no "como". Se bem que em alguns estudos de caráter quantitativo tem-se incidido no teor, positivo ou negativo, das notícias (López; Sousa; et al., 2002), o que pode dar uma idéia da caracterização da Galiza, como ente coletivo, e do galego, como indivíduo, semelhava-se preciso um trabalho que se centrasse na análise do modo em que somos vistos, e não se somos muito ou pouco vistos. A caracterização resulta assim uma componente importante do processo de (re)presentação.

Não se vai trabalhar tanto no nível de representação que os assuntos relacionados com a Galiza e os galegos têm na imprensa portuguesa (isto é, se existe uma super-representração ou uma sub-representação – como acha-se que é mais bem o caso) senão na caracterização dos sujeitos representados: a Galiza e os galegos. A pergunta inicial não poderia ser mais simples e genérica, o qual entranha problemas e virtudes: "O que dizem de nós?", o que se poderia, concretizando um bocado, trocar por: "Como são caracterizados a Galiza e os galegos na imprensa portuguesa?". Esta pergunta leva imediatamente a outra: "Quem somos nós [para eles]?". Será que somos apenas "os espanhóis", como qualquer outro habitante do Estado, ou algo mais. E a Galiza? Região, província, comunidade autônoma, noroeste peninsular, qualquer outra coisa ou simplesmente Galiza? Se é que existe, será que a distinção entre formas tem alguma função mais ou menos específica ou será questão de puro acaso.

A seguinte pergunta à que se pretende dar resposta é "Como somos [segundo eles]?". Galegos e portugueses, tão juntos... Impossível não haver contacto, impossível não haver fricção. Como nos vêem? Quais as nossas virtudes? Quais os defeitos? Somos causa ou solução dos seus problemas? Seremos bons ou maus vizinhos? Que particularidades chamam a sua atenção? Finalmente "Que fizemos?" para ser notícia. Será que somos produtores de possibilidades financeiras e atividades de ócio ou competidores desleais que querem tomar conta do mercado português e que não gostam nem da "noite" nem do "fado", por dizer alguma coisa, que o além-Minho oferece?

Para a pesquisa utilizaram-se os jornais diários portugueses de grande circulação *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *Público*. Pretendeu-se assim chegar a um equilíbrio entre o *Diário de Notícias* (que apesar de ter uma delegação no Porto, está mais inclinado a cobrir as necessidades informativas de Lisboa e do Sul) e o *Jornal de Notícias* (carro-chefe da imprensa "regional" do Norte, aliás, com uma delegação importante em Lisboa). O *Público*, que precisamente em 2000 oferecia um sistema de edições territoriais, seria o ponto intermédio.

Para a pesquisa selecionou-se uma mostra dos jornais compreendida entre os meses de Janeiro e Junho de 2000 (ambos inclusos), o que supõe um total de 543 exemplares. A seleção deste período pretende de alguma forma dar continuidade ao estudo *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países*, no que se analisara, como já se indicou, as imagens que a imprensa portuguesa gerou sobre a Galiza durante o ano 1999. Da mostra inicial extraíram-se as unidades de estudo, que são todas aquelas peças jornalísticas, desestimando publicidade e propaganda, cartas ao diretor e informação de serviços, que abordaram acontecimentos, problemáticas ou idéias que tiveram lugar na Galiza, ou que envolvessem a pessoas galegas, impliquem ou não estas a Portugal, portugueses ou a terceiros (um total de 108 unidades).

3. Resultados

"Como são caracterizados a Galiza e os galegos na imprensa portuguesa?" é a pergunta base desta pesquisa. Em termos gerais, a resposta, que seria um bocado simples demais, é que a visão predominante é positiva. Para aprofundar no significado de esta afirmação, o trabalho estruturou-se em três partes nas que se abordaram questões tão próximas (que em ocasiões os limites do que é uma coisa ou outra são incertos) como a identidade, o caráter e a ação. A conjunção das três deveria poder proporcionar-nos uma visão mais ampla de como são vistos os galegos e a Galiza na imprensa portuguesa.

A primeira pergunta (quem somos?) ficou mais ou menos esclarecida. No que concerne à identificação do país galego, a opção abrumadora é a de referir-se a ele simplesmente como "Galiza", sendo minoritárias outras opções como "região", "província" ou "comunidade autónoma", mas é significativo como o *Diário de Notícias* em ocasiões precisa de "auxiliar" aos seus leitores com a aclaração "Noroeste" enquanto o *Jornal de Notícias* e o *Público* fazem uso comum de formas como "vizinha Galiza" enfatizando a proximidade entre os leitores e os sucessos noticiados. Mais complexo é o uso dos apelativos "galego" e "espanhol" que parecem conlevar em ocasiões valores distintos ou até antagônicos.

A amostra analisada parece indicar que, consciente ou inconscientemente, os jornalistas portugueses fazem um uso diferenciado de ambas formas, associando na maioria das ocasiões a segunda a acontecimentos ou termos negativos enquanto a primeira, seja por simpatias pessoais ou outros motivos, não só é respeitada senão que até é contraposta à outra, reservando-lhe o lado mais positivo e humano. Neste apartado, também pareceu apropriado observar o uso da toponímia, chegando à conclusão de que os jornais analisados fazem um uso predominantemente correto, o que denota um bom conhecimento deste aspecto da realidade galega.

Na segunda pergunta (como somos?) aprofundou-se na caracterização do galego. Ainda que a caracterização predominante do galego seja boa, a mostra não estava isenta de peças negativas, nas que galegos são caracterizados como temerários, criminosos, violentos, irracionais, pouco empreendedores ou dominadores no campo político.

A Galiza e os seus habitantes são descritos como um povo com uma identidade nacional forte e marcada que apreciam e defendem com agarimo a sua cultura e tradições. Estas tradições são muitas vezes descritas como idênticas ou similares às dos portugueses, enfatizando as ligações históricas, sócio-culturais e lingüísticas existentes entre os dois povos. Boa mostra disto é a utilização estética e retórica, aproximando os leitores e amenizando o discurso, que se faz das tradições galegas para ilustrar todo tipo de notícias. A Galiza também é descrita, sobretudo pelos jornalistas do Norte, como uma "região" com poder político forte e que defende os seus interesses frente ao governo central. Isto, que pode não responder exatamente à realidade, possivelmente se deva às aspirações de um modelo similar para Portugal (modelo que no momento estava em debate a raiz do processo de regionalização).

Ainda que, tendo em conta a interação existente entre as comunidades a norte e a sul do Minho, a Galiza e os galegos estejam provavelmente sub-representados na imprensa portuguesa, o leque de atividades nas que "nos vemos envoltos" é considerável. Ainda assim, as questões relacionadas com o lazer (esporte, nomeadamente a liga espanhola de futebol –que é seguida com grande interesse–, e as diversas atividades de caráter cultural –desde concertos até as exposições mais variadas) e com encontros ou reuniões entre instituições ou empresas de ambos países.

Neste último grupo devemos assinalar que as de caráter econômico e comercial são caracterizadas quase sempre de forma positiva enquanto no campo político as divergências são maiores, o que dá lugar a peças de teor negativo. Além destes temas dominantes, existe uma ampla gama de notícias sobre as questões mais diversas (mobilizações políticas e sindicais, fluxo de recursos humanos – e o célebre caso dos profissionais sanitários – ou atividades criminosas, bem sejam perpetradas por galegos em Portugal ou portugueses na Galiza). Galegos e portugueses vêem-se constantemente envoltos, fortuita ou deliberadamente, uns com os outros, e os meios de comunicação social vão-se fazendo eco progressivamente dessa realidade.

4. Conclusões

A análise das notícias permitiu a elaboração de uma série de conclusões no que diz respeito às perguntas supracitadas. A sensação final, no entanto,

permite afirmar que a imprensa portuguesa tende a mostrar um certo respeito com a individualidade galega, além de fazer ênfase nas relações históricas, sociais e culturais paralelas entre ambas beiras minhotas e, por extensão, da raia seca. Estas referências aparecem veladas e sustentadas por um discurso politicamente correcto, e até certo ponto justo, quando se analisa a situação na que se acha o povo galego. Fica claro que uma aproximação mais detalhada, a incluir a análise comparativa da caracterização do português na imprensa galega, é absolutamente necessária, além de continuar o trabalho na procura de um espaço de comunicação comum transminhoto.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Jorge Fernandes (2002): "Imigração de galegos no Norte de Portugal (1500-1900)", em EIRAS ROEL, Antonio; GONZÁLEZ LOPO, Domingo, Eds. *Movilidad interna y migraciones intraeuropeas en la península ibérica: Actas del Coloquio Europeo*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 117-125.

CALDAS, Eugénio de Castro (1994): "A Galiza e o Minho: as fronteiras que nos unem", em *III Colóquio Galico-Minhoto*. Viana do Castelo, Câmara Municipal.

CUNHA, Norberto Ferreira da (2003): "A Autonomia galega na imprensa periódica portuguesa (1931-1936)", em AGRA ROMERO, Mª Xosé; RODRÍGUEZ RIAL, Nel, Eds. *Galiza e Portugal: identidades e fronteiras. Actas do IV Simposio Internacional Luso-Galego de Filosofia, Santiago, 28-29 Novembro, 2003*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 231-303.

FERNANDES, José Marques (2003): "Representações na imprensa portuguesa da Guerra Civil de Espanha na Galiza", em AGRA ROMERO, Mª Xosé; RODRÍGUEZ RIAL, Nel, Eds. *Galiza e Portugal: identidades e fronteiras. Actas do IV Simposio Internacional Luso-Galego de Filosofia, Santiago, 28-29 Novembro, 2003*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 83-120.

FERNÁNDEZ VELHO, Pedro (1991): "Bases para um espaço comunicativo comum Galiza-Norte de Portugal", em *Agália*, n.º 27, pp. 363-371.

GÓMEZ, Joel (2000): "Consolidar e acrescentar um espaço comum de comunicaçom", em *Enclaves*, n.º 6, pp. 27-28.

LÓPEZ GARCÍA, Xosé, Ed. (2002): *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países*. Santiago de Compostela, Universidade.

LÓPEZ GARCÍA, Xosé; GARCÍA OROSA, Berta (2004): "A eurorrexión Galicia-Norte de Portugal a través das páxinas da prensa galega. Análise do discurso mediático transmitido polos xornais galegos", em *II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação, A Covilhã, 21-24 Abril 2004 - Actas*.

Covilhã, Universidade da Beira Interior.

LÓPEZ MIRA, Álvaro Xosé, Ed. (2002): *Galicia e Portugal: a fronteira esvaída - Curso de Extensión Universitaria*. Ourense, Deputación Provincial.

MARCO, Aurora (1997): "Exemplificação das relações culturais entre Galiza e Portugal em jornais e revistas", em RODRIGUES, António da Cruz... [et. al.], *Galiza Portugal – Uma só Nação*. Lisboa, Nova Arrancada, pp. 171-182.

MARTINS, Fernando (1996): "Contrapoder nos jornais da Galiza e do Norte de Portugal", em *Agália*, n.º 46, pp. 211-216.

MEIREIS, Maria da Conceição da Silva Correia de Miranda (1999): "A projecção da Galiza em Portugal: a história, a cultura, a socedade e a economia. Da separação à união", em KREMER, Dieter, Ed. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos (Akten des 5. Internationalen Kongresses für Galicische Studien)*. Trier, Galicien-Zentrum der Universität Trier / Edicións do Castro, pp. 101-109.

PENA RODRÍGUEZ, Alberto, Ed. (2000): *A Comunicación Social transfronteiriza, II Seminario Europeo de Comunicación Social*. Ponte-Vedra, Deputación Provincial.

REBELO, José (2000): *O discurso do jornal. O como e o porquê*. Lisboa, Editorial Notícias.

RUAS, Xosé (2004): "Novas pontes de comunicación que tender", en LÓPEZ, Xosé; SOUSA, Jorge Pedro, Eds. *A investigación e o ensino do xornalismo no espazo luso-galego. Actas do I Congreso Luso-Galego de Estudos Xornalísticos*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 195-213.

TORRES FEIJÓ, Elías J. (1995): *A Galiza em Portugal, Portugal na Galiza a través das revistas literarias: (1900-1936)*. Tese de doutoramento (inédita). Universidade de Santiago de Compostela.

VALA, Jorge (1999): "A análise de conteúdo", em SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira, Orgs. *Metodologia das Ciências Sociais*. Lisboa, Afrontamento.

VV. AA. (1988): "I Encontro de Jornalistas do Norte de Portugal e da Galiza", em *Cadernos de Jornalismo*, n.º 5, Junho.

VV. AA. (2000): *Congreso Galicia e Portugal, a comunicación euro-rexional no Século XXI*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Secretaria para as Relacións cos Medios Informativos.

EXPRESSÕES DA LUSOFONIA: O PINTAR E O ESCREVER

Laurita Fernandes Fassoni
Unesp- Bauru – Unimar-Marília
Nelyse Apparecida Melro Salzedas
Unesp-Bauru

Resumo: A temática da viagem é um *tropo* recorrente da literatura ocidental; da Grécia clássica, passou pelos romanos, Idade Média e chegou à Idade Moderna: Homero, Virgílio, trovadores, Camões, Garrett, Saramago foram alguns poetas e escritores a navegarem pelas águas das palavras em busca da expressividade e da identidade cultural. No Brasil, Portinari, com linhas e cores, navegou pelas Artes Plásticas e, com palavras, pela poesia; vai ao encontro, com seus Retirantes, da vida e também da identidade cultural. A produção desses artistas da caligrafia e da pintura, tanto no peritexto como no texto, expressam e representam a viagem como a busca expressional e social.

Palavras-chave: viagem – expressão- representação- leitores- lusofonia.

PENDERE VELA

Ser lusitanista, para nós, brasileiros pode significar caminhar por dentro de si mesmo, em busca de sua história e de sua memória, principalmente para os amantes das letras e das belas artes. Lusofonia. Som português que embalou a nação brasileira, embora o acalanto viesse também das vozes de outros ecos lusitanos de além mar, trazidas nos navios negreiros e entoado pelas mães pretas, as amas de leites de tantas sinhás. Sons portugueses, ressonâncias brasileiras nos caminhos de uma mesma língua, constructo da cultura e da arte, cada qual com sua alma.

Lusitanismo que nos propomos a discutir através de duas temáticas. A primeira, a da viagem, está contemplada neste trabalho por representarem, em nossa concepção, construção e reconstrução da lusofonia. A segunda envolve a luta pela expressão contida em Saramago na obra "Manual de Pintura e Caligrafia" (1983) e "Jangada de Pedra" (1986); em Garrett com "Viagens na Minha Terra" (1876) e em Portinari, poeta e pintor brasileiro, em sua obra pictórica e em seu livro "Poemas" (1964).

Para este estudo, tomamos como instrumento as interfaces da linguagem: plástica e verbal, e como referência, a obra "A Luta Pela Expressão" de Fidelino de Figueiredo (1973).

A luta pela expressão, como afirma Saramago, retrata não apenas o objeto mas a própria escrita. Assim os vimos: Garrett e Saramago navegantes das

águas das palavras, e Portinari, navegante das linhas, dos traços, das cores e da poesia.

Afirma Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia*:

> Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostaria de me ver retratado nesta outra alternativa que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significa isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? (1983: p. 79)

Angústia essa também discutida por Fidelino Figueiredo:

> No homem,-enquanto as mãos trabalham e os sentidos recebem e assimilam a realidade circundante–a mente reflete, forja imagens verbais e arquiva palavras. (...) A luta pela expressão por meio da palavra é a origem da arte literária. (...) Pensar e saber é querer dizer e poder dizer. (1973, p. 31).

E por Portinari, pintor que buscou na poesia outra forma de expressão:

> Quanta coisa eu contaria se pudesse
> E soubesse ao menos a língua como a cor.

Quanto ao tema da viagem, desde Camões (*Lusíadas*, Canto III, estrofe 20,), passando por Garrett em *Viagens na Minha terra* e Saramago com *Jangada de Pedra*, chegamos ao Brasil de Portinari com suas telas "Os Retirantes" (1944) e seus poemas, também objetos de estudo do presente trabalho.

Todos caminham por trilhas que buscam a ancoragem: no caso de Saramago, a Península Ibérica, entre a África e o Brasil; em Garrett, em Santarém (metonímia de Portugal) e em Portinari, no caminhar pelas pedras em busca do mar, das águas. Assim somos nós também leitores navegadores.

Assim, à guisa de explicação, podemos afirmar que, no presente estudo, a viagem constitui- se o *locus* da busca e da descoberta, pois toda viagem supõe e pressupõe, não apenas o caminhar terreno, o deslocamento físico, mas o caminhar para dentro de si na busca eterna do indizível, que só pode se constitui em caminho, seja de pedra ou de águas.

Quanto à luta pela expressão, o escritor, através dela, revela-se e revela o mundo, ao superar a angústia da demiurgia, ao retratar, seja através de penas ou pincéis, a humanidade de todos nós.

CHARTIER (2001) com seu livro, *Do Leitor ao Navegador*, traça uma viagem do leitor através da aventura do livro. Colocamos- nos na mesma posição de *pendere vela*, como diria o orador romano Cícero, para construir

nosso texto e viajar pela escrita e pelas imagens, uma vez que a própria atividade da escrita pode constituir –se em viagem no mundo das palavras e do texto. Viagem que pressupõe dois navegantes: o que constrói, narra e vivencia a viagem e o que nela navega; há entre eles um contrato de leitura quando o leitor assume condição de co-autor e, ao mesmo tempo, de interprete, de cúmplice.

E como tem início esta cumplicidade? Onde ela acontece? Por onde o leitor adentra o texto e postula para si a sua re-leitura? **Pela capa.**

O primeiro olhar do leitor é perceptivo; chega ao livro pela capa, pela cor, pela letra e pelo título, peritextos estratégicos para instaurar sentidos. Comecemos, então, por *Viagens na Minha Terra* com a capa da edição da Livraria Tavares Martins que comemorou o primeiro centenário da publicação da obra de Garrett.

O texto ali impresso é adornado por uma coroa de oliveira que cria o signo da consagração, da vitória, da paz, costume herdado dos antigos gregos e romanos que a concedia aos heróis olímpicos e aedos. O círculo de oliveira encerra o nome do autor e o título do livro, com vários tipos de letras, enfatizando o termo Viagens através do desenho e dos formatos gráficos; as oliveiras, funcionando como anáforas, em desenho menor, espalham-se em redor de uma janela gradeada, ensombrada por um vulto, constituindo-se um novo signo de um olhar aquém das grades, índice de cerceamento de liberdade, estabelecendo relações entre continente e conteúdo. A ilustração reflete um *plongée* vertical sobre uma cabeça laureada; a janela está dentro – é a visão da

alma lusitana; percebe-se uma cortina entreaberta que apenas possibilita uma visão parcial, pois assim são as viagens e seus significados, subjetivos, carregados de sensibilidade e de ponto de vista. Em uma focagem quase subliminar, aparece o ícone de uma ave, resumida em sua essência esquemática, ao próprio do vôo da imaginação do escritor. A ilustração como um todo constitui-se metonímia do povo português.

O leitor desvia agora seu olhar para um outro autor: José Saramago. Lê *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Jangada de Pedra*, cujas capas causam estesia pela composição e símbolos. A leitura das folhas, constitutivas do peritexto, revela uma intelectualidade, uma interface de linguagens: a plástica e a verbal. A plástica através das gravuras de Arthur Luiz Piza (colagem nº 104), trabalhada em relevo por Hélio de Almeida, e a verbal através do texto de Saramago do qual emana a visibilidade. Ambos vistos pelo leitor e que, somados, compõem, harmoniosamente, o grande texto.

Inicialmente, a gravura em relevo sofre um processo de desconstrução material, pequenas formas geométricas dispostas direcionalmente. São linhas retas que se conjugam formando vários tipos de ângulos direcionados ora para dentro, ora para fora da superfície. E isto poderia representar a caligrafia, constituindo uma sintaxe.

Esse jogo visual, que sugere profundidade, luz e sombra, claro e escuro, incisão, corte, lembra também escritas antigas, cuneiformes e ideogramas. Os traços angulares e retilíneos extravasam os limites e movimentam-se levemente.

O *Manual de Pintura e Caligrafia* exprime e constitui –se em uma representação verbo-visual, cujo apoio encontra-se no eixo da seleção. Assim, o leitor cruzará a fronteira texto/imagem para adentrar no universo da significação e representação. Capa esta que, conjugada com o título, produz uma semiose indicial.

A segunda obra em questão –*A Jangada de Pedra*– abre-se também com uma gravura de Arthur Luiz Piza –igualmente trabalhada por Hélio de Almeida.

Se o leitor navegar de uma capa para outra, perceberá que a semiose indicial da primeira transfigura-se, nesta segunda, em semiose icônica, em relação ao movimento e à busca de ancoragem de sentido.

Cada signo indicativo de direção é o mover-se da jangada à deriva na busca de um porto seguro para lançar ferro. Os signos, como a jangada, estão em movimento, ora à direita, ora à esquerda, ora à mercê das correntes marítimas, ora afastando-se do continente europeu, ora aproximando-se do continente americano.

As sombras, elementos indicativos, revelam movimento análogo ao fluir do pensamento, como se a memória buscasse neste conflito direcional um novo sentido que significasse a viagem da expressão ao representar novas direções e desvios, criando, assim, a iconicidade com o título de Saramago.

E agora voltamos para o nosso texto pós-capa. Os nossos romancistas e poetas, viajando pela escrita por mares já navegados na literatura ocidental através de Homero, Garrett, Pessoa, Portinari e Saramago, através do *tropo* da viagem, buscam a sua representação enquanto expressividade e expansão cultural, cumprindo, como diria, ainda, CHARTIER (2001), a relação cultura, história e escrita.

Na *Odisséia*, Homero, como *aedo* e *rapsodo*, narra a aventura de Ulisses por meio de mares plenos de mitos e magia; assim também na *Eneida* de Virgílio; os trovadores viajam pelos castelos, burgos e reinos, chegando a Galícia e a Santiago; Camões, em *Os Lusíadas*, poetiza a expansão do império ultramarinho; Garrett viaja por Santarém e Portugal; Pessoa retoma Camões em *A Mensagem*; Portinari olha e poematiza os miseráveis retirantes em busca do litoral. Saramago opera com a viagem a iberização em sua *Jangada de Pedra*, na busca sua identidade cultural entre África e Brasil.

Para acompanhar a história que nos propomos a tratar, escolhemos como nossos representantes, artistas que nos possibilitaram percorrer e acompanhar, através do espaço físico, metafórico e alegórico, os sons que embalam a alma luso-brasileira.

O primeiro deles, João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garret, fazia de suas produções literárias instrumento de transformação social, ideal preconizado pelos românticos da primeira hora, atitude que arrasta consigo uma nova concepção de arte e de literatura. Para Gomes Amorim, "A história de Garrett é inseparável do seu tempo", e sem dúvida, é verdadeira a afirmação de que a história de Garrett é fundamental para entendermos a alma lusitana de seu e nosso tempo. História contada no romance pelo autor-narrador de *Viagens na minha Terra* e ao qual Garrett se referia como "o livro de pedra".

Na verdade, a temática da viagem é não só a mais freqüente como a mais antiga o que resulta, freqüentemente, além de sua simbologia, em meta texto, em voz que dialoga com o presente.

O simbolismo da viagem pode ser traduzido como a busca da verdade, da paz e da imortalidade; da procura e da descoberta; do caminho que leva não apenas a novos lugares, mas sobretudo uma preparação que permita o "subir aos céus". Toda viagem supõe, assim, não apenas o caminhar terreno, o deslocamento físico, mas, sobretudo, o caminhar por dentro de si do conhecimento e do progresso espiritual e autoconhecimento.

Cada etapa do caminhar se expressa, portanto, através das travessias. CHEVALIER E GHEERBRANT (2002) afirmam que

> Em todas as literaturas, a viagem simboliza uma aventura e uma procura,quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de

> si mesmo. Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir, diz Baudelaire. Eternamente insatisfeitos sonham com o desconhecido mais ou menos inacessível (2002, p. 952).

Assim, em Garrett a viagem se faz pelos caminhos de pedra e de ferro em direção a Santarém (*Viagens na Minha Terra*); em Saramago através da *Jangada de Pedra* e do *Manual de Pintura e Caligrafia* e em Portinari no caminhar dos Retirantes, retratados em penas e pincel pelas mãos do grande artista brasileiro.

Lemos aqui, alguns fragmentos dos autores citados sobre o *topo* da viagem:

> De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens. (GARRETT, 2002, p. 37).

> A viagem continua. Roque Lozano ficará em Zufre, irá bater à porta de sua casa. Voltei, é a sua história, alguém há de querer contá-la um dia. Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça o ano que vem (SARAMAGO, 1986: p. 317).

> Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
> Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
> Doloridos como fagulhas de carvão aceso....
> (PORTINARI, 1964: p. 78)

Portinari, pintor e poeta brasileiro, nascido longe do mar, na pequena Brodósqui, registrou em suas telas e seus poemas um pouco da alma lusitana e muito da alma brasileira. Também ele, pelos caminhos feitos de aridez e pedregulhos, fez viajar o retirante nordestino em sua própria pátria.

Pedimos licença, aqui, aos leitores deste texto, para re-citar um outro, com certeza muito melhor e apropriado ao que nos propomos dizer: o de José Saramago na obra *Manual de Pintura e Caligrafia*:

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste ato: na pintura, há sempre o momento em que um quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar- se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, neste alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida (1983: p. 16).

Texto com o qual, com certeza, Portinari dialogaria: "Quanta coisa eu contaria se pudesse e soubesse ao menos a língua como a cor". Pois também o artista de Brodósqui sofreu a angústia da expressão, de uma forma muito

particular, pois sendo o pintor que era, não queria apresentar o poeta através de seu nome de pintor. No prefácio de sua obra póstuma *Poemas* (1964), Antonio Callado acrescentou ao título a expressão- *Sem ilustrações* referenciando, desta forma, o fato de Portinari, sendo também pintor e tendo ilustrado tantas obras alheias, não ter ilustrado seu próprio livro. Mas sua angústia expressional o levou, talvez, a desenhar versos, pois como afirma Callado, «o gênio de Portinari era tanto que não coube numa arte só».

Palavras que expressam a alma do artista que soube rasgar o espaço fechado da tela, rompendo a moldura do espaço desmaterializado, e que, com penas e pincéis, transformados em bisturis mágicos, rompe o espaço tempo da infância e derrama azuis na terra brasileira.

Após perpassar os olhos sobre alguns poemas e telas de Portinari, constatamos a luta e a angústia da expressão, questão já discutida, há algum tempo, por Fidelino Figueiredo em seu texto homônimo.

> Que a inteligência nasceu das mãos – logo o disse há vinte e cinco séculos o jônio Anaxágoras. Que a descoberta da mão e a invenção da linguagem iniciaram a lógica prática mental, com que o homem saiu da história zoológica – recordou- o Henri Berr nas páginas de programa ou compromisso de sua ambiciosa síntese da evolução da Humanidade (p. 31).

Saramago, excluindo alguns núcleos agentivos, exterioriza agonicamente, a re- apresentação do mundo pela palavra em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando o dizer é fazer, é criar.

Retomando de Saramago as idéias discutidas na referida obra sobre a angústia expressional, dialogamos, assim, com Portinari que expressou e reapresentou o mundo tanto pela linguagem plástica quanto pela verbal.

Pedimos licença, agora, aos leitores deste texto e completar com outro da *Jangada de Pedra*:

> Dificílimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos (1986: p. 12).

E mais do que isto, o dizer representa também o retratar, pois para SARAMAGO (1983: p. 79):

> Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais.

E eis aqui Portinari que retrata e a si retrata e que escreve e a que a si escreve nas telas e nos poemas:

Todas as coisas
Frágeis e pobres
Se parecem comigo
As almas penadas, os brejos e as matas virgens
Acompanham-me como o espantalho.
Que é meu auto-retrato (p. 79).

Este texto,estamos tecendo com fios de várias cores, uma metalinguagem, cujo risco de bordado será Portinari e Saramago. Para tanto, lançamos mão das idéias de Claude Gandelman em *Le regard dans le texte*; dos versos de Drummond, das telas e poemas de Portinari e da tese "Portinari Poeta e Pintor um diálogo entre duas artes" (FASSONI, 2002).

Tanto o escrever como o pintar captam e representam o mundo pelas mãos e pelo olho: mãos que se movimentam com pincéis e lápis; olho que apreende as imagens e aciona a mão para expressá-las, desenhando versos e escrevendo as telas.

Essa idéia de olho-mão ressurge com a mão-olho que Drummond retoma em seu poema a Portinari ao dizer "mãos azuis que voam para o infinito".

João Cabral, ao poetizar Miró e Mondrian, retoma o conceito de mão que vê e que cria. De um, dispensa a direita por achá-la estereotipada e enxerta-a a esquerda, por sabê-la mais simples, mais pura, sem vícios; de outro injeta mais sabedoria à direita, para deixá-la mais intelectual, mais precisa, mais doutora. Assim, olho e mão caminham, na pintura e na literatura, sempre apreendendo e representando o mundo que cerca o homem, por meio de um eu lírico que transborda de tintas e palavras. São telas e poemas; poemas e telas.

Os Retirantes, 1944

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
Doloridos como fagulhas de carvão aceso....

Rasgados e sem cor, dependurados,
Homens de enorme ventre bojudo
Mulheres com trouxas caídas para o lado
Corpos disformes, uns panos sujos,

Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramingando, remelento
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos cegos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas
(PORTINARI, 1964: p. 78)

A primeira tela, prende, circunscreve o bando de retirantes; um poema prende-o em quinze versos, agrupados em três e quatro, um projeto estrófico assimétrico como também é a tela de Portinari. "trouxas caídas, terras secas e escuras, pedregulhos doloridos, velhas trôpegas, velhos cegos" são esses os

elementos presentes no poema e na tela., elementos que são acentuados por verbos ilocutivos que, em um processo implícito, transformam a fala em persuasão- a da morte.O primeiro verso abre a cena antes do início da ação, um alerta promovido por um verbo tomado na sua acepção primeira de andar vagarosamente, percorrer grandes distâncias. Aberta a cena, descreve-a um rol de adjetivos que marcam o caminhar e o destino dos retirantes, destino emoldurado pela paisagem e pela fala seca, pelos pássaros, pelas pedras, pela foice, resultando assim em uma hipálage, a encomendar almas ao azul. O poema todo é um espaço a ser preenchido por elementos indiciais do destino, da morte, da fuga, da seca; enfim, dos retirantes.

A segunda tela, *O Menino com Bauzinho* (1959), em uma releitura interrogativa, revela- se pintura expressionista, cujos pés e olhos marcam uma linguagem gestual pele semiose do detalhe, do traço e da cor, com destaque para a deformação dos pés e dos olhos. O baú é o elemento de estranhamento, o que não acontece com a enxada por sobre os ombros. O panejamento, as vestes, ampliam a figura esquálida do retirante, bem como chapéu que redimensiona a estrutura.

O baú e a enxada seriam signos iniciais dos retirantes. E os olhos e pés seriam, igualmente, indícios da exploração do homem pelo homem.

Eis o menino retirante, com olhos abertos, espantados pela visão do mundo do que veria; os pés calejados pelas andanças com sua mudança em apenas um baú. Eis tudo. A imagem é um signo visual, global, imediato, motivador e impactante. Tudo isto presente em um menino com baú.

E como conclusão, embora inacabada, por representar sempre a gestualidade do artista, portanto mutável como o vento e inacabada como tudo o que se supõe Portinari: poeta do mundo, poeta do espaço de sua terra e de sua infância; artista que depois do território deixado, retornou para pintá-lo. Dor do território deixado, memórias do Palaninho. *Locus* de tantos poetas, de tantos severinos, iguais a tantos de pia.... pássaros que encomendam almas ao azul, ao azul do agreste, ao azul de tantas mortes severinas –azul de Portinari; azul pintado em um céu que esconde almas– almas de sua gente que se universaliza através da grandeza e da beleza no nosso artista de Brodósqui, artista, com certeza, de muitos sons lusitanos.

Este jogo entre a pintura e a caligrafia deve ser como aquele entre a poesia e a pintura que mimeticamente ilustra um processo de composição direcionado para interfaces da linguagem. Não importa dizer aqui quem é maior, o pintor ou o poeta, pois podemos ver um no outro. Talvez, plasticamente, um não existisse sem o outro, pois na alma, na essência do pintor está a imagem do poeta; nas telas do pintor, estão as poesias do poeta; nas poesias do poeta, estão suas telas, construções igualmente legíveis e visíveis. Ali encaixam-se o visto e o dito, aquele que pinta com as letras e escreve com as emoções das cores.

Portinari põe na tela aquilo que Saramago põe na página; tela e página em branco que realizam a epifania, contemplação de si mesmo que emana das figuras e das palavras, pois como afirma Saramago, "um pincel é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi". Serve para levantar delicadamente, ou aos rasgões, para saber o que está por baixo, tanto pela escrita como pela pintura, é uma questão de escolher, quando a tensão cresce dentro do poeta-pintor. Irá ele conhecer-se pelos seus manuscritos, pelas suas telas? Pelo retratar-se ou pelo retratar? Outros irão conhece-lo pela *ut pictura poesis* ou pela *ut poesis pictura?*

Em três tempos e em três artistas: Garret, Portinari e Saramago, a pedra se faz espelho da história e da realidade, elemento que se desloca com o caminhar das personagens, seja no sentido físico, ou seja, no sentido poético com que Garrett se desloca de Lisboa para Santarém, Portinari na saga dos retirantes ou Saramago, que com sua jangada de pedra (1986), metaforiza o mar e a viagem, retomando Camões (Canto III, estrofe 20, verso 3) e Afonso Lopes Viera (1940) com seu poema *O Mar Acaba e A Terra Começa*.

Transcrevemos:

> Onde a terra se acaba e o mar começa
> É Portugal
> Simples pretexto para o litoral
> Ver nau que ao mar largo se arremesse

O texto *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO,1988) inicia a narrativa com o verso camoniano: "Aqui o mar acaba e a terra principia"

E a narrativa se fecha com o verso:

> Aqui onde o mar se acabou e a terra espera
> Podemos dizer que é Portugal

Da mesma forma podemos dizer, após a leitura dos versos e das pinturas de Portinari que isto é Brasil.

A leitura dos fragmentos selecionados sugere ao leitor o navegar pela palavra e pelo desenho, enfim pela caligrafia, construtora do simulacro da viagem em busca da expressão e da identidade. Na busca do sentido o leitor descobrirá que a viagem é um *topo* presente na literatura ocidental e que a luta pela expressão, instrumento da representação, gera a angústia do artista, seja ela a da caligrafia, seja ela a da pintura, e como diria CABRAL:

(...) Como dominar a explosão
com a mão serena e contida...
(...) e como, então, trabalha-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor
sem poetizar seu poema

Após tais considerações podemos, como faziam os retóricos, finalizar: *Tempus est colligendi vella* (Cícero in *Discursos*).

E recolher para o texto nossas reflexões. Outros, certamente, dirão:

Pendere vella

BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger. *Do Leitor ao navegador*. Uma Aventura do Livro. São Paulo, Edunesp: 2001.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*, in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguillar: 1963.

FIGUEIREDO, Fidelino. *A Luta Pela Expressão*: prolegômenos para uma filosofia da literatura. São Paulo, Cultrix: 1973.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. São Paulo, Publifolha: 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, José Olympio:1975.

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte*.Paris, Klincksiek:1986.

PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora: 1964.

SARAMAGO: *Manual de Pintura e de Caligrafia*. São Paulo, Cia da Letras: 1983.

SARAMAGO: *A Jangada de Pedra*. São Paulo, Cia das Letras: 1986.

SARAMAGO: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo, Cia das letras: 1998.

UMA HISTÓRIA EM COMUM: A EMIGRAÇÃO GALEGA E PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO

Érica Sarmiento da Silva
Universidade de Santiago de Compostela
Faculdade de Geografia e História

Resumo: Um breve estudo das características da emigração galega a Rio de Janeiro e um primeiro contato com a história da sociedade carioca, nos leva a conhecer como se moviam e se estruturavam os emigrantes galegos, com que se identificavam e como eram vistos pela sociedade receptora. Tinham uma identidade de grupo? Eram vistos pelos cariocas como galegos? Em poucas páginas é difícil responder o que corresponde a mais de um século de história de emigração. O que queremos demonstrar é a identificação da emigração galega com a portuguesa e o significado do termo galego, levado ao Rio de Janeiro pelos emigrantes lusos. O triângulo Portugal-Galiza-Rio de Janeiro se inicia no século XVIII, quando os galegos emigravam para trabalhar em importantes cidades como Porto e Lisboa. Os portugueses iam para o Rio de Janeiro enquanto os galegos continuavam se dirigindo para o país vizinho. Posteriormente, a partir da segunda metade do século XIX, a emigração galega também cruzou o atlântico rumo ao Brasil, mas quando chegaram na "cidade maravilhosa" o termo "galego" já havia sido adotado pelos nativos para designar aos portugueses.
Nem sempre as características da emigração estão rigidamente demarcadas pelas fronteiras. Regiões limites entres dois países podem apresentar mais semelhanças comportamentais e culturais entre seus habitantes que províncias pertencentes a um mesmo país. O caso de Galiza e o norte de Portugal demonstra que as fronteiras são imaginárias.
Palavras-chave: emigração, Galiza, Portugal, Rio de Janeiro, termo "galego", identidade, semelhanças.

Galegos portugueses ou portugueses galegos?

> *Meu caro amigo, pergunta-me v. o que pensam os jacobinos da Galiza espanhola e dos gallegos quando chamam os portugueses de gallegos. (...) A Galiza é uma terra rude e forte de Espanha, que dado homens de alta inteligência à política e à literatura, ao demais, qual espantosa de capacidade de trabalho em comparação com as outras províncias do reino de Alfonso XVIII...*[1]

No ano de 1921, um dos mais importantes jornalistas da sociedade carioca do começo do século XX, João do Rio, demonstrava conhecer perfeitamente as diferenças entre os imigrantes galegos e os portugueses. Na seção *Bilhete*, do jornal *A Pátria* do dia 15 de fevereiro de 1921, expressava a sua indignação por

1. *A Pátria*, 15 de fevereiro de 1921, ano 2, num.153, p. 2.

confundirem os portugueses com os galegos. A carta, endereçada a um tal A. Martínez, galego da cidade de Tui, localizada na província de Pontevedra, estava cheia de enfados em relação aos brasileiros, acusados pelo escritor de serem *"uma pilhéria de almofadinhas, que querem humilhar o trabalho dos outros"*. O jacobinismo, movimento antilusitano, era contestado pelo jornalista, que defendia a imagem do português - e de quebra a do galego - como símbolo da honestidade e do trabalho. Ambos emigrantes eram dignos de admiração pelas suas qualidades de descobridores, colonizadores e, principalmente, o que se via no dia-a-dia nas ruas do Rio de Janeiro: o esforçado e honrado trabalhador, que não renuncia a horas de trabalho árduo para conseguir seus objetivos:

> Quando os jacobinos chamam os portugueses de gallegos, ofensivamente devem partir primeiramente da idéia de que é humilhante trocar a pátria de alguém. Se chamarem a um brasileiro de argentino, ele não fica contente, apesar da Argentina ser uma grande nação sul-americana. Se chamarem V. de turco. V. Martínez de Tuy, V. fica furioso.

Parece ser que essa imagem positiva que quis passar o autor não tinha muito a ver com a realidade das ruas cariocas. A palavra "galego", dirigida aos emigrantes portugueses não era nada agradável. A nobreza do trabalho árduo, do esforço máximo para economizar cada níquel ganho no país emigrado, era substituída pelas classes populares com adjetivos como "galego sujo", sem escrúpulos, mesquinho, burro-de-carga ou avarento. O "galego" era aquele emigrante, normalmente o português dono de botequim ou de pensão, que estava em contato direto com as classes mais baixas da população e que para conseguir ascender economicamente não poupava meios, roubando a clientela, vendendo produtos de pior qualidade ou vivendo em condições precárias para juntar a sua sonhada fortuna.

O pequeno comércio se tornou alvo de pressão das camadas populares. A população passou a reclamar mais dos comerciantes e de suas práticas fraudulentas e da qualidade dos alimentos. Por outro lado, os comerciantes passaram a exigir um melhor serviço de infra-estrutura urbana, principalmente água e luz, e mais respeito e eficácia nas ações policiais contra àqueles que agrediam seus negócios, enquanto os empregados de comércio pediam a mediação do Estado nos conflitos trabalhistas com seus patrões que envolviam o não pagamento de salários, maus tratos e demissões injustificáveis (Chagas de Menezes, 1998: 188-189). Cada um se defendia como podia, o consumidor era vítima do alto custo de vida e culpava os pequenos comerciantes pelas subidas de preço, esses para atingir seus lucros se defendiam à base de fraudes, descontando em cima da população; e os empregados não contavam com leis trabalhistas que o defendessem dos abusos dos patrões. Um panorama caótico, onde o Estado ficava de fora, observando de longe como o povo, sem meios

educacionais e sem perspectivas de melhoras, se engalfinhava e cobrava seus direitos na mercearia ou no botequim do português.

Recorrendo à literatura, dessa vez com Aluísio do Azevedo, no romance *O Cortiço*, encontramos a figura de João Romão, o dono do cortiço, o estereótipo do português, ignorante, sempre com seus inseparáveis tamancos, cujo único objetivo é conseguir, ademais de acumular riqueza à custa dos moradores do cortiço, de ser reconhecido socialmente. Num episódio do romance, onde uma brasileira e uma portuguesa travam uma luta corporal pelo amor de um mesmo homem - outro português chamado Jerônimo - aparece mais uma vez a palavra galego como marca da emigração lusitana:

> *Dois partidos todavia se formavam em torno das levantadoras; quase todos os brasileiros eram por Rita e quase todos os portugueses pela outra (...) E as palavras* ***galego*** *e cabra cruzaram-se de todos os pontos, como bofetadas(...) Ouviram-se num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil* (Azevedo, 1978: 237-238)[2].

O termo galego acabou chegando ao Brasil pela boca dos próprios portugueses. Parece que o feitiço virou contra o feiticeiro e os galegos, desta vez os originários da Galiza e não os "galegos do Minho", involuntariamente "cederam" a sua identidade para que os portugueses fossem insultados pelos brasileiros. Os galegos, antes de emigrarem para o Brasil de forma massiva, já conheciam os domínios lusitanos. Dirigiam-se, principalmente, para as cidades de Lisboa e Porto, exercendo ofícios de carregadores ou ambulantes ou trabalhando nos serviços domésticos e nos pequenos comércios. O país vizinho não representava só uma oportunidade de trabalho, mas também posteriormente, uma saída para o mar, cobiçada pelos que viajavam clandestinamente, fugindo das obrigações militares. Os portos portugueses presenciaram a despedida de milhares de emigrantes galegos. A emigração era conhecida pelas autoridades galegas, que se preocupavam com a escapada em massa da população masculina. Em 1838, o Governador da província de Pontevedra, fronteira com Portugal, informou ao capitão geral da Galiza que "las relaciones de los naturales de la provincia de Pontevedra con sus vecinos del Reino de Portugal son comparativamente mayores que las de ninguna otra provincia limítrofe, hasta el punto de que se puede asegurar sin exageración que de alguno de los partidos de esta provincia apenas quedan jóvenes que no vayan a ganar la vida a Portugal" (López Taboada, 1994: 420). A pressão fiscal numa sociedade baseada no minifúndio, os sistemas hereditários que parcelavam as pequenas propriedades, a falta de perspectiva de trabalho, unidos a um recrutamento militar severo, obrigavam os jovens galegos a emigrarem para Portugal já antes de traçarem seus destinos para o Brasil.

2. O grifo é da autora.

No Jacobinismo[3], o movimento antilusitano estreitamente vinculado à recém-consolidada República brasileira e formado por grupos republicanos que pertenciam às camadas médias urbanas emergentes, utilizava-se a expressão *"galego vai para tua terra!"*, como uma forma de rechaço à população portuguesa que, além de ter a sua postura política associada ao monarquismo, também provocava a inimizade dos nativos devido ao monopólio de muitos setores do pequeno comércio da sociedade carioca, estreitamente ligados às classes baixas, como pensões, bares e botequins ou padarias. Está claro que a palavra "galego", nesse contexto, nem se relacionava aos indivíduos originários da Galiza, nem tinha uma conotação positiva.

Segundo o artigo de José Fernandes Alves (Fernandes Alves, 1997: 69-71), "Peregrinos do trabalho. Perspectivas sobre a inmigración galega en Porto", a semelhança lingüística e comportamental entre os galegos e os portugueses do Norte, deram a estes últimos o apelido de "Galegos do Minho". O perfil social dos dois emigrantes (de diferentes países, mas a fronteira, nesse caso, parece estabelecer unicamente uma diferença política e não cultural) está vinculado à imagem de trabalhador, daquele que se dedica aos ofícios mais brutos e desprezados pela sociedade, o burro-de-carga, o que economiza qualquer níquel para voltar para sua terrinha ou para abrir um pequeno negócio, um armazém, uma padaria ou um botequim, onde pudesse ascender social e economicamente.

A associação da imagem do galego com os trabalhos árduos já estava definida no Grande Dicionário de Português do ano de 1873, onde na página 825 aparece o sinônimo de galego, que, além de ser o indivíduo natural da Galiza, também era *"o prestadio de recados, portecarretos, etc., que está a ganho em muitas cidades de Portugal, pelas esquinas, na alfândega, etc.*".

A organização do mercado de trabalho nas principais cidades portuguesas no século XVIII, formada pela emigração galega não esteve no ponto de mira de cronistas e viajantes que estiveram no Brasil no mesmo período. Uma curiosa comparação entre os galegos e os trabalhadores negros transportadores de café do porto do Rio de Janeiro ficou registrada nos escritos de viagem de Sir. Henry Chamberlain, no começo do século XX:

> *Os negros carregadores do Rio, entretanto, ou não são tão fortes, ou não são tão desejosos de usar a sua força, tal como os trabalhadores galegos em Lisboa, dos quais não encontram dificuldades para carregar uma pipa de vinho, enquanto menos de oito dos primeiros não tentarão suspender uma*[4].

3. O tema da emigração portuguesa e do jacobinismo está bem desenvolvido no livro de Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção. Identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado.*Vid. bibliografia.

4. Sir Henry Chamberlain, *Views and costumes of the city and Neighbourhood of Rio de Janeiro, from drawinga taken by Lieutenant Chamberlain of the Royal Artillery during the years 1819 and 1820 with descripitive explanations*, Londres, Howllet and Brimmer Columbian Press, 1822. Citação extraída do artigo de Maria Cecília

As semelhanças entre portugueses e galegos também foram registradas em outros estados brasileiros, como Pará e Bahia. Na Bahia, os galegos que emigraram no final do século XIX trabalharam nos pequenos comércios, nos chamados armazéns de secos e molhados, que antes eram ocupados pelos portugueses. A população baiana, que anteriormente estava contra os portugueses, passa a ver os galegos como uma concorrência no mercado de trabalho, ocupando lugares que deveriam ser da população nativa (Bacelar, 1994).

No caso do Pará, nas últimas décadas do século XIX, os portugueses também atuavam majoritariamente no setor do comércio e indústria, principalmente no comércio retalhista. Os brasileiros, neste Estado, também viam os portugueses como concorrentes em um mercado de trabalho que oferecia poucas oportunidades. As rixas chegaram a tal ponto que os nativos questionaram a validade da livre concorrência, exigindo a nacionalização do comércio de retalhos, controlado em grande parte pelos portugueses. A alta classe mercantil paraense utilizava os veículos de comunicação para fazer voz de seus argumentos antilusitanos e utilizar de calúnias e afrontas verbais que reclamavam contra "os galegos infames que chegando aqui sem vintém, sem ofício nem benefício, compram logo fiado uma taberna, assinam muitas vezes letras, sem saberem o que assinam, e depois para pagarem, andam roubando aqui e acolá" (Vaquinhas, 1998: 81-82). Os portugueses no Pará também recebiam a denominação de galegos.

No Rio de Janeiro, como já foi explicado nos parágrafos anteriores, o sentimento antilusitano foi acentuado com o início da República, com a imagem de uma cidade em expansão e ávida pelos símbolos da modernidade, que queria se livrar da imagem da monarquia portuguesa e que passava por transformações urbanísticas que atingiram negativamente as camadas mais baixas da população, entre elas muitos emigrantes europeus. No setor industrial carioca do começo do século XX, 50% do proletariado era constantemente alimentado pela imigração, proveniente principalmente de Portugal. Segundo o censo de 1890, 30% da população da cidade era composta por estrangeiros. Destes estrangeiros, 70%, ou seja, 106.461 eram portugueses, que atuavam fortemente em alguns setores da população, como o artesanato (representavam 40%), empregados de comércio (51%) e empregados dos transportes (53%). O antilusitanismo português no Rio de Janeiro, como no caso do estado do Pará, remonta desde a época da Independência (1822), quando a população nativa já se queixava do controle do comércio pelos portugueses (Carvalho, 1987: 77-79). A população carioca sentindo-se marginalizada pelo sistema político e invadida por um contingente estrangeiro que fazia concorrência frente a um

---

Velasco e Cruz, "Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930". *Afro - Ásia*. Centro de Estudos Afro-orientais, FFCH/UFBA, Salvador-Bahia, 2000, pp.257. Ênfase da autora.

incipiente mercado de trabalho, culpava os emigrantes pela carestia e pelas más condições de vida. Como descreveu um cronista da época, Luis Edmundo, sobre a imagem do português no cenário carioca:

> E se descermos mais um pouco, atravessando a rua 1º de Março, em caminho do mar, Santo Deus! Ao invés de vitrines ou de lojas, mesmo de aparência regula, o que se vê é o armazém mal-arranjado e sujo, com as réstias de cebola, dependuradas pelos tetos, mantas de carne-seca enodoando portais, o toucinho de fumeiro à mostra, o bacalhau da Noruega, o polvo seco em falripas, crucificado em enganadores, e, em meio a todo esse mostruário de comestíveis, a eterna, a infalível rama de tamancos (Edmundo, 1957, 69-70).

O cronista, nesse trecho, refere-se aos armazéns de secos e molhados como um comércio que degrede a imagem carioca, pela sujeira e descuido dos portugueses. Notemos que no trecho não aparece a palavra português, mas alguns símbolos utilizados de forma pejorativa estão tão vinculados à figura do emigrante luso no imaginário popular, que resulta impossível não reconhecê-lo. Palavras como "tamancos", "armazém mal-arrumado e sujo" e "bacalhau" estão indiscutivelmente associadas aos portugueses donos de pequenos-comércios que monopolizavam o centro do Rio. Luiz Edmundo oferece uma visão negativa do emigrante luso, responsabilizando-o, em certa medida, pela paisagem suja da cidade, ao contrário do outro cronista João do Rio, que vê nesse emigrante um símbolo do trabalho e do progresso. Está claro que os cariocas tinham a opinião dividida e a imprensa refletia essa situação.

Para o caso dos galegos na Argentina, o sentido pejorativo utilizado pela população nativa em relação ao uso da palavra galego parece remontar desde os períodos coloniais, quando a imagem do emigrante já era depreciada nas novelas, literatura e nos teatros castelhanos. No século XX, os estereótipos dos emigrantes galegos foram reforçados. O termo "galego" estava associado a indivíduo preguiçoso, sujo e de inteligência tosca. Mesmo ocupando posições econômicas importantes na sociedade ou ascendendo economicamente através do próprio esforço, os estereótipos do galego bruto e sem cultura já estavam enraizados na sociedade argentina (Núñez Seixas, 1999: 70-80). A imagem é, em certa medida, parecida a dos galegos no Brasil; diferencia-se no fato de que a emigração majoritária dos oriundos da Galiza sobre a espanhola na sociedade argentina foi criando um estereótipo que alcançou a todos os espanhóis e no Brasil houve uma troca de nacionalidade, os portugueses - que eram os emigrantes majoritários - é que são os galegos. Além disso, o português não era visto como preguiçoso. O conceito de trabalhador podia ter duas interpretações, a positiva - o imigrante símbolo do esforço - e a negativa - o imigrante que se aproveita dos nativos e que faz do trabalho desonesto um meio para alcançar sua ascensão socioeconômica.

Após confirmarmos, a partir de várias fontes bibliográficas, literárias e jornais da época, que os galegos no cenário carioca eram os portugueses, perguntamos: até que ponto isso tornaria a comunidade galega invisível perante a sociedade carioca ou perante a mirada dos historiadores da emigração?

Analisando desde a perspectiva do mercado profissional e do contingente migratório que habitava o Rio de Janeiro do final do século XIX/começo do século XX encontramos os portugueses ocupando majoritariamente o ramo do pequeno comércio e de hotelaria e sendo o grupo de emigrante mais numeroso da sociedade carioca. Os portugueses residentes na capital distribuíam-se pelas paróquias de São José, Santa Rita e Santana, além da Candelária e os espanhóis/galegos também se espalhavam pelas áreas mais centrais destacando-se nas freguesias de São José, Santa Rita e Santo Antonio. Ambos emigrantes se concentravam nas zonas das habitações coletivas, convivendo diretamente com as classes nacionais mais pobres, formadas por libertos e migrantes de outras regiões brasileiras. Isso significa que em muitos aspectos do cotidiano carioca, onde já estavam estabelecidos os portugueses, se aglomeraram também os galegos, e perante os olhos dos nacionais de alguma maneira esse fator deve ter influenciado.

Devemos pensar que os portugueses, para os primeiros galegos que chegaram no Rio de Janeiro, podia ser um ponto de apoio, não só devido à semelhança lingüística e cultural que os uniam (nos referimos aos portugueses do Norte) como ao fato dos lusos já estarem estabelecidos e adaptados no Brasil muito antes que outros emigrantes. Daí a possibilidade dos galegos terem freqüentado associações recreativas portuguesas, trabalhado de caixeiros nas vendas dos lusos e também compartido sociedade com eles. Nas entrevistas realizadas com emigrantes que saíram da Galiza antes de 1940, as relações com os portugueses atingiam tanto o nível profissional como o afetivo. O emigrante Francisco López Landeira teve diversas experiências com os portugueses, quando em 1934 chegou ao Rio de Janeiro, aos 17 anos, deixando seu concelho Natal, Santa Comba[5] (A Coruña):

> Eu participava nas associações portuguesas (...) era sócio do Orfeão Português, da Banda Portugal na Praça Onze. Eu era sócio dos portugueses porque naquele tempo não havia nenhuma sociedade Espanhola no Brasil. O Centro Galego acabou por causa da Segunda Guerra[6]. Quando me casei já não fui sócio, deixei de freqüentar todas as associações, tanto portuguesas como espanholas.

Aqui, o emigrante deixa registrado que o seu ambiente de sociabilidade na sua época de solteiro era junto com os portugueses. Nessas associações se

5. Entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2003 em Vilar de Céltigos, Santa Comba.

6. Na década de 40, o Centro galego foi fechado pela ditadura de Vargas, que nacionalizou as instituições.

divertia, teve a sua primeira namorada e desfrutava do pouco tempo livre que sobrava nas jornadas de trabalho como lavador de pratos e garçom. Sem ter nenhum centro recreativo espanhol ou galego que suprisse seus momentos de ócio escolheu a companhia dos portugueses, com quem se sentia, segundo suas próprias palavras, muito bem.

> Tinha mais amigos portugueses que espanhóis. Andávamos por aqueles clubes e eles me davam convites. Os portugueses trabalhavam na mesma coisa que os galegos, porque no ramo de restaurantes e hotéis eram muito portugueses, mais que espanhóis. Há bastante galegos, mas a maioria foi para a Argentina e Montevidéu.

Outro emigrante, dessa vez do município de A Lama (Pontevedra), Manoel Moreira Barros, desembarcado no ano de 1935, manteve contatos profissionais e amistosos com os portugueses:

> Quando cheguei no Brasil me relacionei primeiro com portugueses e brasileiros. Meu primeiro trabalho foi um negócio, que era armazém e açougue, em sociedade com um português. Mas não deu certo e vendi a minha parte. Eu sempre convivi muito com portugueses e também com brasileiros[7].

No incipiente setor terciário que ia se definindo pela paisagem urbana carioca, os grupos de emigrantes buscavam e definiam seu espaço, remarcando as ruas e seu meio de vida. As redes de solidariedade surgidas posteriormente nasceriam desses pioneiros que ocuparam determinados setores do mercado de trabalho carioca, garantindo um emprego para os posteriores emigrantes em áreas já monopolizadas por eles. Podemos destacar diversos casos de grupos de estrangeiros no Rio de Janeiro que dominaram um ramo do setor terciário, como, por exemplo, os italianos, com a venda de jornais, como engraxates ou ambulantes no final do século XIX; ou os sírio-libaneses, que também no final do século XIX se estabeleceram numa área central do Rio de Janeiro, conhecida como "rua dos turcos" ou "bairro árabe", iniciando-se como vendedores ambulantes de artigos de armarinho e roupas de cama. O mesmo aconteceu com os portugueses e galegos que se especializaram no ramo do pequeno comércio e hotelaria.

Talvez, devêssemos pensar na emigração galega e na dos portugueses do Norte como uma corrente única, que posteriormente pode ter se dividido com a chegada massiva de ambos os grupos e com as redes familiares já constituídas em um sólido apoio sócio-econômico para os recém-chegados. Afinal, que diferença podia notar o brasileiro entre um emigrante galego e um português quando entrava num armazém e se deparava com o jovem caixeiro de pouco mais de 15 anos limpando a loja do patrão ou o dono do hotelzinho da esquina

7. Entrevista realizada em setembro de 2000 no Rio de Janeiro.

que alugava quarto para encontros amorosos? Quem era? O galego que acabava de chegar ou o português de sempre?

Numas das muitas entrevistas realizadas no ano de 2000, quando perguntei a um emigrante sobre as melhorias econômicas proporcionadas pela emigração, ele prontamente respondeu: *"A emigração favoreceu a situação econômica da Galiza. O galego como o português é muito patriota, sabes? Nós sempre procuramos mandar um dinheirinho que sobra para ajudar a família que ficou do outro lado"*[8].

Nem sempre as características da emigração estão rigidamente demarcadas pelas fronteiras. Regiões limites entre dois países podem apresentar mais semelhanças comportamentais e culturais entre seus habitantes que províncias pertencentes a um mesmo país.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Aluisio: *O Cortiço*, São Paulo, Ática, 1995.

CARVALHO, José Murilo de: *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Schwarcz, 1987.

BACELAR, Jefferson: *Galegos no paraíso racial*, Salvador, Ianamá, 1994.

CHAGAS DE MENEZES, Wagner: *Costurando os Retalhos: configuração e cotidiano do pequeno comércio do espaço central da Cidade do Rio de Janeiro, 1889-1930*, Dissertação de mestrado, Niterói, UFF, 1998.

CHALOUB, Sidnei: *Trabalho, lar e botequim: vida cotidiana e controle social da classe trabalhadora no Rio de Janeiro da Belle Epoque,* dissertação de mestrado, Niterói, UFF, 1984.

EDMUNDO, Luiz: *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

FERNANDES ALVES, Jorge: "Peregrinos do Traballo. Perspectivas sobre a inmigración galega en Porto", em *Estudios Migratorios*, nº4, dezembro de 1997, pp.69-81.

LÓPEZ TABOADA, José Antonio: "Emigración gallega a Portugal en la primera mitad del siglo XIX", em Eiras Roel e Ofelia Rey Castelao (eds.), *Migraciones internas y medium-distance en la Península Ibérica, 1500-1900,* Santiago, Xunta de Galicia, 1994, pp.417-426.

NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: "Algunhas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina", *Estudios Migratorios Latinoamericanos,* ano 14, nº 42, 1999, pp. 67-109.

8. Manoel Moreira Barros, setembro de 2000. O grifo é da autora.

SABINA RIBEIRO, Gladys: *A liberdade em construção. Identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

VAQUINHAS, Irene Maria: "Fora Galego (Um caso de antulisitanismo no Pará na década de setenta do século XIX)", em Jorge Fernandes Alves coord. *Os "brasileiros" da emigração*. Vila Nova de Famalicão, câmara de Vila Nova de Famalicão ed., 1998, pp. 80-109.

VELASCO E CRUZ, Maria Cecília: "Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930", *Afro – Ásia*, Centro de Estudos Afro-orientais, FFCH/UFBA, Salvador-Bahia, 2000, pp. 257

A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NA VIRAGEM DO SÉC.XIX: UMA VISÃO NO CONTEXTO EUROPEU

Domingos Alves Caeiro
Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais
Universidade Aberta de Portugal

Resumo: A emigração em massa tem primeiro o seu início nas áreas atlânticas do Norte da Europa e só depois, mais tarde, se vem a verifica nos países do Sul.

Assim sendo, todos os elementos de atracção que com certeza existiram poderão não ter sido suficientes para aumentar a propensão da emigração mediterrânica. O que se quer dizer é que o significado que marca o momento que caracterizámos como desencadeador desta tendência para este tipo de emigração foi, justamente, a capacidade para aproveitar os primeiros mecanismos capazes de conjugar a propensão emigratória preexistente com as novas oportunidades geradas nas áreas de imigração ou de acolhimento, e de "aproveitar", por sua vez, as estruturas criadas e desenvolvidas pela emigração dos países do Norte da Europa.

A emigração mediterrânica entrou, assim, numa espécie de competição com a emigração atlântica e foi, provavelmente, esta concorrência que nos ajudou a melhor compreender não só a colocação da emigração mediterrânica nas categorias inferiores dos mercados de trabalho dos países receptores de imigração com carências de mão-de-obra pouco qualificada, mas também a lenta modificação que temos vindo a registar em relação à propensão emigratória mediterrânica.

Palavras-chave: emigração europeia; emigração em massa, emigração mediterrânica, Portugal; Europa; América.

A compreensão do fenómeno migratório mediterrânico não pode dissociar-se do fenómeno mais geral que abarcou toda a Europa, desde o Atlântico aos Urais. A nossa imagem da grande emigração intercontinental dos séculos XIX e XX foi progressivamente perdendo os seus contornos, até chegar a ser quase um lugar comum pensar que ela interessou apenas os países mais atrasados da Europa, que coincidem essencialmente com os países do Sul. Desenvolveu-se assim uma ideia, segundo a qual, a emigração é meramente sinónimo do atraso económico e da pobreza desses países. Necessariamente não será assim.

A emigração é um fenómeno que engloba a quase totalidade dos países europeus, independentemente do seu grau de desenvolvimento industrial, agrícola ou comercial, e independentemente, também, do seu regime político – monarquia ou república – ou da constituição política que os regula – constitucionalismo-parlamentar ou regimes ainda de características absolutistas.

Portugal esteve longe de ser um caso isolado na engrenagem dos fluxos migratórios europeus, e parece-me que nem tão pouco se pode afirmar que Portugal teve um comportamento migratório distinto ou individualizado, excepção, talvez, no que diz respeito à invariabilidade do país de destino da emigração – o Brasil.

Por tudo isto, torna-se imprescindível situar o caso de Portugal no seu conjunto, à luz da historiografia internacional, e fazer um esforço de avaliação e aferição de hipóteses explícitas.

Embora a cronologia da emigração portuguesa (em massa) apresente um desfasamento no tempo comparada com os países da "Velha Emigração", como a Grã-Bretanha ou a Alemanha, é, no entanto, paralela aos países denominados da "Nova Emigração", ou seja, da Europa do Leste e, especialmente, da Europa do Sul. Em linhas gerais, a "emigração maciça" portuguesa iniciou-se timidamente à volta da década de 1861-70, se bem que com ligeiras oscilações, e continuou em crescendo, até à década de 90, para, a partir de meados dessa década até à 1ª Guerra Mundial, a emigração portuguesa alcançar números sem precedentes, aquilo a que designámos por "descontinuidade na continuidade", com especial destaque para os anos de 1911-13.

Uma visão de conjunto

1912 e 1913 (anos cruciais com bastante visibilidade na imprensa periódica portuguesa) foi quando o fenómeno migratório europeu atingiu a sua máxima expansão, para começar a descer nos anos seguintes (1ª Guerra Mundial). A importância destes anos torna-se particularmente evidente se estabelecermos uma hierarquia migratória dos países europeus, a partir do termo médio anual da emigração intercontinental por cada 10.000 habitantes. Nesta escala, e para o período indicado em primeiro lugar, situa-se a Itália, com 1.630 emigrantes por cada 10.000 habitantes; em segundo lugar, Portugal, com 1.296; em terceiro, Espanha, com 1.051; em quarto, a Grã-Bretanha, com 858; e em quinto, a Áustria-Hungria, com 611[1].

QUADRO N.º1 [Fonte: Ferenczi – Willcox, 1929]
MÉDIA ANUAL DE EMIGRANTES POR CADA 10.000 HAB. (1861-1924)

Anos	Espanha	Itália	Portugal	G.-Bretanha	Austr-Hungria.	Alemanha
1861-70	--	--	--	--	--	--
1871-80	--	105	289	504	29	147
1881-90	362	336	380	702	106	287
1891-00	438	502	508	438	161	101
1901-10	566	1.077	569	653	476	45
1913	1.051	1.630	1.296	858	611	40
1921-24	461	433	321	432	105	97

1. Embora os dados não apareçam referidos no quadro, a Irlanda registava uma média anual de 679 emigrantes; a Finlândia, cerca de 644 emigrantes; e a Noruega, com 419 emigrantes.

Um quarto de século antes, nos meados dos anos oitenta, o ordenamento dos países "dadores" de emigrantes era completamente diferente, sendo o primeiro lugar ocupado pela Irlanda, com 1.417 emigrantes por cada 10.000 habitantes; em segundo lugar, vinha a Noruega, com 952; em terceiro, a Grã-Bretanha e a Suécia, com 702; em quarto, Portugal, com 380; e, por último, ocupavam o quinto lugar, a Espanha e a Itália, com 362 cada (CARMAGNANI, 1994: 14).

Calculada a partir dos dados apresentados, a emigração não se configura como um fenómeno estático, mas sim como um facto extremamente mutável no tempo, capaz de organizar e desorganizar a hierarquia migratória das diferentes áreas europeias. Daí que se possa dizer que a emigração não é uma manifestação que interessou exclusivamente a Europa considerada atrasada mas, indiscutivelmente, um fenómeno muito mais abrangente, que compreendeu também a primeira nação industrial de então, a Grã-Bretanha, bem como potências políticas imperiais, como foi o caso da Áustria-Hungria.

Se observarmos com maior detalhe a evolução da emigração europeia através de um ordenamento dos dados dos diferentes países para o período compreendido entre 1851-1860 a 1921-1924, notamos a seguinte evolução:

QUADRO N.º2 [Fonte: CARMAGNANI, 1994: 15]
EMIGRAÇÃO EUROPEIA
(MÉDIAS ANUAIS POR CADA 10 000 HABITANTES)

Anos	Europa(total)	E. Mediterrânica
1851-60	185	--
1861-70	294	190
1871-80	245	197
1881-90	426	359
1891-00	261	482
1901-10	351	737
1913	365	1227
1921-24	192	371

Se examinarmos os três quartos de século em que o fenómeno migratório foi mais relevante, voltamos a constatar as características que já colocámos em evidência: a emigração é um fenómeno que engloba a quase totalidade dos países europeus, independentemente do seu grau de desenvolvimento industrial, agrícola ou comercial e independentemente, também, do seu regime político – monarquia ou república – ou da constituição política que os regula – constitucionalismo-parlamentar ou regimes ainda de características absolutistas.

A persistência de contingentes emigratórios das áreas europeias mais desenvolvidas (Grã-Bretanha e Alemanha), ao longo de todo o período compreendido entre a segunda metade do século XIX e a 1ª Guerra Mundial, indicam que a emigração está dotada de um ritmo próprio, parecendo ter uma forte espontaneidade. Essa espontaneidade aponta para o facto de a emigração

não ser um acontecimento exclusivamente demográfico (embora possa ser mensurável), nem um facto determinado exclusivamente pelas condições económicas – mas sim um fenómeno de vastas proporções, capaz de simultaneamente relacionar a dimensão estritamente demográfica com as diversas facetas do social que incluem, naturalmente, as facetas políticas e económicas. Em última instância, a emigração constitui um observatório privilegiado das transformações que ocorreram nas sociedades europeias. A atestar esta ideia, veja–se, a título de exemplo, o que alguns autores já afirmaram em relação à emigração portuguesa e que no fundo corroboram de certa forma a noção de que a emigração não foi a fonte de todos os males: ela foi, sim um factor importante do processo de desenvolvimento económico português.

Mário de Azevedo Gomes, em 1920, numa memória sobre a agricultura portuguesa, e na linha do que já tinha sido afirmado por Sertório do Monte Pereira[2], comentava que a agricultura nada tinha a lucrar com a manutenção de uma elevada mão-de-obra, afirmando a propósito:

> O facto da redução progressiva dos trabalhadores agrícolas e sobretudo o facto de ser acompanhada esta redução por um aumento de pessoas sustentadas por aqueles mesmos trabalhadores foram tomados (Prof. Monte Pereira) como circunstância reveladora de um maior rendimento do trabalho agrícola nacional e como um bom sintoma (para o êxito das empresas); e de facto nada tem a ganhar a economia da produção agrícola com uma sobrecarga de trabalho pessoal[3].

Posteriormente, também Eugénio de Castro Caldas, nos anos cinquenta de novecentos, afirmava:

> O `êxodo rural´ não deve ser uma questão de mobilidade no plano territorial ou simplesmente geográfico; tem de ser uma autêntica e salutar mobilidade profissional quando a estrutura demográfica não é a mais conveniente[4].

Ou ainda Fernando Medeiros ao referir que:

> A emigração agia como moderador e dissolvente da tendência para o alargamento do modo de produção capitalista na esfera agrícola. (...) A articulação entre a grande e média exploração e as pequenas explorações familiares foi profundamente marcada pela natureza desse sobretrabalho produzido no quadro da agricultura familiar tradicional (sob a forma de braços destinados ao trabalho sazonal e à

2. PEREIRA, Sertório do Monte, (1908), "A Produção Agrícola", in *Notas sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional.

3. GOMES, Mário de Azevedo, (1920), *A Situação Económica da Agricultura Portuguesa*, Lisboa, Instituto Superior de Comércio de Lisboa, p. 71.

4. CALDAS, Eugénio Castro, (1957), "Industrialização e Agricultura", in *Revista do Centro de Estudos Económicos*, I.N.E, nº 18, pp. 73 – 179.

> emigração), o qual viria a determinar de modo decisivo as formas particulares do desenvolvimento económico, quer na agricultura, quer noutras esferas de produção[5].

Na sua evolução interna, a emigração conhece uma alteração importante e significativa ao nível de toda a Europa, por volta dos anos oitenta de oitocentos, quando se assiste a um brusco incremento das saídas de população, que duplica, passando de 245 para 426 indivíduos por cada dez mil habitantes. É interessante notar que foi justamente nesta década que começa a ser significativa a saída de emigrantes dos países da área do Mediterrâneo Ocidental, incluindo Portugal. Entre 1851-60 e entre 1871-80, a emigração mediterrânica foi sempre inferior (à volta de 190 unidades por cada 10 000 habitantes), para saltar logo de seguida para 359 unidades por cada dez mil habitantes na década de 1881-90, encurtando assim a distância relativamente à emigração total europeia e integrando-se no seu ritmo de evolução.

Foi esta tardia integração no ritmo migratório europeu que poderá contribuir para a compreensão do porquê da emigração mediterrânica, a partir da década de 1891-1900, período no qual vem a alcançar níveis muito superiores à totalidade da emigração europeia (482 unidades contra 261 por cada dez mil habitantes). Esta diferença constitui o início de um crescimento quase ininterrupto até atingir o seu máximo histórico: 1 227 emigrantes por cada dez mil habitantes, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial.

No prosseguimento deste ponto, outra observação se impõe. Vista na perspectiva dos três quartos de século 1850/60 -1930, a emigração europeia não se apresenta como um fenómeno que cresce regularmente, mas sim como uma sucessão de "explosões" que se deslocam de uma para a outra área, assumindo em cada uma delas as características de um verdadeiro *boom*. Assim acontece com a emigração alemã, norueguesa, sueca; depois com a italiana, com a espanhola e com a portuguesa. Em termos gerais, estava-se em presença de duas grandes eclosões, que tiveram lugar em dois momentos temporais diferentes: o auge emigratório da Europa atlântica, que acontece essencialmente entre 1870 e 1890, e o auge emigratório da Europa mediterrânica, que tem lugar logo quando o primeiro se apaga, isto é, entre 1890 e 1913.

Estes dois *booms* migratórios parecem indicar, ainda que de forma indirecta, os diferentes momentos em que cada uma das áreas europeias emissoras de emigração altera a sua marcha e entra na contemporaneidade. Com efeito, a contemporaneidade, como se sabe, apresenta duas características estreitamente associadas à mobilidade populacional, fruto das significativas

5. MEDEIROS, Fernando, (1978), *A Sociedade e a Economia Portuguesas nas origens do Salazarismo*, Lisboa, Regra do Jogo, p.61. Ver ainda, ANTUNES, M.ª da Graça Marques, (1966), "Benefícios e Custos da Emigração: introdução ao seu estudo", in *Estudos Sociais e Corporativos*, nº 17, pp. 82 – 109.

transformações das estruturas económicas, sociais, políticas e técnicas, que se fizeram sentir nos países europeus, ao longo do século XIX: a primeira, tem a ver com a livre deslocação tanto no interior do país, como externa, para fora das fronteiras políticas estabelecidas; a segunda, com a organização social sustentada cada vez mais no indivíduo[6].

Portugal esteve longe de ser um caso isolado na complexa engrenagem dos fluxos migratórios europeus, e nem tão pouco se pode afirmar que tivesse existido um comportamento migratório distinto ou individualizado, excepção, talvez, no que diz respeito à invariabilidade do país que constituiu o destino maioritário da emigração – o Brasil. Por tudo isso, torna-se imprescindível situar o caso português no seu conjunto, à luz da historiografia internacional, e tanto quanto seja possível fazer um esforço de avaliação e aferição de hipóteses mais explícitas.

Embora a cronologia da nossa emigração em massa apresente um desfasamento no tempo se comparada com os países da "Velha Emigração", como a Grã-Bretanha ou a Alemanha é, no entanto, paralela à dos países denominados como os da "Nova Emigração", ou seja, os da Europa do Leste e, especialmente, os da Europa do Sul. Em linhas gerais, a emigração maciça portuguesa iniciou-se timidamente na década de 1861-70 (se bem que com ligeiras oscilações) e continuou, em crescendo, até à década de 90, para, a partir de meados dessa década até à 1ª Guerra Mundial, vir a alcançar números sem precedentes, com especial destaque para os anos de 1911-13.

Fazendo jus às estatísticas até hoje conhecidas e estudadas, o número de emigrantes legais que saíram de Portugal a partir da segunda metade do século XIX, subiu, em média anual, de 5 098 na década de sessenta; para 15 843 na década de setenta; para 18 160 na década de oitenta; para 25 770 na década de noventa[7], indo atingir 30 799 na primeira década de novecentos e 40 050 na segunda. Como se pode ver, tratou-se de um movimento ascendente contínuo, que culminou na grande vaga que teve lugar entre 1911-13, durante a qual, só

6. É certo que as várias transformações das estruturas económicas e sociais tiveram ritmos e intensidades variáveis, consoante as formações sociais, mas esses processos alteraram substancialmente, em primeiro lugar, os dados de base das actividades produtivas e, em seguida, os dados económicos gerais, criando novas relações sociais e modos de vida que romperam com os valores e os hábitos das sociedades ditas tradicionais.

7. Segundo Míriam H. Pereira, os números da emigração, entre 1889 e 1893, não serão bem os que têm sido referidos em quase todos os estudos apresentados: "Os quantitativos referentes à emigração portuguesa publicados por Afonso Costa, e reproduzidos em todos os livros até hoje publicados estão errados para os anos de 1889 a 1891, indicando uma marcada embora curta redução do contingente migratório de 1890 a 1893, quando ela só se verifica em 1892." Para mais informações ver PEREIRA, Míriam H., (1993), "Liberdade e Contenção na Emigração Portuguesa (1850-1930)", in PEREIRA, Míriam H. e outros (orgs.), *Emigração/Imigração em Portugal*, Lisboa, Fragmentos, pp. 9-16.

em três anos, saíram legalmente do país 226 235 emigrantes. Afirmava, então, o *Diário de Notícias*, quando fazia o balanço final do ano de 1912, o seguinte:

> A emigração – acusou por um lado o censo de 1911, um acréscimo anual da população de 1% nos últimos dez anos. Os dois últimos anos teem, no entanto, elevado a emigração a contingentes nunca anteriormente alcançados, especialmente no último ano.
>
> A média da emigração até 1910 não excedia 40.000 emigrantes como é sabido. Em 1911 esse numero passou a 59.661. De 1912 temos já apurados 80.696 nas repartições de estatística. Falta porém, o apuramento de 21 parcelas mensais referentes aos diferentes distritos. Estabelecendo a proporção, a emigração registada sobe a mais de 90.000 emigrantes, como aqui, primeiro do que ninguém aqui computámos.
>
> Há porém a juntar duas parcelas a emigração de 1ª e sobretudo de 2ª classe, que é um contingente de certa importância, e a emigração clandestina.
>
> A emigração clandestina era d´antes computada em 1/3 da registada. Supondo, porém, agora que a fiscalização da fronteira durante alguns meses a fez baixar a ? (o que no entanto pode ser considerado como o máximo da redução, porque os últimos meses são os de maior contingente migratório) teríamos nós a emigração atingido entre 110 e 120.000 emigrantes.

Para confirmar estes números, prossegue o jornal:

> Jogam de resto, estes números com informações recebidas e que merecem toda a nossa confiança. Sabe-se, por exemplo, que no concelho de Miranda do Douro, onde se registam 50 emigrantes, a emigração subiu a 1000 pessoas e no distrito de Bragança, onde o apuramento acusa 10.500 emigrantes, se deve ter a emigração elevado a 18.000 emigrantes, fora o apuramento de Dezembro[8].

Desta forma, se for contabilizada a emigração clandestina, poder-se-á afirmar, sem nenhum exagero, que nestes "anómalos" três anos saíram de Portugal mais de 300 000 emigrantes[9]. A sangria da emigração que se operou entre 1911 e 1913 adquiriu foros de êxodo maciço, apenas comparável à emigração para os países europeus na década de 1960. Constituiu, ainda, motivo de grande preocupação e foi objecto de acesos debates na imprensa periódica da época, ocorrência que, pelo interesse que mereceu, foi objecto de um trabalho de investigação[10].

---

8. Ver "Crónica final: revista do ano", in *Diário de Notícias*, 5 de Janeiro de 1913, p. 1.

9. Cf. MIRANDA, Sacuntala de, (1991), "A Base Demográfica", in MARQUES, A. H. de Oliveira, *Portugal: da monarquia para a república*, Lisboa, Editorial Presença, p. 26.

10. 2002; "Uma Leitura Alternativa sobre a emigração", in *História*, n.º 42, (Fevereiro); 2002; E aos centos, em multidão... com os olhos postos numa felicidade. (A Visibilidade da Emigração na Imprensa, 1890 – 1920), Lisboa, Univ. Aberta (Texto Policopiado) 2003; "À Cata da Fortuna...": A emigração

Se, mais uma vez, transcendermos os dados quantitativos da emigração e os projectarmos no seu conjunto sobre a sociedade europeia, poderemos afirmar que o fenómeno emigratório foi o indício positivo de uma grande transformação. Certamente que esta transformação contradiz uma visão um tanto ou quanto moralista da emigração, influenciada pelo ensaísmo e pela literatura de fins do século XIX que considerava o fenómeno como o resultado da crise das sociedades europeia[11]. Sobre o custo elevado que a emigração teve e tem para os próprios indivíduos e respectivas famílias que foram directamente por ela afectados não pode, a nosso ver, deduzir-se uma interpretação negativa do fenómeno emigratório.

Em História, como nas outras Ciências Sociais, há que diferenciar o custo psicológico individual do custo social. A partir desta perspectiva teórica, embora a emigração gerasse um alto custo afectivo, o custo social não alcançou, necessariamente, o mesmo nível. Pelo contrário, traduziu-se, inclusivamente para os afectados pela emigração, num elemento positivo para toda a sociedade no seu conjunto. A figura do "Brasileiro" em Portugal (como o "Americano" em Itália e o "Indiano" em Espanha) constituiu, nos seus lugares de origem, um poderoso elemento de estímulo capaz de suscitar novas atitudes, e novos comportamentos dos actores sociais[12].

Se, desta forma, e como já afirmámos, a emigração representou um vector significativo da modernidade, convém então regressar às nossas observações sobre a magnitude dos aspectos que caracterizavam o movimento emigratório na segunda metade do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX.

QUADRO N.º3 [Fonte: Ferenczi-Willcox, 1929]
EMIGRAÇÃO EUROPEIA, 1881-1920

	1881-90	1891-00	1901-10	1911-20
Europa total	648.383	537.218	998.756	1.368.367
Europa Mediterrânica	265.376	376.363	775.093	609.696
% sobre total	40,9	70,0	77,6	44,5

O peso da emigração portuguesa e dos dois países "eleitos" para realizar esta análise comparativa do fenómeno (e que passaremos a designar como

portuguesa na imprensa periódica, nos princípios de novecentos» in *Olhares Lusos e Brasileiros*, São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo/Usina do Livro.

11. Por vezes, autores como Ramalho Ortigão, Rodrigues de Freitas, Oliveira Martins, Basílio Teles, de certa forma, também Eça de Queirós e, sobretudo, a imprensa, não resistiram em apontar, para além das condições internas, factores de decadência das sociedades europeias.

12. Cf. Miriam H. PEREIRA (1981); Jorge Carvalho ARROTEIA (1984); M.ª Beatriz ROCHA TRINDADE (1986); Caroline BRETTEL (1991); Joaquim Costa LEITE (1994); Jorge F. ALVES (1994); Domingos CAEIRO (1999).

mediterrânicos), configurada em valores absolutos, reflecte, através de uma nova luz, o *boom* emigratório mediterrânico do período 1890-1914. Entre 1891-1900 e 1901-1910 a emigração mediterrânica tem tendência para dominar a emigração europeia. Com efeito, se na década de 1881-90 a emigração mediterrânica não atingia metade da emigração europeia, já na década de 1901-10 representa três quartos da emigração total.

A comparação entre o valor relativo da emigração (ver dados do Quadro N.º3) e o valor absoluto da mesma apresenta uma divergência significativa. A nível relativo, parece verificar-se uma sintonia entre a evolução da emigração europeia total e a europeia mediterrânica. No entanto, esta sintonia revela-se como mera aparência uma vez que já não se verifica no que respeita aos valores absolutos, dada a extensão e precocidade da emigração atlântica. Em termos mais simples podemos, assim, dizer que a emigração atlântica se nota menos, sendo a mediterrânica mais visível.

A maior visibilidade da emigração dos países do Sul da Europa relativamente à dos países do Norte (sobretudo, a de origem inglesa e origem alemã), consubstancia-se, a nosso ver, numa incorrecta percepção histórica que a marcou como uma grande perda de tipo demográfico. Com efeito, se já afirmámos que a emigração atlântica (Europa do Norte) foi quantitativamente tanto ou mais importante que a mediterrânica (aliás, pelo facto, de que a atlântica começou e terminou antes da mediterrânica), não obstante, só a dos países do Sul europeu foi retida ou fixada como imagem histórica negativa.

Em paralelo, devido seguramente à difusão do malthusianismo[13], favorecido pelo positivismo, a emigração transformou-se em sinónimo de pobreza e a pobreza foi, por sua vez, atribuída à alta densidade da população. Daí que seja reconhecida uma vocação emigratória a países como Portugal, Itália e Espanha, pelo facto de, neste período, apresentarem uma alta densidade demográfica. Contudo, a sua propensão emigratória foi idêntica ou similar à dos países ditos atlânticos.

Com base no Quadro N.º1, é possível melhor visualizar a situação descrita. Tendo em conta a evolução dos fluxos emigratórios, o quadro referido, ilustra a pouca relação que se pode estabelecer entre densidade populacional e emigração. Esta baixa relação é sublinhada por alguns factos que importa referir:

- em primeiro lugar, verifica-se uma forte variação dos valores da emigração nas diferentes décadas consideradas, o que é, aliás, visível em quase todos os países, sendo, talvez, Portugal e a Grã-Bretanha os que revelam maior homogeneidade de características;

13. Autores como Afonso Costa (1911), no capítulo III "Causas e efeitos da emigração" já denunciavam e criticavam esta tendência do malthusianismo que tinha marcado os estudos de alguns economistas, como Anselmo de Andrade e Marnoco e Sousa.

- em segundo lugar, a emigração persiste em países onde, aparentemente, não existe uma grande tensão entre os recursos disponíveis e a realidade demográfica (como é o caso da Grã-Bretanha).
- em terceiro lugar, verificam-se algumas diferenças significativas nas taxas de emigração entre países com crescimento similar de população (Itália e Portugal)[14].

Estas observações sobre países europeus levantam algumas dúvidas sobre alguns dos lugares comuns presentes em muito do que se tem escrito sobre o assunto. Em particular no que respeita à relação entre densidade demográfica e emigração e entre emigração e pobreza. No entanto, neste momento, poder-se-á realçá-lo que a emigração faz parte de uma história comum a todos os países europeus não se tratando, portanto, de um fenómeno que só afecta, exclusivamente, as áreas do Sul da "velha" Europa[15]. Porém, na complexidade de toda a emigração europeia é possível concluir que existiu alguma especificidade das emigrações dos países do Sul europeu: os seus fluxos emigratórios começam mais tarde e adquirem um volume e umas dimensões insuperáveis a partir dos anos noventa de oitocentos. No entanto, e na linha do que tem vindo a ser referido, importa esclarecer: o fenómeno emigratório, não é apenas um fenómeno de características mediterrânicas. Bem pelo contrário, faz parte de uma história comum a quase todos os países europeus. Todavia, falta fazer uma história comparada das emigrações europeias, pois parece ser necessário precisar, com mais profundidade, as linhas que unem e dão corpo à especificidade da emigração a partir das diferentes áreas de origem.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Blanca Sánchez, (1995), *Las causas de la emigración española* , Madrid, Alianza Editorial.

ALVES, Jorge Fernandes, (1994), *Os Brasileiros: Emigração e Retorno no Porto Oitocentista*, Porto, Gráficos Unidos.

ARROTEIA, Jorge Carvalho (1983), *A emigração portuguesa: suas origens e distribuição*, Lisboa, Inst. Cultura e Língua Portuguesa.

BAINES, D. (1991), *Emigration From Europe, 1815 – 1930*, Londres, Macmillan.

14. Quanto à proximidade do crescimento populacional para a segunda metade do século XIX, Míriam H. PEREIRA (1983: 18) depois de referir uma taxa de crescimento com uma média anual de 7,9º/00, afirma que esta taxa de crescimento está próxima da italiana no mesmo período e é nitidamente mais forte que a da Espanha que varia entre 3,8º/00 e 4º/00.

15. Cf. *O Século*, 2 de Abril de 1913, p. 1, "Emigração comparada".

BRETTEL, Caroline (1991), *Homens que Partem Mulheres que Esperam: consequências da emigração numa freguesia minhota*, Lisboa, Dom Quixote.

CAEIRO, Domingos Alves (1998), "Prosperidade e Patriotismo: notas sobre os Portugueses no Brasil no 1º quartel do séc.XX", in *Poder e Sociedade: jornadas interdisciplinares*, Actas II, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 233-248

CAEIRO, Domingos Alves (1999), «Emigração e Identidade: "O Brasileiro"», in *Discursos*, Lisboa, Univ. Aberta, pp. 240-250.

CAEIRO, Domingos Alves (2002), "Uma Leitura Alternativa sobre a emigração", in *História*, n.º 42, (Fevereiro)

CAEIRO, Domingos Alves (2003), "À Cata da Fortuna...": A emigração portuguesa na imprensa periódica, nos princípios de novecentos» in *Olhares Lusos e Brasileiros*, São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo/Usina do Livro.

CAEIRO, Domingos Alves (2004), "A Imprensa periódica, uma fonte na história da emigração portuguesa", in *História, Memória e Imagens nas Migrações*, Lisboa, CEMRI – Univ. Aberta/Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo.

CAEIRO, Domingos Alves (2005), «A opção brasileira da emigração portuguesa», in *Estudos de História. Mundo em Movimento: viagens e (des) encontros*, São Paulo, UNESP - Universidade Estadual Paulista, pp. 145 - 172.

CARMAGNANI, Marcello (1994), *Emigración Mediterránea y América*, Gijón, Fundación Archivo de Indianos.

COSTA, Afonso (1911), *Estudos de Economia Nacional, I – O Problema da Emigração*, Lisboa, Imprensa Nacional.

FERENCZI, Imre-WILLCOX, Walter (1929), *International Migrations*, New York, (s.n.).

FRANZINA, Emilio (1976), *La Grande Emigrazione. L´Esodo dei Rurali dal Veneto durante il Secolo XIX*, Milano, Marsilio Editori.

GOULD, J. D. (1979), "European Inter-Continental Emigration 1815-1914: Paterns anda Causes" in *Journal of European Economic History*, VIII, 3, pp. 593-679.

LEITE, Joaquim Costa (1994), *Portugal and Emigration, 1855 – 1914*, New York, Dissertação de Doutoramento na Columbia University.

PEREIRA, Míriam H. (1981), *A Política Portuguesa de Emigração, 1850-1930*, Lisboa, A Regra do Jogo.

POUSSOU, Jean-Pierre (1998), "Migrations et mobilité de la population en Europe à l'epoque de la révolution industrialle", in Jean-Pierre Bardet e Jacques Dupâquier, orgs, *Histoire des Populations de L'Europe II. La revolution demographique 1750-1914*, Paris, Ed. Fayard.

ROCHA TRINDADE, M.ª Beatriz (1986), "Refluxos Culturais da Emigração Portuguesa para o Brasil", in *Análise Social*, nº90, pp.139-156.

ROCHA TRINDADE, M.ª Beatriz e CAEIRO, Domingos (2000), *Portugal – Brasil: migrações e migrantes, 1850 – 1930*, Lisboa, Inapa.

SANCHEZ–ALBORNOZ, N. (ed.) (1988), *Españoles hacia América. La emigración en masa, 1880 – 1930*, Madrid, Alianza Editorial.

SEIXAS, Xosé Nuñez e VASQUEZ, Raul Soutelo (2002), "O futuro não está escrito", in *História*, n.º 42 (Fevereiro), pp. 22-29.

VÁZQUEZ, Alexandro (1988), "La emigración gallega. Migrantes, transporte y remessas", in *Españoles hacia América. La emigración en masa, 1880 – 1930*, Madrid, Alianza Editorial.

VISÕES METAFÓRICAS: FICÇÃO E SENTIDO

Eunice Terezinha Piazza Gai
Universidade de Santa Cruz do Sul

Resumo: O texto apresenta uma leitura do conto "O espelho", de Machado de Assis e do romance *Já não gosto de Chocolates*, de Álamo de Oliveira, a partir das metáforas propostas nos títulos. A idéia norteadora para a consecução do trabalho é o estabelecimento de relações entre narrativa e conhecimento, tendo em vista a base metafórica da ficção. Busca um sentido possível para os textos, mas também reflete sobre a ambivalência e os processos cognitivos envolvidos na construção e entendimento da metáfora. Tanto do ponto de vista teórico quanto de análise, as metáforas são abordadas a partir da analogia e da associação com a experiência. Em termos de sentido, o gosto de chocolates e o espelho remetem aos aspectos essenciais das duas narrativas e, seguindo a perspectiva da transposição, podem significar o fastio diante de uma vida que se perdeu na materialidade e a dualidade característica da alma humana.

Palavras-chave: Conhecimento, leitura, narrativa, metáfora, analogia, experiência.

A concepção metafórica indica possibilidades de explicação e de sentido, mas constitui um problema dentro do campo dos estudos da linguagem. Com efeito, a metáfora tem dupla face. Por um lado, é através dela que o inexplicável pode ser vislumbrado e a falta de perspectivas corrigida pelo sutil entrelaçamento de palavras, mas por outro, também é certo que o processo metafórico é uma forma de velamento do mundo.

Desde Aristóteles, passando pelos estruturalistas, semanticistas e filósofos da linguagem, a metáfora constituiu sempre importante objeto de estudos. Nas últimas décadas, tornou-se o epicentro das teorias sobre o conhecimento propugnadas pelos pragmatistas americanos. Richard Rorty[1] se vale da concepção metafórica para expor uma visão do mundo. Considera que a metáfora é uma das fontes (junto com a inferência e a percepção) das crenças e valores dos seres humanos, conferindo-lhe assim uma posição de "verdade". Nesse sentido é também uma fonte para reformular redes de crenças e desejos.

Apesar de compor o cenário mais amplo das investigações sobre o conhecimento, deixando de estar relegada ao campo da Retórica ou da Poética, a metáfora continua sendo a veia aberta no que tange às atribuições de sentido. Nesse ponto, a partir dessas considerações iniciais, cabe propor a pergunta: em

1. RORTY, R.: *Ensaios sobre Heidegger e outros*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

que medida as metáforas elucidam ou encobrem o sentido das narrativas ficcionais cuja construção e propósitos se revelam à luz da transposição e da analogia? Tal é o foco deste estudo: uma reflexão sobre as possibilidades de conhecimento ligadas ao resultado de uma atividade humana específica, os textos ficcionais, a partir da natureza metafórica que os conforma.

Com essa perspectiva, busco desvelar os propósitos literários subjacentes às metáforas relativas aos títulos do conto "O espelho", de Machado de Assis e do romance *Já não gosto de chocolates*, de Álamo de Oliveira. O que une duas narrativas diversas e justifica a justaposição das mesmas para análise neste estudo é o fato de proporem ambas experiências de constituição da identidade, uma relacionada à atividade profissional de alferes, a outra, à condição de emigrado. São, ao mesmo tempo, duas experiências de solidão.

As experiências narradas

O conto "O espelho", de Machado de Assis, narra a seguinte história. Um grupo de homens maduros, discute questões de alta transcendência, buscando resolver os problemas do universo. Um dos cinco indivíduos, caracterizado pelo narrador como capitalista, provinciano, inteligente, com instrução e, "ao que parece, astuto e cáustico" apenas participa como ouvinte e com anuência de gestos. Não participa das discussões e justifica essa atitude dizendo considerar a discussão uma forma polida do instinto batalhador, presente no homem como herança bestial. Seu nome é Jacobina. No meio da noite, quando a conversa gira em torno da natureza da alma, ele começa a falar, usando a palavra por mais de meia hora. Afirma que cada criatura tem duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, um objeto, a polca...

Conta então a sua história ocorrida tempos atrás. Aos vinte e cinco anos foi nomeado alferes, era jovem e pobre. Esse fato gerou comoção na família e na vizinhança. Sua mãe o chamava de "seu alferes", primos e tios alegraram-se, o fardamento foi-lhe dado por amigos.

Uma de suas tia, D. Marcolina, convidou-o a passar com ela uns dias no sítio em que residia. Nesse período, enchia-o de agrados. Deu-lhe inclusive um espelho para que se pudesse mirar. As demais pessoas, parentes, criados e escravos chamavam-no de senhor alferes. Em certo momento, interrompeu a narrativa para dar uma explicação psicológica: "O alferes eliminou o homem".[2] Depois segue.

Um belo dia, porém a tia teve que afastar-se e os criados e escravos aproveitaram a deixa para fugir. Completamente só, a vida tornou-se-lhe

2. ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989, p. 157.

insuportável. A solução que encontrou para suportar a solidão que o enlouquecia, foi fardar-se diariamente e ficar diante do espelho durante duas ou três horas, meditando, lendo, olhando. Após esse tempo e ações, desvestia-se. Com isso suportou mais seis dias só naquele sítio. O conto termina com os ouvintes tão estupefactos que nem perceberam a saída do narrador.

O romance *Já não gosto de chocolates* narra a trajetória de uma família de portugueses oriundos da ilha Terceira dos Açores, após sua emigração para a Califórnia, nos Estados Unidos. Detendo-se quase inteiramente nos aspectos constituintes do cotidiano da organização e funcionamento familiar, mostra como a vida se esvai na luta intermitente para a sobrevivência e para alcançar um nível de vida mais elevado. Do ponto de vista do imaginário e dos valores culturais e ideológicos, a família oscila entre a preservação da identidade portuguesa, de origem, e a assimilação de novos padrões de comportamento impostos pela nova sociedade a que se agregaram. A família é composta pelo casal e seus quatro filhos, dois rapazes e duas moças. Na ocasião em que empreendem a jornada, o pai já passa dos quarenta anos mas, instado por uma tia e pelo desejo de provar os chocolates americanos de que já gostava, sem tê-los experimentado, só de ouvir o padre da sua aldeia referir-se a eles, enfrenta a mudança. Ao final, resta uma experiência de desenraizamento e desagregação, coroada, em todo o caso, pelo sucesso material obtido, em consonância com a perspectiva capitalista americana. Apesar disso, fica patente o sentimento de ambigüidade que domina especialmente a personagem de Joe Sylvia, mostrando que não está bem ali, mas tampouco poderia estar bem acolá. A narrativa está centrada na figura do patriarca cujo nome é uma versão americana do nome português José Silva, que termina seus dias num asilo. Tendo perdido a mulher e um filho e os demais membros da família seguindo seus próprios caminhos, já adaptados à cultura americana, não lhe resta outra escolha. É certo que se trata de um asilo para pessoas de posses, quase um hotel de luxo, com rituais de higiene e cuidados sempre seguidos à risca e com uma enfermeira particular, também ela emigrada, que zela pelo seu possível bem estar. Estando em uma cadeira de rodas e ocioso, relembra. O narrador em terceira pessoa, onisciente, acompanha os pensamentos da personagem e revela-os. A cultura e os valores originários, bem como a trajetória que marcou uma desestruturação, são revividos através da imaginação desse senhor, já velho e solitário.

Ficção e sentido

Os dois textos acima, pertencem ao domínio da ficção. Na terminologia de John Searle, constituem, cada um deles, um "discurso ficcional", que ele caracteriza como um ato ilocucionário no qual as regras semânticas são alteradas ou sustadas. Considera ainda que as emissões ficcionais são não-sérias, designando com essa expressão que o escritor de ficção não tem o

compromisso de escrever a verdade factual. Dá o exemplo de que se o escritor escreve em seu romance que está chovendo, essa emissão não o compromete com o fato de estar realmente chovendo na hora em que escreve. Ele pode fingir que está chovendo. E isso não atesta nenhuma falta de seriedade relacionada à mentira, conforme queria Platão. Essas observações constam de um dos capítulos do livro *Expressão e significado,* intitulado "O estatuto lógico do discurso ficcional". Ali o autor desenvolve os seus argumentos no intuito de caracterizar o discurso ficcional a partir de reflexões sobre as idéias de fingimento, referencialidade, aceitabilidade, seriedade, etc. No final do capítulo, depois de toda a argumentação lógica, o autor apresenta a seguinte questão: "por que associar tanta importância e esforço a textos que contêm atos de fala em grande parte fingidos?".[3] E conclui que não há uma resposta simples e única, mas adianta que parte dela deveria remeter ao papel crucial, freqüentemente subestimado, que a imaginação desempenha na vida humana e na vida social. Por fim, observa que não há ainda uma teoria geral dos mecanismos por meio dos quais intenções ilocucionárias sérias são transmitidas por elocuções fingidas, que é o que ocorre no discurso ficcional.

O texto acima constitui uma contribuição importante para a reflexão a respeito da natureza e conhecimento específicos dos textos ficcionais. As observações finais são relevantes, por sua vez, porquanto apontam por um lado, para o fato de que há um conhecimento veiculado por esses textos, "as emissões sérias", mas há ainda uma dificuldade de explicitação. O conhecimento veiculado pela ficção não pode ser descrito da mesma forma que outras atividades humanas no campo da linguagem.

Ainda em busca de argumentos e asserções em torno do tema do conhecimento e do sentido associados aos textos de ficção, as perspectivas de Milan Kundera e Hermann Broch apontam incisivamente para os propósitos de conhecimento que o romance encerra. O primeiro, em seu livro *A teoria do romance,* considera-o como "A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência".[4] E o segundo, citado na mesma obra, assim se manifesta: "Descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance".[5]

Segundo os autores, o romance trata dos temas da existência e apesar de ser esta uma referência vasta para o estabelecimento de sentido, remete para as

3. SEARLE, J. *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 118.

4. KUNDERA, M.: *A arte do romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 128.

5. *Ibid*, p. 11.

múltiplas possibilidades de explorar a experiência como fator a que o conhecimento está associado. Remete também para um conhecimento específico, "somente um romance pode descobrir", decorrente da descoberta ou criação e da reflexão e análise, sejam eles fatos, caracteres, idéias.

O sentido metafórico

Semelhantes perspectivas em torno do tema do conhecimento associado aos textos ficcionais, constituem o campo aberto para a abordagem da metáfora. Com efeito, a metáfora é uma figura ambivalente que mostra por um lado a possibilidade de produzir sentido e por outro, pela evanescência que a caracteriza, alarga e torna difusas as perspectivas de sentido. Dois princípios são importantes para o estudo da metáfora: a vinculação à experiência e a presença da analogia ou princípio de semelhança em sua estrutura. A metáfora como modo de expressão ou fixação da experiência é encontrada em diferentes perspectivas teóricas tais como as desenvolvidas por Lakoff e Johnson, por Searle e por Cassirer. A reflexão sobre a analogia já está em Aristóteles.

Algumas hipóteses de George Lakoff e Mark Johnson, em seu livro *Metáforas da vida cotidiana*, propõem uma associação entre metáfora e experiência:

As metáforas têm implicações que iluminam e dão coerência a determinados aspectos de nossa experiência.

Talvez uma determinada metáfora seja a única forma de iluminar e de organizar coerentemente esses aspectos de nossa experiência.[6]

Contradizendo tanto o mito do objetivismo quanto o do subjetivismo no que tange à verdade, os autores propõem o mito do experiencialismo como alternativa de conhecimento. Neste, a compreensão emerge da interação do indivíduo com o meio e com outras pessoas.

Consideram que a metáfora não é mera questão de linguagem, mas de estrutura conceptual que envolve, por sua vez, tanto o intelecto como todas as dimensões naturais da experiência, incluindo as experiências sensoriais com cor, forma, textura, som etc. Outras dimensões da cultura, do corpo, da política formam sistemas coerentes que determinam as experiências humanas. A metáfora permite uma compreensão de um tipo de experiência em termos de uma outra.

Com Ernst Cassirer a relação entre metáfora e experiência é estabelecida a partir da sua concepção mítica e mágica da linguagem. No livro *Linguagem e mito* defende a idéia de que atua nos conteúdos do mito e da linguagem uma mesma forma de concepção mental que denomina "o pensar metafórico". Remetendo-se a um estudo de Herder sobre a origem da linguagem, nota como esse autor

6. LAKOFF G.; JOHNSON, M.: *Metáforas da vida cotidiana*, São Paulo, Educ, 2002, p. 257.

sublinha a relação entre o mito e todos os conceitos verbais, atribuindo à natureza e a seu modo de ser atuante e animado o motivo configurador do pensamento. Assim, a copa da árvore que rumoreja pode ser a divindade que se irrita, e os mananciais cristalinos, o suave zéfiro, o imponente oceano tiveram de ser nomeados segundo a experiência primordial. Também relaciona a metáfora ao pensamento mágico que tem como princípio básico a concepção da parte pelo todo. Esse seria o tipo de metáfora básica, onde a posse da parte, por exemplo, das unhas de um homem, significa ter poder sobre este homem. A mesma relação pode ser estabelecida entre o gênero e as espécies. Assim a experiência acontece no contato e observação da natureza e na atividade mágica.

John Searle pretende descobrir "como funcionam as emissões metafóricas, isto é, como é possível para os falantes comunicarem algo aos ouvintes falando metaforicamente, uma vez que não dizem o que querem significar".[7] O autor propõe a seguinte divisão em relação aos atos de fala: significado da emissão do falante e significado de palavras ou significado de sentenças. O significado metafórico é sempre o significado da emissão do falante. E então, o problema a elucidar no texto seria estabelecer os princípios que permitem aos falantes formular e aos ouvintes compreender as emissões metafóricas e como elas diferem de outras emissões.

As três perspectivas teóricas assinaladas associam a metáfora à experiência, sendo esta a forma de ser do que se denomina de conhecimento. Ora, para Lakoff e Johnson toda a vida cotidiana, toda a experiência se organiza em torno de bases conceituais que são metafóricas; para Cassirer, a metáfora está na origem da experiência humana da linguagem, enquanto Searle tem em mente explicitar como a experiência expressa pela metáfora pode ser compartilhada.

Na *Poética,* Aristóteles considera que "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia".[8] Apresenta também um paralelo entre metáfora e comparação, no livro IV da *Retórica*, tema desenvolvido e analisado por Paul Ricoeur em *La metáfora viva*. Aristóteles assinala a subordinação da comparação à metáfora e considera que o elemento comum a ambas é a assimilação que fundamenta a transposição de uma denominação, a captação de uma identidade na diferença de dois termos. E ainda, a metáfora supera a comparação em elegância.

A analogia é uma relação entre quatro termos: "o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque neste caso o quarto termo poderá substituir o segundo e o segundo, o quarto".[9]

7. SEARLE, J.: *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 122.

8. ARISTÓTELES: *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 134.

9. *Ibid*, p. 34.

Para Octavio Paz, a analogia é o princípio fundamental da poesia, a ciência das correspondências, o reino da palavra "como" ou da palavra "é", que estabelecem pontes entre as diferenças. "Pela analogia a paisagem confusa da pluralidade ordena-se e torna-se inteligível".[10]

A análise dos textos ficcionais segundo a perspectiva metafórica expressa nos títulos será desenvolvida em consonância com os princípios da experiência e da analogia. Isto é, busco delimitar a experiência-conhecimento que encerram e as correspondências a que remetem.

Metáforas na ficção

A palavra espelho designa um objeto que permite mirar-se, que reproduz uma imagem. Porém, enquanto título de um texto literário integra outras conotações e passa a assumir um estatuto metafórico. O título do conto representa uma escolha do autor que, entre tantos elementos do texto, seleciona tal palavra para indicar o assunto ou foco do que será tratado a seguir. Poderia ter escolhido outra palavra, alferes, por exemplo, mas não o fez. Com isso, do ponto de vista estético, os possíveis significados que a palavra espelho pode encerrar constituem aspectos relevantes. Parece mesmo que o sentido do texto está encerrado nesse título, indica a temática, mas não diretamente, senão pela transposição, isto é, metaforicamente. O espelho é a metáfora da identidade do indivíduo, uma identidade que é dupla. Com efeito, o mirar-se num espelho produz uma imagem, um outro ser: um que olha e o outro que é olhado. Mas o que é olhado, a imagem refletida é também uma revelação. É o resultado do olhar do outro. A seguinte paráfrase da metáfora do espelho poderia ser proposta: o espelho produz o duplo ou o espelho gera ambigüidade. Ao fim de contas, o eu é o que aparece no espelho, ou o que está fora dele? A relação analógica entre o espelho e a identidade se estabelece a partir da idéia de reflexividade ou multiplicação e aponta para uma temática importante no conjunto da obra machadiana que é a ausência de substancialidade, de verdade, uma vez que uma identidade dupla é uma identidade indefinida, um paradoxo.

A experiência narrada no conto é, devido a esse paradoxo, uma experiência de solidão. Além disso, a constituição do ser se dá de fora para dentro, a partir da imagem refletida e não de dentro para fora. Trata-se de uma alma exterior. Acrescente-se, ainda, que o espelho só revela o alferes depois de colocar a farda, pois antes, ao mirar-se, não distinguia seus próprios contornos: "a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos..."[11] Depois de vestir-se com a farda de alferes, tudo muda: "o vidro reproduziu então a figura

10. PAZ, O.: *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 99.

11. ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989, p. 161.

integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior".[12] Enfim, a sua identidade era a farda de alferes, era o que o espelho refletia. Apesar disso, a ambigüidade entre o eu que se mira e o eu refletido não se dissolve, por isso, é necessário propor uma outra questão: por que o alferes precisava tanto dos outros, do outro, do espelho? Para poder construir uma imagem de si próprio, uma identidade que, nesse caso, alimentava a sua vaidade, e lhe dava a sensação de plenitude que, de fato, não possuía. O outro é apenas miragem, aparência, ilusão, somente mascara ou atenua a experiência de solidão insuportável.

Com essa história o autor possivelmente pensou em prevenir o leitor sobre a inexistência de fundamentos sobre o ser, sobre o conhecimento. A atitude absenteísta da personagem nas discussões sobre os grandes problemas universais adquire consistência e sentido através da experiência narrada, pois ela desvela uma ilusão, nesse caso, a ilusão de que há uma identidade, um fundamento sobre o ser e de que, conseqüentemente, seria possível desvendar os segredos do universo e as investigações metafísicas poderiam alcançar alguma solução. Apesar dos seus anseios, o ser humano padece de uma limitação imposta pela sua própria condição: tudo o que lhe resta é uma alma exterior, um reflexo.

O romance *Já não gosto de chocolates* pode ser lido a partir da metáfora do título. A asserção negativa a respeito do gosto de chocolates com a presença do advérbio "já", significa que a personagem antes gostava, mas já não gosta mais. Essa personagem é Joe Sylvia, ao redor de quem toda a narrativa se tece. O título assume o estatuto metafórico na medida em que nomeia ou define uma obra ficcional. Se fosse pronunciado por alguém em uma atitude normal da vida cotidiana, a asserção não seria metafórica. Todavia, nesse contexto e nessa condição torna-se metáfora, pois remete a outra coisa. Qual a analogia entre o título e o texto que ele nomeia? É possível propor mais de um ponto de semelhança, dependendo do processo associativo a ser desencadeado, mas talvez a idéia de fastio que o consumo exagerado ou prolongado de chocolates pode provocar seja o mais adequado. O fastio, nesse contexto ficcional, pode ser determinado pela plena satisfação de todas as necessidades, da superabundância de bens materiais, que se estende até mesmo para a situação da personagem no asilo. O contraste entre a superabundância e a imobilidade propiciada pela doença e pela velhice acentua o caráter de fastio. Além disso, o fato de a personagem estar no fim da vida, é propício ao surgimento de um estado melancólico ou de saturação, próprio de quem está prestes a deixar o mundo da sensualidade e do prazer. É preciso acrescentar também que o fastio em relação a alguma coisa sobrevem na medida em que ela representou antes o objeto do desejo e cuja satisfação ultrapassou o limite.

12. *Ibid*, p. 161.

A experiência narrada diz respeito às vivências dos diferentes membros de uma família de emigrados, divididos entre os valores da sua origem e os que devem compreender para assimilar na sociedade em que se encontram. Trata-se de uma narrativa muito próxima do que se poderia designar de "realidade". São os problemas e o cotidiano de pessoas com filhos que não estão dentro dos padrões tidos como normais, seja por causa do mongolismo, seja pela homossexualidade, que têm de lidar com a morte anunciada da mãe, vítima de câncer, que não apresentam as afinidades desejáveis para o convívio ideal entre si e, enfim, que não têm muitas perspectivas além do que a sociedade americana no seu modo de ser pode lhes oferecer. É a narrativa de vidas triviais em que o desenvolvimento da interioridade é suplantado pelas facilidades do conforto material, pelas possibilidades de consumo, pelo trabalho incessante e o arrastar dos dias.

Na última página da vida de Joe Sylvia esses sentimentos são revelados pelo narrador que funciona como a consciência das personagens, especialmente, desta:

"Não sei falar a língua deste mundo nem a do outro..." – apátrida sem vocação e sem apelo. A sua vida diluíra-se na sobreposição de dois mundos que, em vão tentara conciliar. Vivera sob o signo supérfluo do imediato, fazendo com o corpo o que lhe negava o coração. Sempre tivera mais deveres do que direitos. Escapulira da ilha onde lhe faltara pão e voz. Na América, procurara a liberdade mais hirta do mundo, consagrada numa estátua de betão. A sua angústia maior foi reconhecer que mil vezes se perdeu enquanto vivo, e outras tantas se perderia enquanto morto. E esse medo transformou-se na sua mais-que-perfeita solidão".[13]

E o livro termina quando a enfermeira dá a notícia aos filhos: "Morreu! Mas não faz mal. Ele já não gostava de chocolates americanos".[14]

E assim, o que liga um texto ao outro está no plano da ideação, no princípio geral que caracteriza a atividade de criação literária, onde as palavras assumem, enquanto metáforas, um sentido maior do que sua condição de palavras encerra. É por isso que espelho não apenas designa um objeto, encerra uma visão crítica sobre a condição humana, reflete um estado de solidão que o duplo apenas corrobora. Chocolates não são apenas chocolates, encerram uma visão crítica da sociedade americana, da condição de emigrados, da solidão inerente, dos preconceitos arraigados na cultura ocidental, produtores de sofrimento. Eis a arte literária, ou seja, a criação de novos sentidos e coerências.

13. OLIVEIRA, A.: *Já não gosto de chocolates*, Lisboa, Salamandra, s. d., pp. 208-209.

14. *Ibid*, pp. 208-209.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES: *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989.

CASSIRER, Ernst: *Linguagem e mito*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

KUNDERA, Milan: *A arte do Romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark: *Metáforas da vida cotidiana*, Campinas, Mercado de Letras, São Paulo, Educ, 2002.

OLIVEIRA, Alamo: *Já não gosto de chocolates*, Lisboa, Salamandra, s. d.

PAZ, Octavio: *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

RORTY, Richard: *Ensaios sobre Heidegger e outros*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

SEARLE, John: *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

MIGRAÇÕES COLONIAIS: DO ESBOÇO COMPARATISTA DE JOÃO RIBEIRO AOS CAPÍTULOS LITERÁRIOS DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Salete de Almeida Cara
Universidade de São Paulo

Resumo: A comparação entre o projeto comparatista de João Ribeiro e a leitura de Sérgio Buarque de Holanda em relação à produção do Arcadismo brasileiro leva a pensar nas diferenças entre o nacionalismo embutido na visão culturalista do primeiro e o método histórico-estético pressuposto pelo segundo.

Palavras-chave: comparatismo, cultura, nacionalismo, métodos críticos, história

Em pequenos textos de 1905 e 1901, publicados em *Páginas de estética* e em *O Fabordão (crônica de vário assunto)*, João Ribeiro esboçou o que pode ser considerado o primeiro projeto comparatista da Literatura Brasileira. Os textos são curtos e enfrentam um assunto vastíssimo com impressionante à vontade, revelando uma ousadia que dá dimensão do vigor e também dos limites do imaginário crítico da época. O crítico que tinha chegado no Rio de Janeiro, vindo de Sergipe, encontrou alguma resistência entre seus companheiros letrados: José Veríssimo e Araripe Junior, por exemplo, comentaram as manias classicizantes e o germanismo de João Ribeiro, mas com todo o respeito pelos seus vôos eruditos. De fato, ele parecia antiquado para aqueles que, desde a geração de 1870, estavam sempre procurando atualizar os rumos das suas reflexões sobre a nação.

No texto "Literatura Comparada", publicado em 1905, João Ribeiro funda seu comparatismo no pressuposto de uma literatura comum ocidental, nascida da "montanha do inconsciente" e ratifica o papel da tradição popular do medievo, tal como o tinha feito a *cultura* burguesa européia, a partir do século XVIII, ao buscar o originário de sua *identidade*. Conceitos românticos como "alma popular" ou "imaginação coletiva" encontram correlato em "alma nacional" retomado por Ribeiro. Mas ao mesmo tempo, o comparatismo do crítico passava ao largo da história e de qualquer viés historicista romântico, indo na contramão da preocupação com o "fator nacional' e com a questão da originalidade, isto é, com o lugar de origem de uma produção cultural.

A transposição extemporânea de conceitos românticos e o viés que acabam carregando nessa transposição dão a ver, em João Ribeiro, o caráter abstrato desses conceitos que serviram bem a um crítico que pretendia incluir a cultura brasileira no filão da cultura européia. É verdadeiramente curioso que,

para livrar-se do rótulo "literatura nacional" ele escancare em 1910, pouco mais de uma década antes do Modernismo brasileiro, a idéia de que "uma literatura nacional é quase antinomia paradoxa e absurda, porque não há patriotismo intelectual", retomando idéias expostas em dois artigos que tinha enviado da Alemanha na década de 80: o "patriotismo é sentimento mortal na América. Ou a América será cosmopolita, ou não será". Anote-se que essa mesma matriz marca fundo, já na primeira década de 1900, o interesse de João Ribeiro pelas manifestações do folclore.[1]

Desse modo o crítico pretende justificar a integração de "selvagens, bárbaros o civilizados, homens enfim" numa mesma "alma popular", tal como anuncia no capítulo de 1905 sobre Literatura Comparada. Uma "alma popular" que seria tributária das idéias dos "grandes povos" e que teria um fundo clássico! Por isso propõe a comparação entre uma "literatura orgânica, popular, espontânea" e "essa outra literatura nossa, erudita, refletida, artificial, tardiamente criada, sobreposta e dobrada sobre a grande arte popular", tomando como referência estudos de românticos alemães interessados nas "nascentes e caudais da poesia e da prosa popular" de origem medieval - "uma literatura inconsciente, não escrita, secular", ou ainda "uma literatura comum, como havia uma cristandade e um latim para todos". Para todos? Seu pressuposto é a origem comum e a consonância universal dos fatos de Cultura: "ondeou o mesmo pensamento artístico, lá alteroso, aqui simples ou rude".[2]

Não é difícil perceber que os critérios dessas qualificações - "alteroso" (lá) e "simples ou rude" (aqui) - não são expostos pelo crítico, pois o que importa é a sugestão de que o *"pensamento artístico"* é "o mesmo", lá e aqui. De modo que seu conceito de matriz popular é o de um substrato cultural único e amplo, orgânico e inconsciente, atemporal e transnacional, que funde convenientemente o "alteroso" e o "simples e rude", seja lá o que possam significar esses termos. Coerentemente, para João Ribeiro "os mesmos materiais" viajam, sempre iguais, pelo tempo e pelo espaço. A discussão é atual, mas cabe acentuar que, para tanto, é preciso que também os "materiais" sejam apenas "idéias", e que essas "idéias" sejam concebidas acima do bem e do mal, pois são elas que "fertilizam" o tempo (a história) e o espaços (as regiões). Por isso é que, ainda segundo o crítico, examinando as "interpenetrações mútuas" dos "períodos históricos", poderíamos ver que "cada idéia nos grandes povos tem sempre um centro de irradiação que expira muito além das fronteiras". Nesse passo, João Ribeiro se desfaz tranqüilamente do conceito de originalidade, rebaixando a importância do "meio" (tão cara a Taine e àquela geração crítica).

1. Cf. Ribeiro, João, "Literatura Comparada", *Revista Brasileira*, Rio:quarto ano, tomo décimo terceiro, 1898.

2. Cf. Ribeiro, João, "Literatura Comparada", in *Páginas de estética*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963, 2ª edição.

Em 1910, ao exemplificar seu projeto comparatista com dois breves textos comparatistas (Gôngora e Gregório de Matos; Gonzaga e Anacreonte), a premissa de João Ribeiro insiste em desqualificar originalidade e meio. A primeira existiria "apenas na *cor local*: a diferença de *meio* é, sem dúvida, a única excentricidade humana". Originalidade, tempo e espaço resumem-se a "apenas". E, exposta a premissa, o crítico escolhe os séculos XVII e XVIII para dali tirar "paralelismos literários". Seu método observa a "expansão" sem limites dos "períodos históricos das literaturas" e suas "interpenetrações mútuas". A universalidade das convenções barroca e árcade lhe deu a sugestão da própria medida da universalidade...da produção nacional, e foi o argumento que usou para confirmar as condições de igualdade das produções culturais de todo o Ocidente.

Desse modo não poderia ser posto em dúvida o fato de que a cultura e a literatura brasileiras fariam parte da cultura ocidental, em condições de igualdade. Ao mesmo tempo, essa consideração do caráter convencional do arcadismo perdia qualquer suporte histórico ao olhos do crítico sergipano, transformando-se em instrumento ideológico: por isso a tese ribeiriana, que à primeira vista pode parecer vir na contramão da preocupação - de herança romântica - com o estabelecimento de um "fator nacional", acaba revelando seu sentido nacional. Por certo ele sentia a urgência de incluir, num filão ibérico e nobre de "Cultura", as produções da cultura brasileira.

Seu interesse pela universalidade da convenção como princípio artístico geral foi intensificado nas viagens que fez à Alemanha. O conceito clássico de Cultura, vindo do romantismo de Herder, foi então recuperado por ele, anacronicamente, em 1889 e nos começos de 1900. E se o conceito lhe ajudou a proclamar uma certa disposição anti-nacionalista e anti-patriótica, foi no sentido de dar à idéia de uma Cultura universal (da qual faríamos parte) um peso mais importante do que ao conceito de Civilização, que corresponderia a progresso material e técnico, num país onde parecia tardar muito a chegada desse progresso.

No texto sobre Gonzaga em *O Fabordão,* o poeta aparecerá como o melhor tradutor/imitador de um Anacreonte, já disseminado em inúmeras redes de leituras no período da decadência grega e depois em traduções modernas, desde a descoberta dos manuscritos apócrifos das odes por Henri Estienne, no século XVI. Em nenhuma das imitações, traduções, versões e paráfrases de uma pequena ode de três versos o crítico julga poder encontrar intérprete-parafraseador à altura de Gonzaga! O argumento é sempre o de uma Cultura comum: "As literaturas são menos nacionais do que levianamente se presumem: tem um fundo comum que é a unidade psicológica da civilização. (...) É o próprio interesse humano que dilui as fisionomias na alma sempre igual da *cultura*".[3]

3. Cf. "Gregório de Matos e Luis de Gôngora", in *O Fabordão (crônica de vário assunto)*. Rio, Livraria São José, 1964, 2ª edição, p. 307. Cf. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, quarto ano, tomo décimo terceiro, 1898, p. 98.

Por isso é possível ver nessa rota apenas uma alternativa para a mesma preocupação nacionalista, tão própria dos homens empenhados do tempo, e tida por progressista no âmbito literário. Vejo no esboço do projeto comparatista de João Ribeiro sobretudo um esforço para driblar (mais do que negar) a "questão nacional", na qual toda a sua geração estava mergulhada. Questão negaceada, varrida para debaixo do tapete e posta de quarentena, até segundo aviso.[4] Afinal, em 1906 Sílvio Romero teve o próprio João Ribeiro como co-autor de um livro com finalidades didáticas, o *Compêndio de Literatura Brasileira,* que escancarava toda a força e vigência do modelo historiográfico nacionalista, naturalista e evolucionista da *História da Literatura Brasileira* (1888) de Romero.

Nelson Romero afirma ter sido de João Ribeiro a autoria dos capítulos que tratam dos séculos XVI, XVII, XVIII e dos poetas da fase romântica. E assim como, no 2º volume dessa *História da Literatura*, Romero creditava o vigor nacional do lirismo árcade aos assuntos e à tradição popular nacional mais do que à presença de uma matriz clássica, também no *Compêndio* é "um sentimento [nacionalista] subjetivo, forte e incoercível" que marca a "escola mineira"! Nas duas páginas sobre Tomás Antonio Gonzaga são retomados dois parágrafos inteiros da *História da Literatura*. Um deles: "o defeito capital do lirismo mineiro do século XVIII é certa falta de variedade, e esta mácula nota-se também em Gonzaga. Seus versos são queixas à sua Marília derramadas por um volume inteiro".[5]

Quarenta anos mais tarde, Sergio Buarque de Holanda iria se debruçar também sobre o Arcadismo. Seus ensaios escritos entre os anos 40 e 50 ficaram inéditos até 1991, quando foram publicados em volume organizado e prefaciado por Antonio Candido, para quem o Arcadismo brasileiro "foi uma espécie de identificação com o mundo europeu através do seu homem rústico idealizado na tradição clássica" como já afirmou numa entrevista a Beatriz Sarlo em 1980, chamando a atenção para esse caráter paradoxal do papel da literatura neoclássica entre nós: ao "juntar a tradição européia com o país em formação" acabou transformando-se em "fator nacional".[6]

---

4. E voltará de fato, mas de outro modo, quando em 1928 escreve sobre Oswald de Andrade: "É certo que houve algum contrabando europeu, mais ou menos disfarçado, mas deu aos poetas novos a esperança de viverem sobre si, à custa do trópico, sem adaptações escandalosas. Eis o serviço que ele prestou, sorrindo, e que provavelmente não sabia tê-lo prestado. Atirou no que viu e matou o que não viu. Assim Oswald de Andrade despertou um eco quase patriótico. Fez, sem querer, uma revolução". Cf. *Crítica (Os Modernos)*, organização de Múcio Leão. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1963, p. 91.

5. Cf. *Compêndio de Historia da Literatura Brasileira* (por Silvio Romero e João Ribeiro). Rio, Livraria Francisco Alves, 1906, p. 79 e p. 82 e *História da Literatura Brasileira*, volume 2. Rio, José Olympio, 1980, 7ª edição, p. 453 e p. 458.

6. Cf. " A literatura e a formação do homem", in *Textos de intervenção* (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002, p. 84. Cf. no mesmo volume "Variações sobre temas da *Formação*", pp. 94-95.

É ainda Antonio Candido que no começo dos anos 80, em Caracas, lembra muito a propósito a mania purista de opor, a um Romantismo nacionalista um Arcadismo alienador e artificial, que seria mera expressão de subserviência e colonialismo. Pois se a questão fosse apenas de origem, também o modelo romântico era europeu! E o crítico sublinhava com ênfase um princípio para quem trabalha com literatura: as convenções literárias, fosse nos países de onde se originaram ou por onde passaram com mais força, não deixam de ser... convenções! "A poesia bucólica é tão artificial na América quanto na França ou na Espanha", afirma. Por isso nos metemos num beco sem saída sempre que resolvemos identificar, em fenômenos históricos, uma suposta essencialidade.

Ainda cito o crítico brasileiro: "A afirmação costumeira que este ou aquele "momento" possui maior ou menor autenticidade nacional pode trazer no subsolo o pressuposto (super-idealista) de uma espécie de "alma nacional", mais patente em dado momento literário (o latino-americano sendo "barroco", ou "lírico", ou "melancólico" ou "primitivo"). E acaba-se numa busca de essências..." Uma posição que está exposta já nos textos de Sergio Buarque de Holanda, que não procura um universalismo sem diferenças, nem transforma o "fator nacional" numa busca de essencialidades. Contras as essencialidades, e reconhecendo o papel da convenção na tradição culta ocidental, além do caráter hegemônico do projeto neoclássico racional e moderno no século XVIII e da fixação literária dos "arquétipos da imaginação", Sergio Buarque faz a exigência de um método estético-histórico.[7]

O método proposto por Sergio Buarque tem como projeto apreender como "a amargura contra a condição de peregrino na própria terra responde a uma simples convenção literária". Desse modo mergulha a produção árcade no caudal literário europeu ocidental, incluída a Itália como berço, vê o Classicismo francês, de herança cartesiana, reelaborado mas também rechaçado por italianos e espanhóis. Nesse passo, acentua a relação entre tradição lusitana e brasileira, sem deixar de apontar que a noção de "bom gosto" dos árcades tinha sido proposta pelo espanhol Baltasar Gracián, codificador cultista. Ao mesmo tempo, insiste para que fiquem visíveis "as características próprias das diferentes épocas" e que não se dissipem " contrastes que se escondem sob afinidades aparentes e tantas vezes ilusórias". As convenções literárias, fosse nos países de onde se originaram, fosse naqueles por onde passaram com mais força, não deixam de ser...convenções![8]

7. A referência é parte de uma fala proferida numa reunião em Caracas onde se discutia o projeto de uma "Historia de la literatura latinoamericana", publicada por Ana Pizarro em *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (Cidade do México, El Colégio de Mexico/ Caracas, Universidad Simon Bolívar, 1987). Cf. *Textos de intervenção*, ob. cit., p. 98.

8. Cf. Sergio Buarque de Holanda, *Capítulos de Literatura Colonial*, São Paulo, Brasiliense, organização e introdução de Antonio Candido, 1991, p. 223.

"A poesia bucólica é tão artificial na América quanto na França ou na Espanha". Ainda assim, uma convenção ou um conceito, ainda que parecessem ser os mesmos num lugar e em outro, corresponderiam sempre a experiências diferentes, afirma Sergio Buarque, levando Antonio Candido a observar, tantos anos mais tarde, que o crítico estaria desencorajando "os caçadores de **prés** e **pós** no estudo das fases literárias". No trabalho de Sergio Buarque fica implícito que as relações entre local e universal são mediadas e não diretas, e que os próprios instrumentos literários convencionais estão carregados de sentidos histórico-estéticos dos tempos e lugares por onde passam.[9]

Nesse mesmo espírito pergunta por que, afinal, a convenção arcádica teria se aclimatado tão bem num país colonial, "onde a natureza primitiva ou mal domada era uma realidade onipresente e bastante crua para tolerar daqueles louvores, próprios de cortesãos"? Por que a idealização do mundo rústico causou um "efeito estimulante" na "inculta Amércia"? Sua resposta pressupõe olhar com distanciamento a entronização do imaginário árcade, tanto em terras européias quanto brasileiras, pois "a rusticidade galante e polida que o Arcadismo cultivou parecia tão longe da nossa rusticidade real quanto o era das sociedade mais cultas".[10]

O que se modifica portanto de um lugar a outro, de um tempo a outro, são as condições de acomodação de uma convenção. No caso da poesia setecentista, acabou sendo entre nós categoria mediadora da própria experiência particular dos nossos homens cultos, letrados exilados na sua própria terra. Relação complexa que dá lugar a um sentimento que, pela primeira vez na literatura brasileira, sustenta obras que não são "meros pastiches":

> É provável que o simples fato de engrandecer, idealizando-o embora, um mundo rústico e de opô-lo aos requintes da corte e das cidades, tenha tido sobre alguns homens da "inculta América" efeito estimulante, livrando-os dos sentimentos de insegurança e inferioridade, que os faziam sentir-se desterrados na sua terra.[11]

O problema proposto por Sergio Buarque é de grande alcance: o sentimento de exílio no próprio país começava a ser penosamente elaborado através de convenções de tamanha artificialidade que, através delas, aqueles homens cultos puderam imaginar "a consciência nova de suas possibilidades e dos seus direitos"! Uma originalidade que escapa ao olhar crítico mais superficial. Entre a tradição ocidental posta em circuito e a experiência posta em poesia pelo poeta desterrado na sua própria terra, Sergio Buarque constata mais do que mera repetição de tópicos clássicos.

9. Id. *Ibid.*

10. Cf. *Capítulos de Literatura colonial*, ob. cit., p. 225.

11. Id. *Ibid.*

Citando a edição que, em 1903, João Ribeiro fizera para as *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa pela Academia Brasileira, ele ratifica sua afirmação segundo a qual a paisagem brasileira "não cabe em sua estética" e, sem negar o "enamoramento" de Gonzaga pelos princípios arcádicos, mostra no entanto que sua poesia amadurece justamente quando o poeta chega como ouvidor em Vila Rica, em 1782. Interessado em perceber o modo como se dava a configuração das particularidades da colônia, na medida mesma da sua integração à convenção literária do tempo, *A Fábula do Ribeirão do Carmo* acomodaria então as leis da convenção arcádica às exigências do sentimento íntimo, àquela "amargura contra a condição de peregrino na própria terra".[12]

Ao ler a poesia de Cláudio Manuel da Costa, percebe que ela é atravessada por cadências, qualificativos, esquemas de rima e retomadas de temas que tinham passado também pelos seiscentistas, alertando porém:

> O recurso à convenção não explica suficientemente, porém, o caráter verdadeiramente obsessivo que assume em sua obra, mesmo comparada à dos quinhentistas e à dos clássicos latinos e gregos, aquele tema do desengano e o do desespero sem remédio.[13]

São intrincados os caminhos dos ecos milenares que chegam à Península Ibérica cruzando, muitas vezes, as criações populares. Num âmbito bastante geral, Sergio Buarque de Holanda pôde ver a "atmosfera de todo o século XVIII" em "manifestações mais diversas e mesmo antitéticas" do tempo, quais sejam a Arcádia, a Declaração dos Direitos do Homem (realçando a conotação política aos "*direitos naturais e imprescindíveis"*) e a Independência dos Estados Unidos com suas *"leis da Natureza e do Deus da Natureza"*. Afunilando em termos literários, a reflexão crítica exposta em "O ideal arcádico" ilumina seu próprio procedimento crítico.

Diz ele que, se o crítico recorta um período histórico-artístico em função de uma unidade que queira estabelecer entre alguns de seus elementos formadores, deve dar por sabido que esses elementos são formas em tensão: formas da organização social, valores, convenções e materiais de trabalho disponíveis para o artista naquele momento ("a seda, o vidro, a porcelana, a madrepérola, a madeira substituindo em grande parte a pedra"). Diz ainda que uma perspectiva crítica unificadora pode apaziguar as próprias "formas discordantes, conquanto que, logo em seguida, possam recuperar sua independência e que o artifício provisório não se converta em fatal armadilha para quem dele se serviu".

12. *Ob. cit.*, p. 234.

13. Id. *Ibid.*

Por isso Sergio Buarque critica a leitura feita por Teófilo Braga da obra teatral de Antonio José, o Judeu, onde o crítico português destaca a importância da modinha escutada pelo escritor na infância brasileira. A modinha, "fruto do gênio português" segundo Braga, teria sido preservada no Brasil como costume popular. Sergio Buarque então observa de modo crítico:

> As expressões poéticas desse misterioso "gênio" são idealmente imóveis e, salvo em condições privilegiadas de segregação, como as que se teriam verificado, de algum modo, no Brasil ou nos Açores, não podem transformar-se, embora sujeitas a **corromper-se** ao contato com as formas eruditas, cortesãs e cosmopolitas. E, assim, somos reconduzidos, de qualquer modo, à velha posição romântica e herderiana que se supunha superada.[14]

Ao contrário, a leitura de Sérgio Buarque sobre o Arcadismo, não prescinde da história: são primorosos os parágrafos onde, com humor calculado, ele retoma as descrições florais do bosque Parrásio tal como o encontrou Vernon Lee quando, por volta de 1880, pesquisou o Setecentismo na Itália, narrando depois as suas próprias aventuras de pesquisador brasileiro que registra o sumiço do retrato do benfeitor D. João V, que tanto auxiliara a Arcádia Romana... com as riquezas do Brasil.

As diferenças entre a posição de João Ribeiro e a de Sérgio Buarque devem ser compreendidas, sem dúvida, em função da experiência geracional de um e de outro, como disse o próprio Sergio Buarque, ao lembrar com admiração e respeito de João Ribeiro, aquele senhor com quem ele conversava na redação do Jornal do Brasil e que o aconselhava a guiar-se pela eufonia, no caso de dúvida sobre ser ou não correta uma forma lingüística.

> Meus pontos de vista e meus critérios de julgamento destoavam bastante dos seus e, em geral, dos homens de sua geração, uma geração cujos mais ilustres representantes se tinham formado, intelectualmente, na leitura de Spencer, Taine, Renan, às vezes Buckle, entre outros, estranhos ao círculo de minhas preocupações. Só na idade madura, se não já na velhice –que freqüentemente serve de resguardo contra a injúria dos tempos–, se viu ela surpreendida pelo furacão da Primeira Guerra Mundial, que desmascarou as ilusões do progresso, abalou o sentimento de segurança e fez com que se desvanecesse toda esperança em dias melhores. Preso, embora, às imagens de um passado próximo, nas aparências, mas para os moços já bem remoto, João Ribeiro não deixava de vislumbrar a facticidade da condição gerada por essa herança.[15]

Digamos que o comentário do Sergio Buarque antecipa a falência das nossas "ilusões do progresso' que, na verdade, se configurou bem mais tarde e

14. Cf. *Capítulos de Literatura Colonial*, ob. cit., p. 193.

15. Cf. Sergio Buarque de Holanda. *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, pp. 21-22

para quem foi capaz de ver. O fato é que o crítico sergipano abdicou daquele comparatismo anacrônico e regressivo esboçado em 1905 e 1910, e que dá uma medida de um dos muitos rumos propostos pelos letrados do tempo diante dos impasses do país. Visto de hoje, no entanto, espanta que em alguns pontos o comparatismo de João Ribeiro ainda possa encontrar ecos no nosso tempo, dado a pós-modernidades, no seu esforço por salvaguardar uma pretensa dimensão autônoma da cultura e ignorar as peculiaridades efetivas da nossa inclusão rebaixada no circuito da modernidade, Descoldando a ânfase nacionalista para uma ênfase internacionalista, ou vice-versa, os ecos comuns tem como pressuposto um mesmo princípio de generalidade que vê, na produção cultural, uma tábua de salvação.

BIBLIOGRAFIA

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio**,** *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Capítulos de Literatura Colonial* (organização e notas de Antonio Candido). São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio, *Textos de intervenção* (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo, Editora Duas Cidades/Editora 34, 2002.

RIBEIRO, João, *Os modernos* (organização de Mucio Leão). Rio, Academia Brasileira de Letras, 1963.

RIBEIRO, João, O Fabordão (crônica de vário assunto). Rio, Livraria São José, 1964, 2ª edição.

RIBEIRO, João (e Sílvio Romero), *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio, Livraria Francisco Alves, 1906.

RIBEIRO, João, *Páginas de estética*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963. 2ª edição.

ROMERO, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*. Rio, José Olympio, 1980, 7ª edição.

18/23 julho 2005

"MILANDOS DE UM SONHO": CONTRIBUIÇÕES LITERÁRIAS PARA O ENTENDIMENTO DA EMIGRAÇÃO MOÇAMBICANA PARA PORTUGAL

Sheila Khan
Department of Spanish and Portuguese Studies
University of Manchester

Com a enxada
eu bem cantava
que força telúrica
movia o Hino
inventámos nomes
o alfabeto
e da guerilha
a espingarda fulgia o verso
calibrada a fome
(Pátria era nascer)

(Gulamo Khan, "Moçambicanto V")

Resumo: O estudo sobre a emigração moçambicana para Portugal, no período pós-independência (25 de Junho, 1975), não tem recebido a atenção necessária, quer do ponto de vista sociológico, quer do ponto de vista antropológico. Contudo, em meu entender, a literatura pós-colonial moçambicana permite-nos elaborar um quadro histórico explicativo do fenómeno da emigração iniciado por muitos moçambicanos, que após a independência optaram por prosseguir as suas vidas no ex-centro colonizador (*e.g.* Khan, 2003). Ainda que a título ficcional, as duas obras da literatura moçambicana seleccionadas para este artigo, representam pistas para a criação de um novo campo de pesquisa que, de um modo preliminar, poder-se-ia intitular por sociologia da emigração moçambicana.

Nesse sentido, este artigo pretende oferecer uma leitura das obras de Bahassan Adamodjy, *Milandos*[1] *de Um Sonho* (2001), e de João Paulo Borges Coelho, *As Visitas do Dr. Valdez* (2004), de modo a aprofundar o entendimento dos condicionalismos sócio-económico e cultural, que conduziram ao ruir de um sonho de construção de uma nova sociedade, sonho esse partilhado por muitos moçambicanos, e que justificou o seu projecto de partida do seu país de origem. Enfim, o seu afastamento de uma pátria, cujo o projecto, como disse o poeta, "era nascer" (Khan, 1990:20).

1. Significa desavença, conflito, desentendimento (retirado do glossário da obra, p. 542).

Palavras-chave: Emigração; narrativa; identidade; narrativa da identidade; pós-colonialismo.

Introdução

No seu livro intitulado *As Identidades Assassinas*, Amin Maalouf escreveu sobre a experiência da partida, que todo o indivíduo "*antes de se tornar um imigrado, é um emigrado, antes de chegar a um país, teve de deixar um outro* " (1999:50), e que esse projecto da partida é tanto mais doloroso, quanto o estranhamento relativo a um país que se adopta para a continuação de uma vida construída sobre expectativas, sonhos, memórias e, acima de tudo, narrativas que nos permitem ter uma identidade, quer para o indivíduo, quer para o grupo social a que se pertence. Para muitos autores, porque também eles foram participantes do fenómeno da emigração/imigração e do deslocamento, nomeio, por exemplo, Edward Said, Salman Rushdie, Amin Maalouf, a experiência do emigrado, do sujeito que parte, do que se desloca do seu centro normal de interacções –da sua língua territorial e cultural–, assume a sua mais profunda materialização quando se traduz este acto através de narrativas, que personificam histórias de vida, trajectórias vivenciais e identificações entre indivíduos, quer no espaço, quer no tempo. Edward Said (1994) soube sabiamente identificar o valor e a função catártica que a narrativa permite para a compreensão do devir histórico de uma sociedade, que no seu caudal evolutivo força os seus indivíduos a abandonarem um projecto de vida que para muitos jamais seria interrompida. No fundo, segundo o mesmo autor (Said, 1994), é o acto de narrar, que nos oferece um retrato completo de quem somos, e porque é que somos de uma maneira e não de outra. Principalmente, é a narrativa individual e social que nos permite perceber que fazemos parte de outras narrativas que se entrecruzam, e que nos dão o sentido de um princípio, meio e fim ao longo da nossa trajectória vivencial. Contudo, observa o autor, é o passado e as memórias que sustêm o trabalho de busca de sentido que justifica todo o processo de formação, reconstrução e renovação identitárias, por isso, diz Edward Said: "*appeals to the past are among the commonest of strategies in interpretations of the present*" (1994: 1). Na relação que o indivíduo emigrado estabelece com o seu passado, escreveu Salman Rushdie no seu livro *Imaginary Homelands*, que "*it may be argued that the past is a country from which we have all emigrated, that its loss is part of our common humanity*" (1992: 12). De facto, é da interacção entre passado e memória que o indivíduo da emigração/imigração toma consciência que a sua identidade não é estática, fixa. Pelo contrário, uma voz que se renova, que se re-adjectiva ao longo de um trabalho sempre constante de leitura do mundo espacial, temporal e social que o rodeia, que o cerca e, que, por vezes, o pretende aprisionar em pertenças identitárias por outros traduzidas em estigmas (Maalouf, 1999). Este aspecto dinâmico da

identidade foi descrito por Amin Maalouf como uma construção cultural do indivíduo, um fenómeno que se encontra deveras associado à nossa posição no mundo, quer este seja local, regional e global, que faz com que a identidade seja algo que não nos é entregue "na sua forma inteira e definitiva; ela constrói-se e transforma-se ao longo da nossa existência" (1999: 33).

Servi-me das palavras de Edward Said, Amin Maalouf e Salman Rushdie para demonstrar como esta mesma preocupação narrativa do deslocamento também se inscreve nas obras seleccionadas para este artigo. Quer em *Milandos de Um Sonhos*, quer em *As Visitas do Dr. Valdez*, encontramos registos de uma grande sensibilidade perante o desafio que as personagens sentem no projecto de construção da nova sociedade Moçambicana, no período pós-independência. Apesar de Bahassan Adamodjy e de João Paulo Borges residirem, ainda, em Moçambique, os autores reproduzem essa necessidade narrativa de reavivar o passado, reavaliá-lo, reescrevê-lo, ao captar nos romances o devir histórico, não só de um país africano que se tornou independente, mas as narrativas de identidade e de vida das diversas personagens, que oferecem ao leitor atento as peças do puzzle sócio-económico e histórico do fenómeno da emigração moçambicana para Portugal. Estes dois romances não podem ser catalogados como obras de literatura da emigração/imigração. No entanto, pelo ênfase que dão à análise social e histórica da sociedade moçambicana pós-colonial, pelo facto de privilegiarem os diálogos entre as personagens, e os momentos monologais das mesmas, e, nomeadamente, pelo facto de ambos os escritores emitirem as suas opiniões através do seu papel de narrador omnisciente, quer os *Milandos de Um Sonho*, quer *As Visitas do Dr. Valdez*, constituem fontes imprescíndiveis para um melhor entendimento das causas, das situações, e dos "*milandos*" que instigaram a partida de muitos moçambicanos do seu país de origem (*e.g.* Khan, 2003). Importa salientar que é comum na literatura pós-colonial moçambicana encontrar exemplos de criação literária baseada na experiência do próprio escritor engajado, como cidadão, no projecto de criação de uma nova sociedade moçambicana. A título de exemplo, na compilação de entrevistas a escritores moçambicanos realizada por Michel Laban (1998), e por Nelson Saúte (1998) abundam casos de cidadãos-escritores, cujas obras literárias reflectem esse forte envolvimento dos mesmos na realidade moçambicana, como indivíduos que trabalharam, lutaram e sonharam por um bem colectivo, e que muitos, viram essa luta por esse mesmo bem transformar-se numa profunda desilusão[2]. Nas

2. *No posfácio ao livro de Ungulani Ba Ka Khosa,* "*Histórias de Amor e Espanto*" –um dos escritores pioneiros da literatura moçambicana pós-colonial–, Filimone Meigos, um outro escritor moçambicano, relança o seu olhar literário, narrativo, social e analítico ao almejado projecto de construção da nação moçambicana, quando se interroga na primeira frase desse texto posfacial: "Que papel tera um grão de areia na construção do duna, no uivar das areias, no tumulto que se levante no deserto?"

obras seleccionadas, essa vivência do cidadão-escritor da realidade moçambicana encontra-se bem traduzida nas palavras de Bahassan Adamodjy:

> Toda a narração deste romance é produto da minha imaginação individual a fragmentos reais de um sonho colectivo. Há nele personagens reais e imaginários, uns mortos e outros vivos.... Aos que morreram, pela independência, pela concórdia, pela paz, pela tolerância e entendimento entre compatriotas moçambicanos, aqui fica a minha sentida e inolvidável homenagem. Aos que ainda vivem ou vegetam, nada me compete dizer, senão aguardar que a própria vida se encarregue de julgar aqueles a quem tenha de julgar, e agraciar aos que cumpram ou tenham cumprido a sua missão histórica em prol do futuro da nossa terra, e por um bem-estar mínimo para a maioria da nossa gente que ainda hoje, e no limiar do terceiro milénio, continua a sofrer dolorosamente e sem perspectivas de melhores dias; apesar de ser dona da riqueza da nossa terra (2001: 9).

Esta afinidade com o outro seu semelhante, esse estar solidário, encontram-se também inscritos na organização diegética do romance *As Visitas do Dr Valdez*. Ao definir como estratégia narrativa a criação de um narrador omnisciente, o cidadão –escritor vai esmiuçando as suas opiniões, as suas expectativas relativamente à realidade moçambicana pós-independência, ao revelar-se conhecedor das emoções, dos pensamentos, das ânsias e angustias mais profundas das personagens. A seguinte passagem do romance de João Paulo Borges Coelho indica claramente "*o mundo que desaba*", mundo esse que o cidadão-escritor mostra bem conhecer, pela descrição da geografia humana e emocional de três personagens que se deslocam do seu centro vivencial –a ilha do Ibo e Mucojo–, para a cidade da Beira:

> Caetana, tenho medo – articulou a primeira num sussurro. Desde que o mundo começou a desabar, dentro do seu corpo e fora dele, em redor, que diz aquilo como quem recita uma ladainha. E medo daquilo que não entende, do mundo que desaba (Coelho, 2004: 10).

Esta introdução serve para estruturar a realização deste trabalho, no qual procura-se perceber as causas que se encontraram inerentes à partida de muitos moçambicanos da sua terra de origem. Nesse sentido, procurar-se-á disciplinar

---

Responde Filimone Meigos a esta questão, observando que «de certo o Ungulani não queria nem quer a resposta. Aliás a pergunta vale por si. Estes quatro textos voltam a dizer-nos que há uma infinitésima parte desse tempo que nos pertence, quanto menos não seja, simplesmente em sonhos. Uma relacão onírica entre o tempo e a nossa existência, uma relação confusa, trágico-coménia em que o nosso eu se diluía com várias missões: tens que ir pró Niassa! Tens que ser professor! tens que ser soldado! E as insuficiências materiais? e as desinteligências? Era a revolução revolvendo nossas cabeças. O repolho. O ovo em pó. Desamores. Desilusões» (Khosa, 1999: 47).

O próprio Ungulani Ba Ka Khosa, numa entrevista realizada por Nelson Saúte, revela que "eu comecei a escrever como muitos outros a partir do momento em que senti uma necessidade interior de fazer isso. E difícil detectar essa necessidade e as circunstâncias históricas para argumentar o momento. De certo modo, começei a escrever no Niassa, a Sibéria moçambicana. Niassa, campo

a leitura das obras seleccionadas, tomando de empréstimo as contribuições teóricas da perspectiva da narrativa da identidade –*narrative identity*– desenvolvida por vários autores, nomeadamente por Margaret Somers (1992, 1994a, 1994b) e Gloria Gibson (1994)[3], cujos os trabalhos têm, recentemente, posto em evidência que o mundo social é feito de pequenas histórias –normalmente designadas por *emplotments* (Somers e Gibson, 1994), isto é, a relação causal entre factos, que transforma eventos em episódios estruturados de um modo narrativo–, nas quais se entrecruzam tempos, espaços e interacções entre indivíduos, e que é desse mosaico que emerge a nossa identidade. Na opinião destas autoras, a identidade existe, porque se manifesta pela forma de uma narrativa. Contudo a função da narrativa não se esgota na possibilidade que da aos indivíduos de terem um sentido estruturado das suas experiências de vida, já que, e pela narrativa que: "*we come to know, understand, and make sense of the social world, and it is through narratives and narrativity that we constitute our social identities*" (Somers e Gibson, 1994: 58-9).

Enquadramento Teórico: A Narrativa da Identidade

A relação entre os indivíduos, assim como, entre estes e as variáveis espaço e tempo não é estática e fixa, pelo contrário, é uma relação, uma aproximação que é, constantemente, reestruturada, repensada, reavaliada, em função da nossa posição no mundo, quer este seja interior –o mundo das emoções–, local, regional, ou mesmo global. Desse modo, a identidade é socialmente construída, e a narrativa o porta-voz da identidade, isto é, a forma que a identidade tem de se assumir na sua temporalidade, na sua espacialidade, e na sua natureza interactiva. Por exemplo, Somers (1992) chama a atenção para o facto da narrativa ser um constituinte essencial na vida social de todos os indivíduos, sendo através desta, que o indivíduo toma consciência de quem é, do que faz, o que lhe permite atribuir-se uma historicidade, um conhecimento de si e de todos aqueles que com os quais interage. No entender destas autoras a vida social é *per si* historiocizada –"*storied*"– e a narrativa a condição ontológica da vida social. De acordo com Somers e Gibson a investigação actual[4] dedicada ao estudo da função das narrativas mostra que:

> stories guide action; that people construct identities (however multiple and changing) by locating themselves or being located within a repertoire of emplotted

de reeducaçãao; Niassa, território do militarismo extremamente forte; Niassa, duma convivência social extremamente regrada..." (Saúte, 1998: 303).

3. Saliente-se que o estudo do papel da narrativa na manifestação da identidade foi, anteriormente, pesquisado e pensado por Paul Ricoeur, no seu tão conhecido trabalho "Time and Narrative".

4. O processo de importaçãao do estudo da narrativa tem sido realizado nas mais diversas áreas. A título de exemplo, vejam-se os trabalhos de Paul Ricoeur (1979, 1981, 1984-6): RICOEUR, Paul (1979): "The Human Experience of Time and Narrative", *Research in Phenomenology*, 9, pp. 25; (1981): "Narrative Time", em *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, pp: 165-86; (1984-6): *Time and Narrative 2vols*, tr Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press.

> stories; that "experience" is constituted through narratives; that people make sense of what has happened and is happening to them by attempting to assemble or in some way to integrate these happenings within one or more narratives (1994: 38).

Assim sendo, a partir das narrativas cria-se uma matriz vivencial mediante a qual os indivíduos se orientam, existencialmente, pelos eixos da sua origem, da sua transição, e do seu fim.

Deste conhecimento de si e dos outros, desta noção de pertença, referência e localização identitárias múltiplas e dinâmicas, o indivíduo cria o que Somers e Gibson designam por narrativas ontológicas[5], isto porque a narrativa torna-se pelo seu estatuto e performance um epistemologia social –no sentido em que cria um conhecimento–, e uma ontologia social –já que nos dá um sentido de quem somos e porque somos. Por narrativas ontológicas, as autoras entendem todo o tipo de histórias que os actores sociais usam para dar sentido às suas acções, à sua vivência no tempo, no espaço, e na interacção com os outros indivíduos. De modo a reforçar a sua posição teórica sobre a função da narrativa na identidade, Somers and Gibson convidam para a sua argumentação outros autores, nomeadamente Charles Taylor (1989), Sarbin (1986), Personal Narratives Group (1989), Nehamas (1985) e Carr (1985, 1986). Por uma economia de espaço, optou-se por não elaborar sobre a participação teórica de cada um dos autores acima mencionados. Contudo, importa referir que esta opção deve-se, também, ao facto de que os autores refenciados comungam de uma mesma crença, que as palavras de Charles Taylor tão claramente expressam relativamente ao valor da narrativa na vida dos actores sociais. Segundo Taylor a narrativa assume-se como uma manifestação ontológica essencial na existência de cada um: "*because we cannot but orient ourselves to the good, and thus determine our place relative to it ... we must inescapably understand our lives in narrative form* ..." (1989: 51-2). Importando estas teorizações para o estudo das obras seleccionadas, é possível observar-se, por exemplo, no romance de Bahassan Adamodjy essa relação construtiva que o indivíduo estabelece com o tempo social, que é pensada por uma das personagens ao verbalizar que: "*o tempo não muda as verdades da vida. As vontades é que se troca com cada tempo que chega*"

5. No seu artigo, sob o título "Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation", Margaret Somers (1992) estabelece uma diferenciação conceptual entre narrativas ontológicas e narrativas mobilizacionais. Esta diferenciação inspira-se no trabalho de Janet Hart (1992), no qual a autora define como narrativa mobilizacional toda a narrativa que apela à formação de um herói, de uma personagem real que promove a solidariedade dentro do grupo e a coesão comunitária, isto é, que são "designed by their authors to establish and support collective values and to encourage solidarity" (1992: 635). Estes atributos da narrativa mobilizacional servem de apoio à análise, principalmente, da obra de Bahassan Adamodjy, pois verifica-se, a um dado momento da diegese, a necessidade que as personagens do seu romance têm em fazer de Luta Continua –o protagonista deste romance– um herói, que simbolize a forca comunitária do bairro, e alimente a solidariedade revolucionaria de todos aqueles que acreditavam na sua contribuição num Moçambique novo. Este aspecto performativo da narrativa mobilizacional será retomado, mais adiante.

(Adamodjy, 2001:228). No fundo, o tempo é uma variável fixa, o que transforma esta sua vivência é a percepção que os indivíduos vão fazendo desta variável com a qual interagem, ao criar categorizações, classificações e hierarquias que emergem da interacção entre os actores sociais. A narrativa é, essencialmente, este trabalho humano de organização e de criação de eixos temporais –passado/presente/futuro–, de percepções espaciais –fora/dentro, longe/perto–, finalmente, de ligações humanas –nos/outros, eu/nos–, incessantemente, justificado pela necessidade básica que o ser humano tem de se lhe atribuir um sentido vivencial.

A explanação das contribuições teóricas emergentes da abordagem da narrativa da identidade cumprem o papel de, por um lado, possibilitarem uma leitura organizada e funcional das obras seleccionadas, e, por outro, uma aproximação segura ao fenómeno da emigração moçambicana, não obstante o enfoque de ambas as obras seja ficcional e literário. No entanto, convém reiterar que, apesar da sua natureza ficcional, os dois romances inspiraram-se na realidade efectiva de Moçambique no pós-guerra de libertação nacional e, num momento em que os homens e mulheres de um Moçambique independente sonhavam a construção de uma nova sociedade, prenhe de um futuro promissor, futuro esse que, como refere o cidadão-escritor Bahassan Adamodjy, possuía a força: "*de um sonho colectivo*" (2001: 9).

Por uma questão de organização, e, de modo a tornar esta analise profícua e clara, optou-se por analisar estes dois romances individualmente. Embora ambas as obras estabeleçam entre si uma grande irmandade ao evocarem momentos tão determinantes da história de Moçambique, tais como, o pós-guerra de libertação nacional, e o projecto de criação de um novo Moçambique independente, importa referir que as características da diegese de cada uma faz com que seja necessária esta separação analítica. A obra *Milandos de Um Sonho* de Bahassan Adamodjy é um romance de espaços abertos, um romance virado para o exterior, privilegiando as interacções entre membros de uma comunidade, nomeadamente, de um bairro que serve de universo espacial e social desta narrativa. Nesta obra entrecruzam-se as narrativas ontológicas que giram em torno de uma narrativa mobilizacional, isto é, da narrativa de um recente país independente que se inspira na existência de personagens-heróis, que possam alimentar e instigar nas populações a solidariedade, o compromisso (Hart, 1992) e o engajamento necessários para a construção de uma nova sociedade moçambicana. *Milandos de Um Sonho* é o romance da oralidade africana (Leite, 1998) de um bairro do subúrbio moçambicano, oralidade que, graciosa e maliciosamente, namora com o português padrão traduzido da metrópole pelo ex-colonialista. *Milandos de Um Sonho* é e o romance onde as identidades são feitas na crença da força popular, onde a casa serve apenas de refúgio à fome, ao cansaço de mais uma jornada de lutas, desafios, perante as

dificuldades das gentes moçambicanas em busca de um futuro melhor. *Milandos de Um Sonho* diz, também, da utopia de uma Nação que acolhia em si a euforia dos ventos de mudança, da transição para um país independente, Nação que transportava no seu colo colectivo o projecto de uma nova sociedade, de um país que lutou por um novo alfabeto, no qual vigorava a palavra liberdade.

Diversamente, a obra *As Visitas do Dr. Valdez* é e a narrativa da dor, da saudade, da nostalgia, de desamores, de uma cartografia humana que de tão íntima e silenciosa só as palavras podem dizer da sua existência. *As Visitas do Dr. Valdez* é o romance dos espaços pequenos, íntimos, da casa, do quarto, da sala de visitas, da cozinha, da domesticidade de personagens que fazem das memórias do passado uma fortaleza contra os novos ventos de mudança, ventos que anunciam a independência de um país africano colonialmente exausto. Enfim, "*As Visitas do Dr. Valdez*" é, acima de tudo, a narrativa da desterritorializacao, não só física e geográfica, mas emocional, afectiva, cognitiva; a narrativa do estranhamento perante uma nova realidade cuja a língua não encontra lugar nas emoções, nos sentimentos, e no sentido existencial das personagens. Finalmente, "*As Visitas do Dr. Valdez*" é a narrativa do velho e do novo, do choque cultural entre gerações, entre a tradição/conservadorismo e a modernidade[6].

...ficamos impedidos de separar historia e ficção, pois a última tornou-se uma forma por excelência de resgate da memória.

(Maria Teresa Salgado, *África & Brasil: Letras em Laços*)

Milandos de Um Sonho: De Bahassan Adamodjy

No romance "*Milandos de Um Sonho*", Bahassan Adamodjy nomeia como espaço central para a sua diegese um bairro dos subúrbios da cidade da Beira, o Mussquite. Neste bairro, vivem os mussquitenses, uma população de um bairro carenciado, espelhos humanos de um país africano colonizado e subjugado por um sistema que o desejava encurralado por uma ideologia, a qual não permitia que o colono, o homem branco fosse, em termos de direitos e deveres, igual ao nativo. Luta Continua, personagem central deste romance, um ex-combatente da FRELIMO, durante as lutas de libertação nacional, chega ao Mussquite como um arauto da nova era, como o mensageiro dos ventos de mudança libertadora que se aproximam. Luta Continua é a personificação da narrativa mobilizacional (Hart, 1992), pois ele é o herói que lutou, sofreu e sonhou por um país independente. De facto, Luta Continua traz no corpo e no

6. Este choque identitário entre gerações foi, anteriormente, abordado no romance de Paulina Chiziane *Ventos do Apocalipse* (1999: 60; 130; 266; 267) .

rosto as marcas de uma guerra que visava dar aos donos de uma terra, que não era por estes governada, a cidadania completa de uma Nação que estava para "*nascer*". Luta Continua é o homem que tinha no coração o que o poeta José Craveirinha escreveu pela pena da sua moçambicanidade acalentada: "*tenho no coração/ gritos que não são meus somente/porque venho de um país que ainda/ não existe./ (…) Eu!/ Homem qualquer / cidadão de uma Nação que ainda não existe*" (citado por Hedges e Chilundo, 1999:229)[7]. Quando chega ao Mussquite, Luta Continua era, ainda, uma voz anónima, com aspecto: "*meio roto e quase como faminto*" (Adamodjy, 2001: 18). Nao obstante a sua fisionomia composta por "*uma personagem estranha, de cabelo desgrenhado, olhar fixo e desconfiado* [que] *aparentava fisicamente senão um conjunto de ossos do corpanzil gasto e activo, escondido na farda desbotada e envelhecida*" (2001: 18), Luta Continua é o Messias da Revolução Moçambicana que os ventos da libertaçao trouxeram aos habitantes do Mussquite. Diegeticamente, Bahassan Adamodjy faz desta personagem, pelas suas acções e falas, o Homem Novo, ideal-tipo dentro de uma sociedade que se desejava livre de preconceitos raciais, tribais, étnicos e culturais. Veja-se algumas das falas de Luta Continua, durante um dos habituais comícios colectivos, que na época do pós-guerra de libertação nacional eram organizados servindo, dessa maneira, o processo de mobilização popular e consciencialização política das massas:

> Mas sobre o assunto dos muzungos[8]- repisou -, precisa num confusionar muzungo com sistema. Sistema colonial num é culpa de muzungo. Tem muzungo em Portugal são pobre que nem mussendji[9] dos nossos... Mas também tem mussendji dos nossos que ginga também parece já são muzungo colonial... Quer dizer o problema não é cor de pessoa, é ideia de cada cabeça. Durante da luta nós tinha mussendji que era pior que muzungo colono. Mas também, tinha muzungo moçambicano que também tinha ntima[10] de mussendji. Portanto precisa saber que num lutamos contra muzungos. Num temos problemas com raça, mas temos com ideia que anda na cabeça de cada pessoa. As ideias num tem raça camaradas (2001: 31).

O envolvimento quer emocional, quer comunitário que Luta Continua estabelece com os habitantes do Mussquite leva a que cada habitante oriente a sua percepção da realidade em função da jovialidade, da força e da dedicação que transbordam do carácter desta personagem. De facto, Luta Continua é a representação de uma narrativa social e ontológica que dá sentido às vivências e experiências existenciais dos mussquitenses. Com razão Somers e Gibson

7. Hedges, D., & Chilundo, A. (1999), 'A contestação da situação colonial, 1945-1961'. In David Hedges (coord.), *Historia de Moçambique – Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961, vol. II*. Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, pp. 197-249.

8. Significa indivíduo de raça branca (retirado do glossário da obra, p. 549).

9. Significa indivíduo de raça negra (retirado do glossário da obra, p. 547).

10. Significa coração (retirado do glossário do livro, pp. 554).

(1994) evidenciam que a identidade é socialmente construída, e a narrativa o porta-voz da identidade, isto é, a forma que a identidade tem de se assumir na sua temporalidade, na sua espacialidade, e na sua natureza interactiva. Luta Continua é a narrativa humana de uma nação que se mobiliza para a liberdade, e, simultaneamente, a representação de como os elos interactivos entre indivíduos constituem a matriz através da qual, relembrando, novamente, as palavras de Somers e Gibson: "*we come to know, understand, and make sense of the social world*" (1994: 58-9). Paralelamente, a este entendimento do mundo social, cria-se o solo mais fértil para a definição das identidades dos actores sociais. Transportando para a análise de *Milandos de Um Sonho* as reflexões de Somers e Gibson (1994), observa-se na diegese a irmandade identitária que se cria entre os habitantes do Mussquite. Contudo, esta identidade torna-se, realmente, efectiva porque existe uma identificação entre os habitantes quer no espaço –o bairro do Mussquite, quer no tempo –os momentos da construção da nação moçambicana independente – finalmente, quer num universo interactivo, pois uns e outros sobrevivem pela pertença a uma comunidade, que persegue no seu evoluir um sentido vivencial e histórico. Ao estimular nos mussquitenses a euforia da revolução, Luta Continua contribui para a fundação das narrativas ontológicas, que se unem na crença de que o novo Moçambique era um "*mundo da igualdade entre os homens*" (Adamodjy, 2001: 127), porque, como o mesmo exorta aos habitantes:

> Ganhamos terra, mas num é para ficar sentado no lugar dos colonos português, é para fazer igualidade e trabalhar. É para trabalhar e construir Moçambique novo. Construir Moçambique novo, significa acabar com racismo; acabar com exploração do homem pelo homem; acabar com pobreza. – E gritou alçando a mão de punho fechado: – Viva FRELIMO que une e organiza o povo! (p. 125).

Como o próprio narrador descreve, era a euforia revolucionária de Luta Continua que embriagava as emoções da população do Mussquite, pois do seu falar "*a euforia era tanta que os vivas tinham a força prodigiosa de um vendaval*" (2001:127). De facto, um "*vendaval*" que fez estremecer o coração e o destino de muitos moçambicanos, transportando este povo crente, para "*viagens maravilhosas*" (p. 127), para o mundo da igualdade entre os homens e mulheres: cidadãos de uma Nação que acabava de nascer**.** Apesar desta euforia, do vendaval de sentimentos, que em uníssono, anunciavam os ventos da mundança, o Mussquite, e a sua população começam a sentir que alguns dos seus elementos, membros dos Grupos Dinamizadores, outrora, os chamados Comité de Bairro, esquecem o seu papel de consciencializadores e mobilizadores do novo projecto de uma nova sociedade moçambicana. Por uma intenção estratégica do escritor, pois os tempos são outros, Luta Continua silencia-se, e, o bairro do Mussquite torna-se espaço de pequenas ambições, vinganças, demonstração de poder por aqueles que usam o seu estatuto de

Dinamizador para obter, para proveito próprio, aquilo que de direito pertence ao povo. Inopinadamente, os ponteiros identitários de alguns habitantes invertem a sua marcha, a nova liberdade colectiva é substituída por um fascismo individual que tenta implantar-se e suceder, através da miséria dos seus semelhantes mussquitenses, pois "*cada um valendo-se da sua posição, procurava vingar-se como pudesse com milandos do passado?*" (p. 403). É um novo vendaval que se pressente, um mundo, precocemente novo, que começa a desabar:

> Tal era o fosso que se começava a abrir entre dirigentes e dirigidos. As estruturas do poder popular ambicionavam comer e beber da mesma forma como a burguesia colonial comia e bebia, só que os camaradas do poder popular, maioritariamente originários do povo, comiam e bebiam com gosma... Se bem que originários do povo e pelo povo, a distância que os começava a separar já era medível pela ambição que cultivavam no seu dia-a-dia. Luta Continua, com os seus sonhos e suas utopias, começava a ficar definitivamente para trás... (pp. 415-6).

Progressivamente, para trás ficam, isso sim, a crença numa nova Nação, num futuro igual para todos, a euforia, o respeito pelo espaço privado de cada indivíduo, não obstante o colectivismo proposto pela ideologia Frelimista. Amachucados ficam os sonhos individuais de cada pessoa, sonhos que desaguavam num mar de vontade unânimes de que Moçambique era para todos, do Rovuma ao Maputo, um Moçambique uno. Neste romance, já no final da narrativa, observa-se o desânimo, a falta de esperança, o cepticismo, a revolta silenciosa, o arrependimento, o desalento de muitos Mussquitenses que acreditaram na Revolução Moçambicana. Do deslumbramento inicial, desse sonho colectivo restam, apenas, novos milandos: que para uns, seria motivo para procurar no seu íntimo novos Luta Continua, para outros, uma justificação para manter a ordem desgovernada que distanciou tantos moçambicanos da *Euforia dos Sonhadores*.

As Visitas do Dr Valdez: De João Paulo Borges Coelho

Em *As Visitas do Dr Valdez* encontra-se uma narrativa mais íntima, privilegiando espaços social e culturalmente menos numerosos e interactivos, claramente, muito mais privados. Aqui, a casa é o epicentro da diegese, onde os monólogos das personagens abundam. Este romance é, também, uma tela onde se imprimem as trajectórias vivências e emocionais de três personagens centrais, no qual a lupa da escrita da obra apresenta-nos a história de vida, de duas irmãs, Sá[11] Caetana e Sá Amélia, velhas senhoras mulatas, proprietárias de plantações, e do seu criado negro, Vicente, convidando o leitor numa viagem recheada de memórias, de amores e desamores, de desterretorializações fisicas

11. Significa senhora distinta, dona (retirado do glossário da obra, p. 222).

e emocionais. Uma viagem onde passado e presente se imiscuem, por um lado, e se hieraraquizam, por outro. Enfim, elos temporais em busca de um sentido ontológico e histórico.

Devido à aproximação das tropas nacionalistas, já no últimos momentos da guerra de libertação nacional, e no período que anuncia a independência de Moçambique, Sá Caetana, Sá Amelia e Vicente são forçados, por razões de segurança, a vir para a cidade da Beira, e abandonar o refúgio da *Casa Pequena do Mucojo e da Casa Grande do Ibo*. A Beira representa para ambas as irmãs um mundo estranho. Por isso, a casa que passam a habitar, nesta cidade, assume-se como uma fortaleza, a qual, raramente se abre para o exterior. Simbolicamente, a casa assume duas funções, por um lado, é o acto de oposição face um novo universo social, e, por outro, é o gesto de protecção de um mundo que resiste pelas suas memórias, dentro das paredes da casa-fortaleza. Pelo contrário, Vicente, o criado negro, representa a fresta, o espaço pelo qual as duas irmãs sentem o fremir, esse fiozinho de mudanca que, subrepticiamente, entra pela casa, de mãos dadas com a exultante juventude, curiosidade e a ânsia de vida daquela personagem. É pelos detalhes emocionais, pelos pormenores de vida de cada uma das personagens trabalhados, minuciosamente, pela ardor da memória, que o leitor acompanha a cartografia subjectiva da Revolução Moçambicana. Todas as personagens centrais pressentem que o passado comporta-se como um punhado de areia que desliza pelas mãos de quem o quer preservar. É, certamente, este o momento do incómodo para as duas irmãs, habituadas a "*hierarquias velhas de muitos anos, que pareciam de pedra e cal*" (Coelho, 2004: 70), hierarquias, essas, que no presente não "*passavam afinal de pequenos acasos transitórios dentro dos quais não cabia o menor vislumbre de lealdade ou reconhecimento*" (p. 70). São os novos ventos que, para elas, representam a linguagem da ambiguidade, e do salto para um futuro, sem chão para caminhar, porque:

> Havia dias em que olhar para o passado a incomodava. Pensava então que tudo o que ate ali lhe parecera eterno, seguro e sem mudança, era afinal efémero e frágil. E revoltava-se contra esse passado falso no qual tanto confiara, que lhe surgia agora como uma miragem enganadora, uma prolongada ilusão. Eram esses os dias em que mais sofria, impossibilitada de encontrar no presente e no passado o seu lugar (p. 22).

Diversamente, Vicente assume-se, pela sua abertura a um novo universo social e cultural, como a personificação de um compromisso entre passado e presente, de um entendimento que, como observa Teresa Salgado: "*olhar para trás não significa tornar-se prisioneiro do passado, pelo contrario, é a única forma de nos libertamos dele*" (Salgado, 2000: 194). Vicente não ignora o seu passado, pois reconhece que o seu presente e a sua opção de abraçar a nova realidade

moçambicana só ganham sentido, quando ancorados aos rostos temporal, cultural e social que os gerou.

No momento final da narrativa, dois destinos se dão a conhecer. Porquê dois destinos? Sá Amélia morre. Vicente acolhe na sua trajectória feita de experiências passadas e presentes esse novo mundo, que Sá Caetana rejeita. Sá Caetana opta por tomar "*conta do passado*" (p. 98), desse passado que a impele a resistir até ao fim. No entanto, confessa-se já sem forcas, fraca, incapaz de "*impedir que este novo tempo lhe entre por portas e janelas"* (p. 204). O seu mundo, *"esse grande mundo protector*" (p. 43), desabou, e no lugar daquele, instalou-se um outro "*mais pequeno, feito de fragmentos mal ligados, de pequenos sentidos separados entre si por um grande vazio*" (pp. 43-44). Para Sá Caetana, o confronto com o seu processo de desterritorializacao cultural, identitária e física torna-se inevitável porque diz ela "*pertencemos ao mundo velho, nao temos o vigor do novo*" (p. 204). Sá Caetana persiste em guardar as suas memórias do mundo, colonialmente, velho e ultrapassado. Desta opção de resguardar e resgatar o passado, porque "*as memórias querem-se nessa periferia onde as podemos controlar*" (p. 129), nasce o projecto da partida, porque assim, pode eternizar o seu rosto identitário. Sá Caetana parte para Portugal, esse lugar tão familiar na paisagem mental e cultural de todos aqueles que viveram a narrativa colonial entre dois povos: o português e o moçambicano. Contudo, um lugar vivencialmente estranho, pois no fim, já no últimos momentos antes da partida, questiona-se: "*será que há cardamomo em Portugal?*" (p. 213).

Conclusão

Estes dois romances escrevem a sociedade moçambicana num tempo de transição, num tempo onde o sonho de um Moçambique novo, livre, não se tinha, ainda, transformado numa utopia. São romances que trazem para fora do espaço territorial moçambicano, pela sua publicação, por um lado, as vozes do povo moçambicano, a forma como este se ofereceu como operário para a construção de um Moçambique pós-colonial. E, por outro, estas obras falam do desencanto revolucionário, da corrupção desmesurada, daqueles que se arrogavam os arautos do novo mundo, e que não eram senão peregrinos do falso colectivismo, tão alheado das necessidades prementes de um povo carenciado. Finalmente, estes romances são, também, poesia de amores e desamores, da desterritorialização, da estranheza, causada por um "*um mundo que desaba*" (Coelho, 2004: 10). São romances que mostram a força que o passado tem na fermentação das identidades, mas também, na sua renovação e reconstrução. Enfim, obras que nos ajudam a entender a partida de muitos moçambicanos do seu país de origem, e a pensar sobre as múltiplas vozes reais e anónimas, que, também elas, mereciam um espaço onde pudessem falar das suas narrativas, dos seus projectos, e, dos "*milandos*" dos seus sonhos (*e.g.* Khan, 2003).

BIBLIOGRAFIA

ADAMODJY, Bahassan (2001): *Milandos de Um Sonho – A Euforia dos Sonhadores*, Lisboa, Quetzal Editores.

CARR, David (1985): "Life and Narrator's Art", em *Hermeneutics and Deconstruction*, Albany, State University of New York Press, pp.108-21.

CARR, David (1986): "Narrative and the Real World", *History and Theory*, 25(2), pp.117-31.

CHIZIANE, Paulina (1999): *Ventos do Apocalipse*, Lisboa, Caminho.

COELHO, João Paulo Borges (2004): *As Visitas do Dr. Valdez*, Lisboa, Editorial Caminho.

HART, Janet (1992): "Cracking the Code: Narrative and Political Mobilization in the Greek Resistance", *Social Science History*, Vol.16, n.4 (Winter), pp.631-668.

KHAN, Gulamo (1990): *Moçambicanto*, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos.

KHAN, Sheila (2003): *African Mozambican Immigrants: Narrative of Immigration and Identity, and Acculturation Strategies in Portugal and England*, dissertação de doutoramento, University of Warwick, Centre for Research in Ethnic Relations, UK.

KHOSA, Ungulani Ba Ka (1999): *Histórias de Amor e de Espanto*, República de Moçambique, Edição de Jorge de Oliveira.

LABAN, Michel (1998): *Moçambique – Encontro com escritores, vol.III*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

LEITE, Ana Mafalda (1998): *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri.

MAALOUF, Amin (1999): *As Identidades Assassinas*, Lisboa, Difel.

NEHAMAS, Alexander (1985): *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

PERSONAL NARRATIVES GROUP (ed.) (1989): *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*, Bloomington, University of Indiana Press.

SAID, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*, London, Vintage.

SALGADO, Maria Teresa (2000): "Jose Eduardo Agualusa – Uma ponte entre Angola e o mundo", em *Africa & Brasil: Letras em Lacos*, Rio de Janeiro, Atlantica Editora, pp. 175-196.

SALMAN, Rushdie (1992): *Imaginary Homelands*, London: Granta Books in association with Penguin.

SARBIN, Theodore (ed.) (1986): *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, New York: Praeger.

SAÚTE, Nelson (1998): *Os Habitantes da Memória – Entrevistas com Escritores Moçambicanos*, Praia –Mindelo, Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português.

SOMERS, Margaret (1992): "Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation", *Social Science Theory*, 16(4), pp. 591-630.

SOMERS, Margaret (1994b): "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach", *Theory and Society*, 23, pp.605-649.

SOMERS, Margaret e GIBSON, Gloria D. (1994a): "Narrative and Social Identity", em *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 37-99.

TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

XXVI

OS CAMINHOS DE SANTIAGO

SANTIAGO COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA AMBIGÜIDADE MEDIEVAL

Elisabete Carvalho Peiruque
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O texto privilegia representações literárias que sintetizam a ambigüidade do espírito medieval. A análise de Cantigas de Santa Maria que enfocam milagres da Virgem ocorridos com peregrinos apontam para o fervor religioso da Idade Média em oposição ao espírito pagão de determinadas cantigas de amigo onde Santiago de Compostela iguala-se aos demais locais de encontro amoroso. O texto investiga o paganismo de tais cantigas bem como o sincretismo religioso do culto ao Apóstolo.

Palavras-chave: Cantigas de amigo, Cantigas de Santa Maria, Santiago de Compostela, Paganismo, Cristianismo.

A proposta, encabeçada pelo título dado ao trabalho, prende-se à evidência que constitui o fato de dois corpos poéticos, completamente diversos, porém produtos de uma mesma sociedade letrada num mesmo tempo e espaço, fazerem referência a Santiago de Compostela. Sendo um, o das cantigas de amigo, uma representação do amor tingida pelas cores do erotismo, e outro, uma representação do imaginário de salvação, colocou-se a questão da ambigüidade e, com isto, a tentativa de esclarecê-la de maneira mais efetiva, já que amor humano e salvação estão em campos opostos no mundo medieval. O amor, por compreender a sexualidade prazerosa, está entre as grandes preocupações dos teólogos medievais. Jean Delumeau, em relação aos penitenciais que obrigavam o leigo a relatar sua vida sexual e assim dizer se havia tido prazer, comenta: "Onde se situa a derrapagem entre o desejo de fazer amor para evitar concupiscência e o de sentir prazer?" (2003:413). Por oposição, em uma das cantigas de Santa Maria que se refere ao santuário, o peregrino é castigado por ter tido relações sexuais antes de iniciar a peregrinação (cantiga 26).

As delicadas e refinadas cantigas de amigo, na sua versão chamada de romaria, incluem Santiago várias vezes, porém, da mesma forma que outros pequenos santuários, ou seja, qualquer deles é local do encontro amoroso, da expectativa por ele ou da decepção pela sua frustração. Santiago, pois, não tem qualquer conotação religiosa nestas cantigas porque ir à romaria não tem o sentido de purificação interior, de provação que é a motivação do peregrino, aquele que vai em busca de um lugar santificado para "obter perdão dos pecados e cura do seu corpo" (Sot, 2002:353). "Ai, Sant'Iago, padron

sabido/vós mi adugades o meu amigo" (Pai Gomes Charinho *in* Nunes, 1973:203); "Non vou eu a San Clemenço orar" (Nuno Perez, idem:387). Por sua vez, as cantigas de Santa Maria referem-se ao santuário, um dos lugares máximos da cristandade, enfocando peregrinos que, a caminho de Santiago, são objeto dos milagres da Virgem. Exemplo disto é a cantiga de número 278: "Como hua dona de França, que era cega, veo a Vila-Sirga e teve y vigia e foi logo guarida e cobrou seu lume. E ela yndo-se pêra as terra, achou um cego que ya em romaria a Santiago, e ela consellou-lle que fosse a Vila-Sirga e guareceria". Entretanto, esta cantiga é também exemplo de referência a outros muitos locais de culto e penitência.

A apropriação dos locais de culto pagão pelo cristianismo tem registro histórico em documento papal. Aí estão expressos os procedimentos que a Igreja vai adotar para eliminar os cultos que considera pagãos e, portanto, inferiores à verdadeira religião. "Os templos pagãos não devem ser destruídos; o que se há de destruir são os ídolos" (apud Mongelli, 1995:102). E segue-se uma recomendação para uma consagração com relíquias dos santos. Tal fato permite compreender num primeiro momento a singularidade das cantigas de romaria. Quanto aos milagres da Virgem, prendem-se eles à religiosidade exacerbada, instigada pelo medo ao inferno, que foi a tônica do mundo medieval, mesclada a sobrevivências pagãs.

O problema das origens das cantigas de amigo é ainda nebuloso. No seu alentado estudo sobre a lírica peninsular, intitulado *Trovadores e jograis – Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Giuseppe Tavani aponta aspectos que embasam aquele 'corpus' poético: "(...) os textos que possuímos são o resultado de uma sábia elaboração artística e uma equilibrada dosagem dos ingredientes temáticos e formais oferecidos por uma cultura requintada" e mais adiante o autor faz referência ao material semi-elaborado, apontando como probabilidade a matriz popular que "num momento historicamente não precisável tivesse passado a fazer parte da experiência coletiva" (2003: 93).

Tem-se, pois, uma poesia que não se explica facilmente, considerando, de modo especial, a sua proximidade de Santiago - local cristão por excelência -, e a sua característica ausência da noção de pecado relativo à sexualidade, marca da Igreja cristã na Idade Média. A cantiga de Fernand'Esquio (Nunes, 1973:454), "O amigo que eu levei/ de Santiago a Lugo/", ao mencionar um 'eu', aponta para a provável jornada a dois, o que não deixa dúvidas ao relacionamento vivido. Estendendo a questão de um modo mais geral - sempre tendo em vista a vizinhança com Santiago - pense-se, então, em um erotismo mais explícito, como é o caso de uma das cantigas de Juian Bolseiro. O trovador, ao colocar a voz feminina lamentando as noites que passa sozinha, causa perplexidade pela liberdade do discurso: "Quand'eu com meu amigo dormia/a noite non durava nulha ren" (Nunes, 1973:357). Ora, quem escreveu isto não pertence a este

mundo - mas, com certeza, a um mundo letrado, urbano e, portanto, cristão - como se sabe pela evidência de autoria, fato que indica já não mais se tratar de poesia primitiva. Se tais cantigas referem-se a uma coletividade pagã, como tudo torna evidente, quem as escreveu, descrevendo assim um mundo diferente, certamente nutriu admiração por essa vida que ali se viveu, diversa da que é preconizada no cristianismo por conta de uma sexualidade liberada, ainda que sem licenciosidade. Tavani vê um fundo de realidade na temática amorosa das cantigas de amigo e seus motivos populares (2003:35) - esses necessariamente passados por um filtro - os quais "representam, com toda a probabilidade, uma autêntica experiência do real (...)" (2002:35). Não é possível ignorar que são 512 cantigas de amigo, permanecendo o tema - original ou não, mas ali vivo - mesmo sob a influência provençal, e é inegável a ternura com que os poetas-trovadores olham aquele mundo feminino e suas sensibilidades amorosas. Talvez mais homens do que poetas neste momento, os trovadores e jograis galego-portugueses revelam partilhar com a voz feminina as suas dores, porque como homens, sentem-se envolvidos nestes sentimentos que começam a brotar por toda a parte na baixa Idade Média, indício da autoconsciência em processo de lenta gestação. Jacques Le Goff acusa este momento do ocidente medieval mostrando que "o homem constrói-se ao nível da afetividade, das emoções e dos sentimentos" (1983: 273).

Quem escreveu as cantigas, por que motivo as teria escrito? Vivendo numa sociedade letrada cristã, estariam os trovadores certamente sujeitos aos mesmos interditos da sociedade cristã quanto à sexualidade, sempre vista como pecado da luxúria. Por que falar de algo que, em princípio, seria tabu? Há um depoimento de Santo Anselmo de Cantuária, comovente pelo que deixa passar de dor, e no qual ele revela o que foi seu sofrimento a vida inteira por ter de refrear o desejo.

"Existe um mal, acima de todos os males, que tenho consciência de que está sempre comigo, que dolorosa e penosamente dilacera e aflige minha alma. Esteve comigo desde o berço, cresceu comigo na infância, na adolescência, na minha juventude e sempre permaneceu comigo e não me abandona mesmo agora que meus membros estão fraquejando por causa da minha velhice. Este mal é o desejo sexual, o deleite carnal, a tempestade de luxúria que esmagou e demoliu minha alma infeliz, sugando dela toda a sua força e deixando-a fraca e vazia" (apud Richards, 1993:34).

A Igreja, com sua pregação que chegava às raias do desumano, deu margem ao sonho de um mundo diferente e, portanto, a um imaginário, este visto como sensibilidades coletivas, já que havia, da parte dos monges, o ideal de fazer do mundo um grande monastério. "O cristianismo, diz Le Goff, transformou uma tendência minoritária em comportamento normal de grande parte do mundo medieval, pelo menos das classes aristocráticas e urbanas"

(1985: 137). Dir-se-ia, substituindo a forma verbal, que a Igreja tentou transformar a tendência minoritária de modo a fazer com que a vida ascética fosse vivida por todos. Com base no que a história nos diz deste contexto, é possível levantar a hipótese de as cantigas de amigo serem a representação de um imaginário de resistência à doutrina da Igreja, por parte de uma sociedade que estava sob sua jurisdição.

"Todo discurso, sonoro, visual, ou verbal é uma certa leitura do social", lembra Hilário Franco Jr. (2003: 113). As imagens que são dadas pelas cantigas de amigo são atravessadas pela subjetividade do poeta e pelo social em que ele está imerso. As formas poéticas, sejam elas o esquema paralelístico ou as formas mais desenvolvidas, dão conta do trabalho poético a partir do que é a primeira emoção do poeta. A realidade está ali, mas já transfigurada pela interpretação, interpretação esta que carrega consigo o imaginário. Neste último, estaria um repensar e um resistir ao que a Igreja proíbe e que é desejado. Onde o homem medieval vê um mundo sem interditos? Numa comunidade pagã, o que suscita então um questionamento ou vários. O modelo dos poetas para falarem de uma sociedade livre do pecado seria uma comunidade vizinha, ainda não atingida pela Igreja e que seria vista pelos trovadores? Seriam apenas remanescentes deste mundo pagão que estava sendo absorvido pelo cristianismo? Ou quem sabe já uma comunidade extinta existindo apenas na memória? Ou quem sabe ainda somente fruto da imaginação, um país de Cocanha, paraíso não de alimentos abundantes mas de amor vivido em plenitude? Ou por ouvir dizer, ou até ter conhecimento das antigas carjas árabes e que se constituiriam no ideal? Talvez a lembrança do próprio passado da coletividade de onde emergem as cantigas.

Ao se colocar tais hipóteses referentes a um modelo para o imaginário representado nas cantigas de amigo, é necessário ver a sua pertinência embasada em algumas posturas teóricas. Tavani, como se viu, crê que os motivos populares das cantigas de amigo "representam com toda a probabilidade, uma autêntica experiência do real" (2003: 35), transformada, obviamente, quando poetizada. Corroborando ainda esta posição, Octavio Paz também vê um fundo de realidade no trovadorismo provençal, quando diz que os poemas dos trovadores "correspondiam de algum modo ao que sentiam, pensavam e viviam os senhores, damas e clérigos das cortes" (1994: 81). Reforçando estas idéias, George Duby afirma que "o imaginário não se afasta tanto do real" (1998: 159), apesar de deformá-lo necessariamente. E ainda há a visão de Hilário Franco Jr, historiador brasileiro, que trabalha com o imaginário: "A imaginação ocorre forçosamente nos quadros do imaginário. Ao contrário do que muitos acreditam, não se imagina o que se quer, mas somente o que é possível imaginar" (2003: 109).

São indagações que se podem estender ao que se conhece da história desta região da península. Muitos autores consideram como dado inquestionável a permanência de um estrato celta na Galícia e, portanto, seus remanescentes culturais estariam na base das cantigas como restos do seu paganismo. Teriam estado ali grupos celtas que percorreram a Europa, até o século I DC. Entretanto, o historiador português Carlos Fabião é taxativo ao dizer que "a área do atual território português mais influenciada pelos célticos era o Algarve e o Alentejo, ou seja, precisamente aquela que não costuma ser atribuída àquele povo em diversas obras de duvidosa base científica" (In: MATTOSO, s/d: 169). O que talvez se possa afirmar com relativa segurança é que o território situado no noroeste peninsular foi ponto de passagem de muitas levas migratórias que aí permaneceram mais ou menos tempo, deixando maior ou menor número de vestígios. Superposição de estratos culturais na base dos cantares de amigo, a hipótese encontra respaldo no estudo de Américo Castro quando analisa o fenômeno religioso de Santiago de Compostela, vendo-lhe o sincretismo (1948: 115). Philippe Walter refere a decapitação de um deus celta que a Igreja agregou à lenda de Santiago (2004: 93). Na cantiga de Airas Nunes (Nunes, 1973: 234-235) em que o eu lírico fala da romaria que fará a Santiago dizendo "se Deus me perdom" - porque admite que lá vai para ver o rei e o amigo que vem com ele - tem-se o exemplo de uma crença sem qualquer substrato, estando, na verdade, aí retratada a realidade de um mundo pré-cristão.

Lembre-se mais uma vez o curioso que é se ver as cantigas - sejam elas de romaria ou não - com sua idéia de amor livre florescerem tão próximo do Santuário, numa oposição ao que a Igreja prega. Isto leva para os estudos de Le Goff que vê na conversão ao cristianismo a primeira violência num mundo de violência (1995: 187). Em outra passagem da mesma obra, reitera a idéia dos medievalistas sobre o caráter urbano da religião cristã (Idem:103) para chamar a atenção sobre o panorama da Idade Média: "A sociedade urbana é, sem dúvida, minoritária num mundo que continua a ser predominantemente rural"(Idem: 106).

Ora, é possível pensar a sociedade produtora do discurso poético em causa como ainda resistente ao cristianismo por conta de uma ruralidade muito grande. Estudando a cidade medieval, Jacques Le Goff aborda o tamanho das aglomerações urbanas em relação à implantação de conventos dominicanos e franciscanos e dá exemplos de algumas cidades na França que ele supõe representar todo o resto (1992: 54). O que interessa aqui são os números pequenos que formavam as cidades e que permitem inferir neste horizonte rural a dificuldade de as idéias alcançarem lugares distantes, fora deste território restrito da cidade. Qual o tamanho das cidades da Galícia em relação à grande extensão do mundo agrário? Cidades menos centrais, com maior número de habitantes estariam mais longe da ação da Igreja, por muito tempo. Campo e

cidade estariam muito próximos neste noroeste peninsular. Além da já referida transformação de locais de culto pagão bem como de práticas que desde muito cedo são apropriados pela Igreja, há a considerar o pequeno clero que estaria nestes lugares distantes e que constituía parte da população, partilhando disto que Hilário Franco Jr. chama de cultura folclórica. "Se o clero acolheu dados culturais pré-cristãos, difundidos no seio daquela categoria social, não foi apenas como estratégia de conversão, mas porque estes dados estavam presentes no próprio ambiente cultural eclesiástico" (1996:37). Assim, pode-se pensar numa Galícia onde, paradoxalmente em relação a Santiago de Compostela, haveria um reduto muito pequeno cristianizado e este ainda reagiria, pelo menos em pensamento, à imposição dos preceitos da Igreja. Se não como explicar algo tão oposto como o amor representado nas cantigas? É obvio que se sabe que muito do que a Igreja pregou ficou na teoria, mais precisamente na pregação doutrinária. Américo Castro assinala o fato de que "a pura ortodoxia é uma abstração conceitual fixada pelos concílios que nunca existiu na experiência religiosa" (1948:139). A influência da Igreja no noroeste da Galícia seria ainda pequena, marcada por uma resistência para a qual o pequeno clero rural, de certa forma, contribuiria por conta de crenças pagãs ainda ativas. Sabe-se do concubinato de muitos clérigos, o que também faria com que a experiência da sexualidade não fosse vista sob a ótica do pecado. São inferências possíveis a partir deste contexto histórico. Deve-se levar em consideração também a recolha tardia da qual certamente participaria a camada culta constituída pelos homens da Igreja. Teriam dado sua concordância a este ato de cultura que foi a valorização da poesia trovadoresca permitindo a recolha e a cópia? Perguntas sem resposta. Que levam novamente à questão da religião cristã como religião urbana.

Religião urbana é o que poderá estar subjacente às cantigas de Santa Maria como representação de um imaginário de penitência e salvação, num espaço já bem mais próximo da ação da Igreja. Esta, então, onipresente tanto no temporal como no espiritual, de acordo com Le Goff, constitui uma das marcas características da cidade que dará nova aparência ao mundo medieval (1992:145). Aqui, pois a instituição tem força, e é provavelmente desta força que se origina um discurso que, esmiuçado, dá conta da tensão de forças - ou talvez uma fusão - que são as práticas e crenças arcaicas de grupos pagãos e a teologia cristã imposta como verdadeira e única fé. A Igreja, segundo Le Goff, tentou fazer uma distinção entre o milagre e o maravilhoso com a intenção de salvar a fé cristã das superstições. No entanto, ela própria é a produtora de grande número de crenças que pouco tem de cristãs quando vê milagre em tudo. Le Goff chama a atenção para a fronteira tênue entre os dois conceitos (2002:105). O milagre seria de procedência divina enquanto o maravilhoso que habitava a mente medieval era de origem sobrenatural e muitas vezes armadilha

do diabo. Qual a diferença? A massa analfabeta, com certeza, não veria diferenças num mundo onde se enxergava presságios, castigos divinos ou ciladas demoníacas nos fenômenos mais comuns da natureza. Para leitores do século XXI, confundem-se os limites entre o pagão e o cristão quando se lê, por exemplo, *A Demanda do Santo Graal*, obra que procede dos quadros da Igreja como panfleto, repleta de passagens em que o espírito de magia mistura-se ao que a obra quer ser, uma obra de fé, apesar de ficção. Philippe Walter lembra que "ao assumir as velhas superstições, ou ao menos acomodá-las ao espírito da revelação evangélica, a Igreja falava uma linguagem que as massas incultas poderiam começar a compreender" (2004:159).

As cantigas de Santa Maria emergem, pois, deste mundo semipagão, semicristianizado. "{E}sta é como Santa Maria fez tornar negra a figura do demo que era entallada em marmor blanco, porque si{i}a cabo de a ymagen que era entallada em aquel marmor meesmo" (cantiga 218). Atos de magia por parte da Virgem, bem como a figura sempre presente e temida do diabo dão forma à cultura do ocidente medieval e sua mistura de crenças. Ameaçado por um Deus que castiga, o homem medieval aceita a Virgem Maria que lhe é imposta pela fé cristã porque ela recobre deusas arcaicas pagãs de quem ele precisa para tirá-lo do pecado em que vive imerso, já que ele vive numa cultura de pecado, para usar das palavras de Casagrande e Vecchio (2002:373). As cantigas são a representação deste mundo cambiante entre fé cristã e crença pagã. Como tal, mesmo escritas por um rei cristão e por uma corte supostamente cristã da qual também participariam judeus e mouros, elas apontam para um mundo mágico maravilhoso que compensa as agruras e as penúrias de vida cotidiana. Os milagres da Virgem Maria constituem a esperança porque estão cheias de elementos mágicos. A Virgem faz o que ninguém pode fazer, o que nem mesmo a Igreja pode fazer, isto é, livrar do pecado, mas, sobretudo, das situações difíceis. Talvez não haja situação mais crítica do que uma monja esconder uma gravidez que não deveria acontecer, pois fez votos de castidade (cantiga 7). O fervor pela Virgem é tal que a Igreja não impede que estas histórias de caráter popular, mas comprometedoras para a ordem eclesiástica, sejam transformadas em milagres contados e cantados.

A mescla do maravilhoso pagão e cristão nas cantigas de Santa Maria surge como representação de um imaginário de salvação, uma salvação que seria impossível dentro do rigor com que a Igreja concebia a vida cristã. O milagre seria uma expectativa constante. "[C]omo um Romeu de França que ya a Santiago foi per Santa Maria de Vila-Sirga, e non pod'em sacar um bordon de ferro grande que tragia em pêendença" (cantiga 219). O imaginário é compensador, válvula de escape social, como mostra Hilário Franco Jr. (1998:273). Se a sociedade medieval não sonhasse, seria destruída de vez, dentro do panorama de violência que foram aqueles séculos.

O que se tem então como elo comum entre cantigas de amigo e cantigas de Santa Maria é que elas não se opõem. Produtos da mesma sociedade letrada cristã, elas representam esta sociedade na sua ação extensiva. Chegará o tempo em que não haverá mais espaço para o paganismo em lugar nenhum. Nesse momento, porém, há convivência de um pagão puro onde a Igreja ainda não chegou com um cristianismo de aparência - ou um paganismo que resiste – em que o conteúdo é pagão. Santiago é as duas coisas, lugar de encontro amoroso e lugar para onde se vai porque se deve fazer penitência, sem que se saiba exatamente porquê.

Ao se verificar, portanto, que as duas formas poéticas aparentemente opostas na sua temática, na verdade, são expressão de um mesmo mundo mais pagão que cristão, constata-se que isto coincide com o que foi Santiago nestes anos de esplendor da peregrinação. Américo Castro estuda o fenômeno, rastreando elementos antiqüíssimos que estão na base destas crenças. Hoje ninguém mais acredita que o apóstolo tenha estado nas terras de Espanha, contudo, como mostra o historiador, a realidade estaria entremeada a crenças milenares, que provinham, entre outras, do mundo greco-romano. Na figura de Santiago, havia "uma complicada combinação de muitas divindades prévias" (1948:115), porque, de acordo com Philippe Walter, a Igreja nunca conseguiu extirpar as crenças pagãs arraigadas na mentalidade das comunidades a serem evangelizadas (2004:135) .

Assim, pois, o discurso que fala de Santiago dá conta do que era realidade da vida no santuário, do sincretismo religioso aí vivo. Pagãos por inteiro e pela metade, todos encontram ali um mundo que os acolhe. As cantigas de Santa Maria são a leitura interpretada do social, nunca, é obvio, sendo exatamente iguais, na verdade, àquilo que representam. Que sonhos teriam os homens que vivem a insegurança de cada dia junto à ameaça do inferno? Que a vida fosse mais suave. Vargas Llosa, ao falar da ficção, diz que a mesma enriquece a vida (1990:23). Que ficção melhor esta de que uma mulher bondosa está pronta a tirar as pessoas das situações penosas em que elas estão condenadas a viver? Numa sociedade onde o desejo é estigmatizado como luxúria - pecado dos pecados - que sonho melhor do que este, de que as pessoas, homens e mulheres, pudessem viver livremente seu amor sem culpa e sem medo do terrores do inferno?

Como consideração final, pense-se em Santiago de Compostela como representando esta mesma Europa onde está inserido. Esta foi a realidade de um tempo em que o cristianismo se impôs e assim deve ter sido por todo o território onde povos inteiros tiveram de renunciar as suas crenças, pelo menos e durante muito tempo, para praticá-las sob a capa do cristianismo. Esta foi a realidade que gerou imaginários diversos, porém, e felizmente, sempre existiu a arte e a literatura para representar aí o que faltava na vida dura de todo o dia.

BIBLIOGRAFIA

CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana: "Pecado", em LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Volume II. São Paulo, EDUSC, 2002, pp. 337 - 351.

CASTRO, Américo: *España e su historia – Judios, Moros e Cristianos*, Buenos Aires, Losada, 1948.

DELUMEAU, Jean: *O pecado e o medo – A culpabilização no Ocidente* (*séculos 13 – 18*), Volume I, São Paulo, EDUSC, 2003.

DUBY, Georges: *O cavaleiro, a mulher e o padre,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.

FABIÃO, Carlos: "A II Idade do Ferro", em MATTOSO, José: *História de Portugal*, V. I, Lisboa, Editorial Estampa, s/d.

FRANCO JR, Hilário: *A Eva barbada*. São Paulo, Editora USP, 1996.

FRANCO JR, Hilário: "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu - Reflexões sobre mentalidade e imaginário", em *Signum*, Revista da ABREM, número 5, 2003, pp. 73 - 116.

FRANCO JR, Hilário: "História, Literatura e Imaginário: Um jogo especular. O exemplo medieval da Cocanha", em IANNONE, Carlos Alberto e outros. *Sobre as Naus da iniciação: Estudos portugueses de literatura e história*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998, pp. 271 – 286.

LE GOFF, Jacques: *O apogeu da Cidade Medieval,* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques: *A civilização do Ocidente Medieval*, Vol I, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, Jacques: *L'imaginaire Medieval*. Paris, Galimard, 1985.

LE GOFF, Jacques: "Maravilhoso" em LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo, Editora USC, 2002, pp. 105 – 120.

LE GOFF, Jacques: *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval,* Lisboa, Edições 70, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario: *La vérité par le mensonge,* Paris, Gallimard, 1990.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. São Paulo, Íbis, 1995.

NUNES, José Joaquim: *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses,* Volume II, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.

PAZ, Octavio: *A dupla chama – amor e erotismo,* São Paulo, Siciliano, 1994.

RICHARDS, Jeffrey: *Sexo, desvio e danação,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

SOT, Michel: "Peregrinação", em LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo, Editora USC, 2002, pp 353 - 366.

TAVANI, Giuseppe: *Trovadores e jograis – Introdução à poesia medieval galego-portuguesa,* Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

WALTER, Philippe. *Mitología cristiana – Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

USOS E PERCEPÇÕES DO TEMPO NA HISTORIOGRAFIA DO EXTREMO OCIDENTAL DA PENÍNSULA IBÉRICA (SÉC. XIV)

Isabel de Barros Dias
Universidade Aberta – Lisboa

Resumo: A historiografia de inspiração afonsina produzida no extremo ocidental da Península Ibérica, apesar de se inserir numa linha de continuidade relativamente ao seu modelo, também integra narrativas anteriormente ignoradas ou relatadas de forma diferente. Com uma maior presença de excertos de cariz heróico (épico-romanesco), este conjunto de textos presta-se a um estudo comparativo entre as passagens de este tipo e as que narram intervenções de elementos divinos (em particular, de Santiago), na sua maioria, já presentes na historiografia anterior. A comparação efectuada revela que os heróis se apresentam, tendencialmente, como seres humanos que se ultrapassam enquanto tal. Por seu turno, o santo padroeiro das Espanhas não desdenha descer dos céus para ajudar os cristãos contra os infiéis. Estabelece-se, assim, uma convergência entre os relatos das intervenções bélicas, tanto de santos como de heróis, o que, à partida, poderia não ser de esperar, dada a diferença substancial que, na tradição cristã, opõe as criaturas divinas às humanas. A verificação desta convergência estimula, ainda, a reflexão não só sobre o uso retórico e dramático do tempo nos textos estudados, como também sobre algumas percepções do tempo e suas implicações, consequências e possibilidades, no período medieval.

Palavras-chave: Tempo, historiografia medieval, Santiago, Herói, Santo.

O extremo Ocidental da Península Ibérica testemunhou, no séc. XIV, um incremento exponencial da produção historiográfica em galego e português. É certo que a maioria decorre do trabalho efectuado no *scriptorium* de Afonso X de Castela e Leão e seus derivados[1]. Mas, é igualmente inegável que o aumento das obras escritas nestas línguas indicia uma maior preocupação com a memória do passado e com o seu registo historiográfico, também neste recanto da Península.

Graças, sobretudo, ao recurso ao vernáculo e a uma integração mais extensa de fontes literárias, Afonso X fez chegar as suas ideias, culturais e políticas, a um público alargado. O retomar deste manancial, em contextos

1. Em particular a *Estoria de Espanna*, uma história peninsular. Para este texto, a edição mais conhecida é a de Menéndez Pidal que se baseou em dois manuscritos compósitos. Só o seu trecho inicial (até ao cap. 616) corresponde à "versão régia" afonsina, seguindo-se textos de outras versões / fontes. Sobre as várias versões da *Estoria de Espanna* e seus derivados, ver Diego Catalán (1962, 1997 e 1992) e Inés Fernández-Ordóñez (1993 e 2000).

diversos, decorreu tanto da atracção exercida por esta nova historiografia, como da necessidade de contrariar posições ideológicas aí defendidas.

A historiografia do extremo ocidental da Península[2], apesar dos inúmeros traços que guarda da sua filiação, constitui um bom exemplo de combate contra alguns princípios defendidos por Afonso X[3], a que se somam modificações devidas ao recurso a fontes anteriormente desconhecidas ou desprezadas.

Nestes textos, os passos que narram as intervenções de Santiago repetem-se nas várias crónicas, desde os testemunhos afonsinos que, por seu turno, seguiram fontes anteriores[4]. Os trechos relativos a heróis nem sempre estiveram tão desenvolvidos nas versões mais antigas, tendo sido adicionados ou amplificados posteriormente, por vezes, com recurso a versões diferentes.

Santiago, não sendo o único santo a ajudar os cristãos[5], é dos que têm uma presença mais constante. Caracteriza-se por liderar uma hoste de anjos onde o branco é omnipresente. É o seu nome que os cristãos gritam na guerra contra os mouros[6], colocando-se assim sob a sua protecção e apelando à sua ajuda pois, como o próprio esclarece[7], num trecho, significativamente, logo no início da *Trad.Gall* [8], é ele o patrono das Espanhas:

> –Saibhas que Nosso Senhor Jhesu Cristo partio a todos os apostollos meus irmãaos todallas provencias da terra; e a mỹ soo deu Espanha que a guardasse e a emparasse das mãaos dos ẽmiigos da fe (1344b II: 403).

Santiago também se empenha em sublinhar, contrariando tradições anteriores, a sua valência guerreira e actuante:

---

2. Este trabalho baseia-se, sobretudo, na segunda redacção da *Crónica de 1344*, editada por L. F. Lindley Cintra. São aduzidos, sempre que pertinente, os testemunhos da primeira redacção (que só existe na tradução castelhana, parcialmente editada por D. Catalán e M. S. de Andrés (1970), sendo o ms. 2656 da BUS, consultado em microfilme, o seu testemunho mais completo) e da *Tradución Gallega*. O *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, independente dos modelos afonsinos, é tido em linha de conta quando considerado significativo. Estes testemunhos são comparados com o texto da PCG que, em vários passos, apresenta uma razoável densidade e desenvolvimento de narrativas épico-romanescas.

3. A este respeito ver Isabel de Barros Dias (1999 e 2003a).

4. Em particular a *Historia de Rebus Hispanie,* de Rodrigo Jimenez de Rada, arcebispo de Toledo e o *Chronicon Mundi*, de Lucas, bispo de Tui.

5. Caso de Santo Isidro que também aparece em batalhas. Ex: 1344b IV: 264 ou 284.

6. Por ex. 1344b III: 35, 58, 137, 432; IV: 108, 397.

7. Na batalha de Clavijo, Ramiro I, com a ajuda de Santiago, vence os mouros que lhe reclamam um tributo humano (1344b II: 402). Desde então, os cristãos gritam "Ajuda Sanctiago!" (1344b II: 405-6) nas batalhas contra os muçulmanos.

8. Cf. Trad.Gall: 7-8; PCG: 360a-b.

> hũu bispo de Grecia [...] veeo ẽ romaria a Santiago. [...] ouvyo dizer [...] que Santiago parecia nas batalhas ẽ ajuda dos cristãaos come cavalleiro e que desbaratava os mouros. E elle, quando esto ouvyo, pesoulhe dello muyto e disse:
>
> - Amigos, nõ o chamedes cavalleiro, mas pastor!
>
> [...] adormeceu e, em dormindo, apareceolhe o apostollo Sanctiago cõ hũas chaves ẽ sua mãao e disselhe [...]:
>
> - Ostyano, tu teens por scarnho por que me chamõ cavalleiro e tu dizes que o nõ sõo. Porẽ venho ora a ti por te mostrar, que nunca mais duvydes ẽ mynha cavallaria, ca saybas ben que eu sõo cavalleiro de Jhesu Cristo, ajudador dos cristãaos contra os mouros.
>
> E, elle em dizendo esto, trouveronlhe hũu cavallo branco muy bõo. E o apostollo Sanctiago cavalgou ẽ elle muy bem armado de todas armas que avya mester, muy fermosas a maravylha, e disselhe como querya hyr ajudar el rey dõ Fernando que jazia sobre Coymbra sete annos avya. «E, por que sejas mais certo do que te digo, com estas chaves que tenho ẽ esta mãao abrirei eu cras as portas de Coymbra aa ora de terça e dalla ey a el rey dom Fernando» (1344b III: 314).[9]

Santiago não só pontua o fluir das crónicas, com as suas aparições, como também as enquadra, ao ser vítima de uma das maiores investidas infiéis, quando, nos inícios da Reconquista, Almançor saqueia a sua cidade e profana o seu túmulo, provocando a ira e o castigo divinos[10]. Esta ofensa só é completamente redimida com a recuperação e devolução dos sinos a Santiago, no final das Crónicas, em tempos de Fernando III[11], quando as Espanhas já vislumbram o fim da ocupação muçulmana.

Nas diversas intervenções, uma característica que marca a chegada dos guerreiros salvadores consiste na sua oportunidade temporal. Esta nem sempre é evidente para quem é ajudado, pois o santo nunca chega nem cedo nem tarde demais, mas sempre no momento certo, que é quando a perspectiva da derrota faz o desespero atingir o clímax, amplificando assim, exponencialmente, o valor do auxílio prestado no posterior dizimar dos mouros, como se verifica com o conde Fernão Gonçalves, na batalha de Fazinas:

> - Senhor Deus, pois a ti praz que eu esta batalha nõ vẽnça, eu quero entrar em tal logar onde me matẽ, ca eu vyvo nũca daqui sairey, [...] E, Senhor, por que tomaste tal sanha cõtra nos, que te praz que se assy perca Spanha? [...] E, Senhor, por que me faleces do que me prometiste, ca eu nunca te faleci do que te prometi? (1344b III: 61-62)

Curiosamente, o mesmo verifica-se com um dos heróis mais destacados destas crónicas, o Cid, que parece falhar no campo da oportunidade temporal,

9. Cf. Trad.Gall: 326-327; PCG: 487b.

10. Cf. PCG: 448b-449a; Trad.Gall: 217 e 1334b III: 185-186.

11. Cf. PCG: 733b-734b; Trad. Gall: 814 e 816 e 1344b IV: 412-414.

como é sugerido na *PCG*[12], aquando dos combates entre Sancho II de Castela e seu irmão, Garcia da Galiza e de Portugal. No entanto, este atraso acaba por resultar positivamente pois permite inverter o desfecho da batalha[13].

Situação semelhante ocorre quando o Cid falta a um conselho, na versão historiográfica das "Mocedades de Rodrigo". Mas, quando chega, é a sua opinião que prevalece, sendo ainda o próprio quem leva a bom termo a resistência necessária para que a Espanha se imponha face ao poder conjunto do Papa e do Imperador[14]. O mesmo verifica-se com as partições de Fernando I que teriam sido mais justas se o Cid não tivesse tardado e tivesse aconselhado o soberano[15].

Em todas estas situações, vemos o tempo ser usado como ferramenta dramática, como forma de prender e emocionar o público. O tempo torna-se assim elemento estruturante de dois procedimentos retóricos eficazes: o efeito da salvação *in extremis*, quando já tudo parece perdido, e a justificação para quando a acção toma um curso problemático mas que, depois, será reconduzido à ordem perdida, graças ao herói.

Quando os heróis chegam às batalhas, é também notório o efeito que causam nos muçulmanos:

> E os mouros, quando souberom como viinha ho Cide a elles, nõ ho ousarõ de atender e fugirõ. Mas o Cide seguyos e foy empos elles [...] (1344b III: 418)[16]

Significativamente, esta reacção não difere muito da dos encontros com um exército divino, nomeadamente, o de Santiago:

> E foy dito per algũus bõos homẽes que aparecera en aquella batalha o apostolo Santiago en hũu cavallo branco. E os mouros meesmos derõ testemunho que o vyron con hũa bandeira brãca na mãao e hũa espada na outra e que andavõ hy con elle hũa gram companha de cavaleiros brancos. E diziã ainda mais que vyron andar angios no aar sobr'elles e que estes cavaleiros brãcos lhes semelhava que os

12. "non se acertara ell en el comienço de la batalla" (PCG - versão amplificada de 1298: 501b).

13. A PCG alude à existência de duas versões: uns dizem que foi o Cid, outros dizem que foi Alvar Fanez quem libertou o rei Sancho. Na Trad.Gall: 362-3 é Alvar Fãges Mynaya quem chega e liberta o rei, só depois aparece o Cid com 300 cavaleiros. A 1344b também refere Alvaro Fernandez Menaya (III: 361), chegando o Cid posteriormente. No LLCDP, Rodrigo Froiaz, caudilho de Garcia da Galiza, depois de grandes feitos, vence e prende Sancho II (26G7, p. 227), mas, com o esforço, as suas feridas reabrem e morre (p. 228). Então chega o Cid, com homens frescos, ataca e vence o exército já cansado de Garcia (p.229).

14. Trad. Gall: 338, 1344b III: 325. O trecho não existe na PCG.

15. 1344b III: 338-40; 1344a: cap. 366 (a minha numeração do ms. continua a numeração dos cap. da ed. parcial). Só depois de falar com o Cid e de tomar consciência das falhas da partição que fizera é que o rei tenta remediar os seus "esquecimentos".

16. Cf. Trad.Gall: 412-413; PCG: 523a. A PCG, neste passo, não refere o medo que o Cid inspira, só as suas vitórias e ganhos.

> destruyam mais que outra gente. [...]
>
> Os mouros, quando esto vyron, começaron de fugir e os cristãaos segyãnos pelo encalço, matando e cativando en elles. (1344b: IV, 397)[17]

Estabelece-se, assim, uma convergência entre os relatos das intervenções bélicas de santos e de heróis, o que, à partida, poderia não ser de esperar, dada a diferença substancial que, na tradição cristã opõe as criaturas divinas às humanas.

No entanto, as crónicas não deixam de também apresentar trechos onde se torna patente a humanidade e, consequente, imperfeição dos heróis cujas histórias veiculam. O Cid vê a sua actuação ser criticada, aquando da morte à traição de Sancho II por Vellido Dolfos[18]. Fernão Gonçalves evidencia a desadequação da sua temporalidade (humana) que "tarda" face à "urgência divina", patente nos incentivos que o monge Pelaio e S. Milham dirigem ao herói:

> - Conde Fernã Gonçalvez, levãtate e vaite pera tua companha que te esta esperando! [...] E assi te manda Nosso Senhor que logo te vaas. E vay lidar com Almançor. E Deus tem por bem de seer hy em tua ajuda o apostollo Sanctiago e eu cõ elle, pera seer vencido Almançor (1344b III: 48)[19]
>
> - Levãtate, cõnde Fernã Gonçallvez, e vaite tua vya! Nõ te detenhas mais, ca torto me fazes polla tua detẽeça e ẽ culpa me jazes por ella. Mas vayte e nõ queiras tardar. [...] E levantate, ca te nõ quero mais dizer, (1344b III: 49)[20]

E, no entanto, paradoxalmente, "vagar" não é propriamente o que Fernão Gonçalves aparenta face aos seus homens:

> Mays os caualeyros forõ despagados del, por que senpre aujã a andar armados et nũca os leyxaua folgar. Et diserõ:
>
> - Esta vida nı he senı para os pecados, ca sempre quisemos semelar llos (os) da osten antiga, que nũca c[ã]sauã [de] dia nẽ de noyte. Et este nosso senor semella a Satanas et nos aos seus criados, que nũca folgamos senı quando sacamos almas díomẽes. (Trad.Gall: 100)[21]

Esta questão é ainda ecoada no aviso que Nuno Laynes faz ao conde, quando este, estando ferido, quer prosseguir os combates: "que estedes quedo ata que sãaedes et s[e]iades guarido, et nõ queyrades por maa cobijça caer en

17. Cf. relatos semelhantes na Trad. Gall: 801-801; PCG: 727a.

18. A quem o Cid persegue mas que não consegue alcançar, por não ter calçado as esporas - PCG: 511a-b, Trad.Gall: 387 e 1334b III: 386.

19. Cf. Trad.Gall: 106; PCG: 400b-401a.

20. Cf. Trad. Gall: 106-107; PCG: 401a.

21. Texto ausente da 1344b, mas presente na PCG: 398a (versão amplificada de 1289).

grãde erro;" (Trad.Gall: 101)[22]. Porém, é a vontade belicosa de Fernão Gonçalves que prevalece, pois os seus discursos contra o viver "viçoso" e em defesa da memória e do valor que homens e linhagens ganharão com os respectivos feitos, convencem os guerreiros a segui-lo.

Fernão Gonçalves destaca-se ainda pelo seu excesso combativo: "O cõde Fernã Gonçalvez andaua ontre [os] mouros, feẽ do et matando assy comõ [se] fosse serpe rauyosa" (Trad. Gall: 111)[23]. Quase se vislumbra uma "possessão", uma "encarnação" do Santo defensor das Espanhas neste herói, tomado de frenesim guerreiro:

> O conde, per onde hya, bem parecia a todos, assi aos seus como aos outros, que elle o fazia melhor d'anbalas partes, segundo os feitos que fazia e os grandes golpes que dava, ca non hya per logar, por muytos que hy estevessem, que lhe todos non dessem caminho. E dizia aos seus que os matassem e ferissen, ca por elles era o dya, e desta guisa esforçava os seus muy fortemente. E chamava todavya o apostolo Santiago e nomeava Castella muyto amehude. E em tal guysa o fazia que os mouros ficavã muito spantados dos grãdes feitos que o conde e os seus faziã (1344b III: 35)[24]

O excesso, concretizado em atitudes desmesuradas, irreverentes ou de grande orgulho, sendo traço distintivo dos heróis épicos, é transposto para esta historiografia com razoável frequência, podendo citar-se outros casos além dos já referidos. Rodrigo Froiaz, caudilho de Garcia da Galiza e de Portugal morre na sequência do seu excesso combativo[25]. Dos guerreiros de Bamba, rei dos Godos, é dito que mais pareciam diabos que homens quando atacavam (1344b II: 245). Afonso Henriques contraria as regras sociais, familiares e religiosas e, no entanto, exceptuando a concretização da maldição materna (1344b IV: 218), sai, não só incólume, mas mesmo vitorioso dos excessos que pratica, dada a anuência divina que cauciona a finalidade última dos seus actos[26].

Soma-se ainda o facto de alguns destes "eleitos" nos surgirem como "fadados", na medida em que apresentam virtudes específicas[27]. É o caso de

22. Texto ausente da 1344b, mas presente na PCG (versão amplificada de 1289).

23. Texto omitido na 1344b (cf. III, 58), mas presente na PCG (versão amplificada de 1289). A *Crónica de 1344* é discreta no que se refere às alusões a um pretenso carácter demoníaco de Fernão Gonçalves. Esta atitude contrasta com a violência com que o conde enfrenta o rei de Leão (1344a: cap. 235, 236 e 237; 1344b: cap. CCCLVI e CCCLVII), por sua vez suavizada nos outros testemunhos.

24. Na Trad.Gall, o conde só chama "Castella!" (p. 94), bem como na PCG: 395a.

25. De quem o rei Sancho II, depois de libertado, diz aos seus: "«Alegrade-vos e esforçade os corações, ca Deus quer que eu cobre meu reino, que me tem forçado meu irmão dom Garcia, pois saí da prisom, e vi a morte do boo de dom Rodrigo Froiaz, que me prendeo, e me chega o bem-aventurado Rui Diaz»" (LLCDP: 228-229 – 21G7).

26. Ou seja, a legitimidade da independência do seu reino. Sobre esta questão ver Isabel de Barros Dias (2003b).

27. Ver, por exemplo, 1344b III: 88, 303-5; IV, 275, 310.

Fernão Gonçalves: "E demais quis Deus fazer esta mercee ao conde dõ Fernam Gonçalvez, que nũca o podessem vẽcer mouros nem cristãas ẽ campo." (1344b III: 88)[28]. O Cid, por seu turno, acumula diversos indicadores, desde o leão que se lhe humilha (1344b: IV, 119), a vários contactos com o sagrado[29], passando pelo medo inexplicável que provoca nos muçulmanos (1344b IV: 122, 164-5, 167, 168).

Estes heróis oscilam, assim, entre uma faceta humana, que ultrapassam, e paralelos, quer com o demoníaco (patente em alusões e/ou atitudes), quer com o sagrado (seja pela semelhança de comportamentos e dos efeitos que produzem, seja pela proximidade que estabelecem com o divino, com o qual comunicam, aceitam instruções e cujo aval recebem, mesmo para acções objectivamente menos conformes).

Perante esta aporia entre pólos de tal forma antagónicos, caberá interrogarmo-nos acerca da possibilidade de estarmos perante a manifestação de resquícios de alguns substratos provenientes de outras tradições, autóctones, greco-latinas ou germânicas, no âmbito das quais a heroicidade poderia constituir, se não uma via para a divindade, pelo menos, uma forma de se lhe aproximar ou assemelhar. Estas tradições, onde o herói podia aspirar a tornar-se, pelo menos, semi-deus, uma vez filtradas pela mentalidade cristã medieval, tanto podem ser entendidas como a manifestação de uma escolha superior, como tornar-se suspeitas e, consequentemente, malditas.

Ainda no âmbito do contexto da civilização cristã medieval, o facto do herói se elevar acima do humano não implica, necessariamente, a sua libertação do mundo ou do tempo linear e finito. Para ultrapassar estas amarras será necessário, como afirma Fernão Gonçalves, ganhar um espaço na memória. Esta poderá constituir uma forma de ultrapassar a efémera duração humana, apesar de, por mais valorosos que sejam os seus feitos, o homem nunca conseguir alcançar a *aeternitas*, o não-tempo, a dimensão pura do Ser Supremo e Criador.

Cabe então perguntar em que limbo ficam estes heróis, presos entre dois mundos e duas temporalidades, desadequados relativamente às leis e normas do mundo em que vivem e que correm contra o tempo, por vezes, numa vertigem de excessos?

Uma resposta possível poderá residir na temporalidade "outra" subjacente à noção de *aevum*. Entre as noções de *Tempus* e de *Aeternitas*, no período medieval, o *aevum* constituiu uma categoria temporal ontologicamente diferente mas subordinada à eternidade que, não tendo fim, também não comunga da eternidade divina. Esta noção foi associada ao que se mantém entre Deus e os

28. Cf. Trad.Gall: 146; PCG: 418.

29. Um anjo garante-lhe uma vida de sucesso (PCG: cap. 852), encontra S. Lázaro, sob forma de gafo, nas "Mocidades de Rodrigo" (1344b: cap. CDL) e S. Pedro aparece-lhe, assegurando-lhe a vitória póstuma sobre Bucar (PCG: cap. 952).

Homens, aplicando-se às Ideias e ao que permanece de modo uniforme, bem como ao estatuto independente dos Anjos e dos corpos celestes. No entanto, alguns autores também consideraram a possibilidade da sua aplicação a determinadas substâncias corpóreas, caso do homem glorioso no plano do ser, o beato, que, pelos seus méritos, escaparia à sujeição ao tempo[30].

Face a este quadro, pode colocar-se a hipótese da memória pela qual estes heróis lutam se enquadrar nesta noção. Tal faria sentido para este tipo de personagem, sobretudo na continuidade das suas raízes épicas, cujo fundo mítico e de "eterno retorno" se radica em outras mentalidades e civilizações mais remotas. Superior aos homens, mas aquém do divino, a indecisão da vivência deste tipo de herói provoca uma tensão que parece constituir, simultaneamente, bênção e praga. Porém, ao aplicar a energia que possui em obras caucionadas pela divindade e dignas da memória humana, o esmagamento pela temporalidade e pela morte poderá ser ultrapassado.

Por outro lado, Santiago, ao assumir a defesa concreta dos que protege, parece efectuar o percurso contrário. Quando participa nas batalhas, assumindo uma dimensão corporal, física, mesmo violenta, está, de facto, a anular, pelo menos em parte, a distância que deveria separar santos de homens. Com efeito, ao "descer aos seus", nos momentos certos, em que estes mais precisam, o santo torna-se próximo e os laços que unem o patrono aos seus protegidos fortificam-se exponencialmente.

Compreende-se, assim, um pouco melhor esta convergência entre algumas figuras heróicas e a actuação de determinados santos. Na verdade, se a acção dos primeiros é demasiada para os simples mortais, mas, débil e lenta para a divindade, os segundos revelam-se capazes de "descer à terra" para aqui intervirem fisicamente, como guerreiros vitoriosos, vindos do Além. No cruzamento destes dois vectores, e tendo em consideração instituições e iniciativas do mundo medieval, como as ordens militares ou as cruzadas, é impossível não pensar como a convergência destes dois vectores, em que o furor guerreiro se aproxima do sagrado e os santos se militarizam, poderá ter sido relevante para a criação de Modelos de comportamento e da esperança na possibilidade de fugir à tirania do tempo e da morte, não só pelo ascetismo da via espiritual (mais difundida), mas também pela via física da violência e do excesso[31].

30. Sobre noção de "*Aevum*", ver Ernst H. Kantorowicz (1997: 84 ou 279-81 e, sobretudo, Guido Alliney e Luciano Cova (eds.) (2000).

31. Para a noção, aqui pertinente, de "mitologema" (aplicável a "herói" e a "santo"), ver Hélder Godinho (1982). Para a questão da coincidência entre a espiritualidade cristã e a glória militar, ver Franco Cardini (1989).

BIBLIOGRAFIA

ALLINEY, Guido e COVA, Luciano (eds.) (2000): *Tempus Aevum Aeternitas. La concettualizzazione del tempo nel pensiero tardomedievale*, Leo S. Olschki.

CARDINI, Franco (1989): "O guerreiro e o cavaleiro" em LE GOFF, J. (dir.), *O Homem Medieval*, Lisboa, Presença.

CATALÁN, Diego (1962): *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos

CATALÁN, Diego (1992): *La Estoria de España de Alfonso X – creación y evolución*, Madrid, Fund. R.M.P. / U.A.M.

CATALÁN, Diego (1997): *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fund. R.M.P. / U.A.M.

CATALÁN, Diego e DE ANDRÉS, Maria Soledad (eds.) (1970): *I Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos.

CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.) (1951-1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, IN-CM (=1344b).

Crónica de 1344 (1ª redacção) ms. 2656 da Biblioteca Univ. de Salamanca (=1344a).

DIAS, Isabel de Barros (1999): "Cantares de Unificação e de Partição", *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, nº 1, pp. 153- 163.

DIAS, Isabel de Barros (2003a): *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, F.C.Gulbenkian / F.C.T. – M.C.E.S.

DIAS, Isabel de Barros (2003b): "Heróis fundadores portugueses em alguns textos da historiografia medieval ibérica", em BRIESEMEISTER, D. e SCHÖNBERGER, A. (Hrsg.), *Imperium Minervae: Studien zur brasilianischen, iberischen und mosambikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, pp. 89-109.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (1993): *Versión Crítica de la Estoria de España*, Madrid, Fund. R.MP. / U.A.M.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2000): "La transmisión textual de la "Estoria de España" y de las principales "Crónicas" de ellas derivadas", em *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid: Fund. Santander Central Hispano / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 219-260.

GODINHO, Hélder (1982): *O mito e o estilo. Introdução a uma mitoestilística*, Lisboa, Presença.

KANTOROWICZ, E. H. (1997): *The King's Two Bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton, P.U.P.

LORENZO, Ramón (ed.) (1975): *La Traduccion Gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo" (= Trad.Gall).

MATTOSO, José (ed.) (1980): Pedro Afonso, conde de Barcelos, "Livro de Linhagens do Conde D. Pedro", *Portugaliae Monumenta Historica – Nova Série*, Lisboa, Acad. das Ciências, 1980 (= LLCDP).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1977): *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos (= PCG).

O SONHO DUM PORTO INFINITO

José Vítor Graça Teixeira
Sociedade de Língua Portuguesa

Resumo: Segundo a lenda o corpo do martirizado Santiago, vindo da Terra Santa numa barca milagrosamente guiada por anjos, chegou um dia às remotas regiões do norte da Galiza. Foi o começo de uma outra viagem em que o Apóstolo se tornou o sinal que faltava para unir vontades no combate contra os mouros. Foi o início de novos caminhos, físicos e espirituais. Uma nova e decisiva etapa para a Europa.

Santiago está com Portugal desde as suas origens contribuindo para que a pátria lusa tenha abraçado um percurso autónomo, visionário e em constante processo iniciático. A densidade dramática dos tempos míticos da fundação moldou o carácter da nação portuguesa, que fez do mar o meio de se cumprir um destino. No topo dessa grande aventura está a Língua Portuguesa, em permanente viagem, pelo mundo e dentro do indivíduo, um caminho sempre renovado, rumo ao abraço armilar.

Palavras-chave: Santiago, mar, caminho, Portugal, literatura.

A ideia de água como fonte primordial da vida é considerada universal. Para a maior parte das cosmogonias a água é o mais antigo dos elementos, uma realidade sagrada. Ao contemplar o mar os seres humanos sempre sentiram o despertar de um infinito onde para lá da existência há uma essência e viajar através do "mais além" sempre representou a busca daquele porto constantemente para lá do horizonte, o relativo em busca do absoluto.

Para os antigos os pontos extremos da Europa, que mais longe se projectavam pelo tenebroso mar adentro, eram lugares do fim do mundo, regiões de revelação onde melhor se sentia o ressoar do universo com os seus segredos inaudíveis. Estas crenças ancestrais estavam também relacionadas com o percurso diariamente feito pelo Sol que, caminhando de oriente para ocidente, mergulhava nas águas do oceano. O mar era o receptáculo da vida, o fantástico lugar da união cósmica para onde confluía o ritmo da natureza e onde a coreografia dos astros através do Sol, seu maior representante, mais se aproximava do mundo e do Ser.

Num desses promontórios mágicos, o cabo de Finisterra, o lugar mais a ocidente da Galiza, existiu em tempos um altar do Sol (*Ara Solis*), segundo a lenda mandado erguer por Caldeus que, decididos a descobrir onde o astro-rei se escondia durante a noite, abandonaram as suas terras e encetaram uma viagem para ocidente. Só se detiveram quando diante de si estava o oceano, infinita taça que todos os dias ao entardecer recebia o disco solar. Esse caminho

veio depois a ser rota de peregrinação celta e romana. Um caminho que muitos percorriam para naquele fim do mundo, lugar de alteração do ser pela purificação, sentir a sua relação passional com a natureza atingir o auge. Acompanhar o Sol para o fim da terra, para o "mais além", e chegar ao fim dessa caminhada era ir em busca do conhecimento, chegar à profundidade do inconsciente e alcançar a apreensão do eu, a revelação, a união dos opostos – o Sol e a água. Era o êxtase evocatório do estar no mundo, transformando-se em sentimento religioso, um dos mais complexos sentimentos que alicerçam a natureza do ser humano. Um êxtase que incitava a actuar.

A uma região próxima desse local (Iria Flavia – Hoje Padron) ficou ligado o nome de um homem, pescador do mar da Galileia que, de acordo com as escrituras, um dia sente o chamamento de Jesus e sai do espaço marítimo para seguir o Mestre durante os três anos da sua vida pública. O nome desse perseverante homem, é Tiago (o Maior, filho de Zebedeu). Segundo a lenda, o Apóstolo do Mestre depois de espalhar a Sua mensagem por terras de Hispânia, é mandado decapitar por Herodes Agripa no ano 44 após o seu retorno a Jerusalém. Então, continua a lenda, guiados por anjos, os seus discípulos Atanasio e Teodoro acompanharam numa barca o corpo de Tiago pelo espaço marítimo rumo ao "mais além". Transpostas as colunas de Hércules entraram no Oceano tenebroso até chegar à terra onde, seguindo as palavras de Jesus: "Sereis minhas testemunhas, em Jerusalém, em toda a Judeia, em Samaria, e até ao fim da Terra", Tiago havia pregado.

Pelo mar, metáfora do desconhecido, eterno retorno, caminho de futuro e de lúcida unidade, Tiago, um dos discípulos dilectos de Jesus Cristo, regressara às regiões do fim da terra como símbolo do verdadeiro "mais além", da verdadeira revelação.

Há momentos em que o mundo real emite sinais de perigo e então sopram ventos que reacendem os mitos que repousam por trás do visível e estes se revigoram convertendo-se em utensilagem de estratégias sociais e políticas. Quando, em nome de Alá, o imparável poder muçulmano invadiu a península Ibérica, conquistando-a quase por completo e ameaçando toda a cristandade, surgiu um desses momentos. Era uma época em que os reinos cristãos do Norte de Espanha se ocupavam mais em combater-se entre eles do que fazer frente de forma organizada a um poderoso inimigo comum que seriamente os ameaçava.

Foi no meio dessa confusa realidade geopolítica que, cerca do ano 813, a visão do ermita Pelayo e a convicção do Bispo Teodomiro potenciaram uma antiga lenda, levando a que fosse gritado "Milagre" e se anunciasse ao mundo que no local onde aparecera uma extraordinária luz (o *"campus stellae"*) fora descoberto o túmulo perdido de São Tiago.

Afonso II, o Casto, fazendo perspicaz uso deste reforço às suas estratégias perante a Espanha muçulmana e a primazia eclesiástica toledana, dá conta do achado ao Papa Leão III, a Carlos Magno e a outras personagens importantes daquela época. Simultaneamente manda edificar uma igreja sobre o sepulcro em volta da qual irá nascer um pequeno burgo.

Assim, ressurge o mítico São Tiago, agora como elemento unificador de vontades e de aceleração histórica, a dar origem a caminhos de peregrinação que se estenderam a toda a Europa cristã e lançando um apelo a cavaleiros andantes tão ciosos do seu orgulho guerreiro como ávidos de lutar pela causa da fé de Cristo.

São as fundações da mito-história a receber sobre elas novas construções em que a proporção entre as pedras reais e aquelas que são lenda se vai tornando progressivamente mais difícil de calcular. O mesmo acontece com os vários testemunhos arqueológicos de ancestrais construções e sucedeu também com aquele pequeno burgo inicial que se veio a transformar num dos mais extraordinários locais de toda a cristandade, Santiago de Compostela, a terceira cidade santa depois de Jerusalém e Roma. Uma cidade que passou a ser um desses lugares que são símbolos de realidade absoluta, "centros" que correspondem a repetições do acto cosmogónico por excelência: a Criação do Mundo, passagem do caos ao cosmos. Um lugar que se tornou, em si, o caminho como arquétipo a demonstrar a manifestação do invisível em que o acesso ao "centro" corresponde a uma consagração. Um lugar onde o viajante sem dar por isso é levado de um tempo para outro, onde quem chega e quem parte recebe as emoções de todos aqueles que já aí estiveram. Um lugar onde brilha a certeza de que a resposta à incompletude do ser humano só pode ser uma peregrinação interior, uma viagem para um porto sempre para lá do horizonte, porque a perfeição absoluta não está ao alcance de seres relativos. Um caminho que se converteu em estradas de civilização onde a arquitectura, o comércio, as vias de acesso, os meios de transporte (terrestres e marítimos) e a troca de conhecimentos e culturas se ergueram como as paredes de uma casa comum. Um lugar que se tornou, em si, o caminho como arquétipo a demonstrar a manifestação do invisível, em que o acesso ao "centro" corresponde a uma consagração, não só daquele *Homo Viator* que caminha com os pés, mas também daquele outro que é peregrino do saber e caminha com a palavra. Um lugar sobre o qual Göthe disse: "A Europa fez-se peregrinando a Compostela". Um lugar que levou Sophia de Melo Breyner a escrever: "A São Tiago não irei / Como turista. Irei / se puder – como peregrino / Tocarei a pedra e rezarei / Os padre-nossos da conta como um campesino / Assim pudesse o poema / Ter doçura de trigo / O seu brilho polido / A mesma humildade / Assim pudesse o poema / Como a pedra esculpida / Do pórtico antigo / Ter em si próprio a mesma / Compacta alegria / Cereal claridade / Ante o voo de ave / Do espírito que ergue / Os pilares da nave".

E São Tiago, o unificador de vontades que faltava nesta península em convulsão, uniu pedaços de território para a mesma causa e a sua barca cresce até se tornar um navio de fé, que um dia será a própria península. Um navio que ele comanda incitando espíritos para a luz de Cristo e contra os seguidores de Maomé. Um incentivo alicerçado em aparições miraculosas, seja em sonho, prometendo vitória ao rei Dom Rodrigo na luta contra as hostes do inimigo, seja no campo de batalha, surgindo entre os cavaleiros cristãos, lutando contra os mouros.

A força emanada do lendário Apóstolo cresce com os anos, tal como irá um dia crescer a vontade de um Infante, de nome Afonso Henriques, em ver concretizado o seu projecto de autonomia do Condado Portucalense, sem a hegemonia galega ou leonesa.

Afonso vai-se afirmando, impõe-se de forma crescente, reúne apoios, apura a estratégia. Nada o detém e eis que chega aquele dia 25 de Julho de 1139, dia de Santiago. O dia em que se deu a batalha de Ourique. Afonso Henriques triunfa sobre cinco reis mouros e é aclamado rei. Um triunfo que acontece depois de Afonso supostamente ter tido, na véspera, a milagrosa visão de Cristo, em que o filho de Deus lhe anunciara que a vitória sobre os mouros seria sua. A coincidência da data reforça o simbolismo da extraordinária façanha. O milagre de Ourique é o milagre de Santiago. A fundação de Portugal deve-se também ao milagre de Santiago. Pela alquimia do transcendente mito Santiaguista, Afonso, com audácia suprema, provoca o despertar de uma Pátria que iria acontecer.

E Santiago vai expandir a sua providencial acção de grande timoneiro e unificador de vontades, surgindo noutros momentos altos da história de Portugal ou ligado a figuras ímpares da pátria lusa. Segundo Alexandre Herculano, o brado "Santiago e Rei Afonso" foi o incentivo guerreiro na conquista de Santarém. D. Fernando Afonso de Albuquerque, o mais alto dignatário português da Ordem de Santiago, assina a 17 de Maio de 1386 o tratado de Windsor, selando assim, a aliança militar entre Portugal e a Inglaterra. Em 25 de Julho de 1415, Dia de Santiago, sob comando do Rei D. João I parte do Tejo uma armada para a conquista de Ceuta. Decidido a transformar o sonho em realidade D. Manuel I alcança o impensável, uma loucura fruto de ambição desmedida como muitos classificaram, e com um sucesso que ainda hoje causa espanto a 8 de Julho de 1497 envia uma esquadra à Índia. Ao comando dessa mítica empresa esteve Vasco da Gama, membro da Ordem de Santiago, que antes de enfrentar o Cabo da Boa Esperança dá o nome de Santiago ao rio hoje chamado Berg River. D. Francisco de Almeida, cavaleiro da Ordem de Santiago, foi o primeiro vice-rei da Índia e Afonso de Albuquerque, que lhe sucedeu, era também membro da referida Ordem.

Portugal, depois da titânica luta pela sobrevivência, passa a representar a distância, o lugar do sonho, o lugar de onde se iniciam viagens por mares desconhecidos. A densidade dramática dos tempos míticos da fundação do reino moldou o carácter da nação portuguesa e o vínculo com o transcendente, com o "mais além". É o alento para a consciência de que o mar exala um aroma de utopia que é necessário seguir com a mesma indestrutível tenacidade que animou os tempos da fundação.

O mesmo mar que trouxe Santiago mártir às regiões do fim do mundo irá levar bem longe a mensagem do Apóstolo. O mar é o meio de se cumprir um destino latente. Uma viagem desde a consciência de que quase tudo está por descobrir até à descoberta de novos lugares, físicos e espirituais.

Portugal, banhado pela transcendência de um mar adornado pelas lendas da Atlântida, das Ilhas de São Brandão, das Afortunadas, da Nave de São Vivente, de Ulisses e pelas cruzadas que chegavam pelo oceano, tornou a maritimidade semente do universal. Portugal, tornado anfiteatro, juntou a sua luta e desígnio aos ventos da tradição greco-romana e fez-se semente de um caminho em que o pragmatismo da aventura e o realismo do sonho foram passagem através da incompletude do humano. Do outro lado, estava a imanência do transcendente. Talvez isso mesmo o tenha sentido o grande humanista Thomas More e daí o ter dito no começo do seu celebérrimo romance político-social *Utopia,* uma das grandes obras literárias do renascimento, que resolveu pôr no papel tudo quanto ouviu contar e afirmar a mestre Rafael Hitlodeu, nascido em Portugal. Um Portugal que durante os tempos da ocupação filipina sentiu em Ourique e consequentemente em Santiago o garante de que a independência tinha um carácter providencial; Rei e povo voltar-se-iam a unir um dia.

Disse-nos Fernando Pessoa na Mensagem: "A Europa jaz, posta de cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, /… / Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal".

Tiago Apóstolo brilha no olhar desse rosto. Um brilho mítico de um olhar aberto à saudade e pousado na distância, um olhar que fita um mar, alma de textos fundamentais que constituíram alicerces armilares da casa da Língua Portuguesa, referências como o *Roteiro de Vasco da Gama* de Álvaro Velho do Barreiro, a *Carta* de Pero Vaz de Caminha, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto ou esse monumento literário universal que são os *Lusíadas* do genial Camões. Um mar que serve de inspiração a tantos artistas a poetas, entre eles, Herberto Helder, Sophia de Mello Breyner, Vitorino Nemésio, Manuel Alegre, Miguel Torga, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Eugenio de Andrade ou Virgílio Ferreira, bem como a poetas de outros lugares do mundo que se expressam em língua portuguesa, como o timorense Fernando Sylvan, o

caboverdiano Eugénio Tavares, o angolano Manuel Rui, o moçambicano José Craveirinha, o brasileiro João Cabral de Melo Neto, o guineense António Baticã ou Alda do Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe.

Muitas viagens se fizeram, muito se descobriu, muitas viagens falta ainda fazer, muito falta ainda descobrir. São diversos os caminhos possíveis de trilhar mas o mais fundamental continua a ser o caminho interior, seiva a percorrer a árvore da raiz ao topo. Um caminho em que o indivíduo saia reforçado enquanto sujeito dotado de soberana dignidade. Um caminho conducente a uma nova perspectiva do universal, do abraço armilar.

O caminho que Tiago percorreu até alcançar aquele porto infinito onde estavam as palavras de Jesus; o caminho que terá percorrido até ao norte de Hispânia; o caminho que o levou até ao martírio; o caminho de regresso a Finisterra; o caminho do Apóstolo desde o quase esquecimento até ao palco da história para se tornar força interior, compromisso de vontades e vitória de uma causa; o renovado caminho para uma fraternidade sempre possível, porque, como nos diz o grande poeta libanês Khalil Gibran, na sua obra prima *O Profeta*, "O eu é um mar sem limites e sem medida". Todos esses caminhos estão nos caminhos de peregrinação a Santiago de Compostela. Todos esses caminhos estão dentro do peregrino.

Ainda que, perante a mitologia Santiaguista, possa despontar um absurdo ditado pela consciência e um paradoxo ditado pela inteligência, nestes tempos de incerteza global em que o indivíduo é consumido pelo consumo e em que a barca que o transporta muitas vezes tem o insuportável peso da descrença, é bom saber que há um cálice de água e um Sol, na natureza e dentro de nós, um "mais além", e é bom olhar para esse "mais além" e à falta de uma outra bússola, ler, caminhar com a palavra. E que magnífica bússola é o poema Chuva Oblíqua de Fernando Pessoa e que excelente começo de um caminho é meditar nas palavras do primeiro verso: "Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito".

BIBLIOGRAFIA

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner: *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

BLOCH, Marc: *A Sociedade feudal*, Lisboa, Edições 70, 1982.

CINTRA, Luis Filipe Lindley: *Crónica Geral de Espanha de 1344, Vol II,* Lisboa, Imp. Nac. - Casa da Moeda, 1983.

ELIADE, Mircea: *O mito do eterno retorno,* Lisboa, Edições 70, 1984.

GALVÃO, Duarte*, Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, Lisboa, Imp. Nac.- Casa da Moeda, 1986.

GIBRAN, Khalil: *O Profeta*, Braga, Editorial A.O., 1990.

HERCULANO, Alexandre: *História de Portugal*, Tomo II, Lisboa, Bertrand, 1980.

MATOSO, José: *História de Portugal Vol 2,* Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

MORE, Thomas: *Utopia*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973.

PALLARES MÉNDEZ, Mª Carmen, PORTELA SILVA, Ermelindo: *Galicia. Historia, Tomo II (Galicia en la Época Medieval),* Hércules De Ediciones.

PESSOA, Fernando: *Ficções do Interlúdio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

POSE, E.Romero: *O Cristianismo como Alma de uma História*, (Introdução ao catálogo da exposição Galicia no Tempo), Santiago de Compostela, 1991.

PROENÇA, José Caro: *Encobrimentos nos Descobrimentos,* Livro I, Barreiro, Câmara Municipal do Barreiro, 2000.

RIBEIRO, Orlando: *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico,* Lisboa, Sá da Costa, 1991.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo: *História de Portugal, Vol I,* Lisboa, Editorial Verbo, 1978.

Bíblia Sagrada: Difusora Bíblica, Lisboa 2000.

Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura: Lisboa, Editorial Verbo, 2003.

A RAINHA PEREGRINA – LENDAS E MEMÓRIAS

Maria de Lourdes Cidraes
Universidade de Lisboa
Centro de Tradições Populares Portuguesas "Prof. Manuel Viegas Guerreiro"

Resumo: No ano de 1325, Isabel de Aragão, viúva de D. Dinis e sexta rainha de Portugal, sem indicar previamente o seu destino, partiu em peregrinação a Santiago de Compostela, "antes que se cumprisse o ano do dia do passamento de el-rei". Da visita ao túmulo do Apóstolo, registado na belíssima iluminura da *Genealogia dos Reis de Portugal*, ficou a memória da magnificência dos presentes oferecidos. Do Santuário trouxe D. Isabel o bordão de peregrina, oferta do arcebispo, com que quis ser sepultada e que irá permanecer como preciosa relíquia, conservada até aos nossos dias, mas também como emblema iconográfico e como motivo de uma rica tradição lendária, associada, sobretudo, a sítios onde a rainha viveu ou por onde terá passado. Algumas lendas ficaram assinalando lugares onde, segundo a tradição, descansou durante a sua peregrinação. Embora não possam ser consideradas fontes históricas, não deixam de constituir interessantes documentos para a história do culto e das tradições populares isabelinas no norte de Portugal. Na Galiza, Santiago de Compostela conserva ainda a memória da *Rainha Peregrina*, recordada na toponímia e numa rara imagem seiscentista, exposta no Museu das Peregrinações, onde está representada com o chapéu e as vieiras dos peregrinos de Santiago.

Palavras chave: Rainha Santa Isabel, Peregrinações, Caminho de Santiago, lendas, Fragoso, Fontoura, Arrifana.

Em finais de 1280 chegaram à corte de Aragão os fidalgos portugueses João Velho, João Martins e Vasco Pires, enviados pelo rei D. Dinis de Portugal como procuradores para o representarem no tratado de casamento com a infanta D. Isabel, filha de Pedro III, o Grande, e de Constança da Sicília. O casamento, por procuração, viria a realizar-se, por "palavra de presente", no mês de Fevereiro de 1281, no paço real de Barcelona[1]. Só no mês de Maio de 1282 a jovem rainha de Portugal partiria para o seu novo reino, entrando pela fronteira norte, na região de Bragança. As bodas realizaram-se na vila de Trancoso, sem bênção nupcial porque sobre o reino pesava o interdito papal. Era a primeira vez que os noivos se encontravam. Irão constituir o mais notável casal da realeza portuguesa medieval – um poeta e uma santa.

1. A acta do casamento arquivada no *Livro 1º da Chancelaria de D. Dinis*, data de 11 de Fevereiro de 1281. Vd. Félix Lopes, *Data e circunstâncias do casamento da Rainha Santa Isabel*, separata de *Itinerarium*, Ano IX, nº 40, Braga, 1963, pp. 193 – 219.

De D. Dinis ficaram as marcas de uma importantíssima acção de povoamento e de fomento económico, agrário e mercantil, e de desenvolvimento cultural, testemunhada pelos documentos da chancelaria real, pelos itinerários régios que confirmam um impressionante número de deslocações por todo o reino, pela criação da universidade e uso oficial da língua portuguesa e pela construção de inúmeros castelos e fortalezas que, nalguns casos, chegaram aos nossos dias. Dele ficaram sobretudo, para sempre guardadas como preciosa herança cultural, as palavras do poeta – as cantigas de amor e de amigo de um trovador que foi rei de Portugal e neto de Afonso X de Castela , o Sábio.

De D. Isabel, ficou a memória da sua piedade e devoção, da protecção concedida a ordens religiosas e conventos, do apoio desvelado a doentes, inválidos, órfãos e jovens desprotegidas; mas também a memória da sua acção pacificadora e de uma activa intervenção na governação do reino e nos conflitos abertos em Portugal e nos outros reinos peninsulares, confirmadas por documentos coevos e por um importante conjunto de cartas pessoais, enviadas pela rainha a seu irmão Jaime II, de Aragão[2].

Contudo, no imaginário colectivo e na devoção popular ficou sobretudo a imagem de uma rainha caritativa, tratando por suas mãos leprosos e chagados e distribuindo esmolas aos pobres que acorriam a vê-la: a "rainha das rosas", representada em inúmeras imagens, da iluminura à gravura e da pintura à imaginária e à escultura, segurando no regaço as flores em que o pão e as moedas milagrosamente se tinham transformado.

Apesar de constituir um motivo hagiográfico introduzido tardiamente, por contaminação com o culto de Santa Isabel da Hungria, o "milagre das rosas" permanece até hoje como o mais persistente elemento da tradição lendária isabelina e do culto popular e religioso da *Rainha Santa*. Uma das mais antigas representações é a iluminura da *Genealogia dos Reis de Portugal*, desenhada por António de Holanda e iluminada por Simão Bening, na Flandres, na 1ª metade do séc. XVI, que, para além do seu valor artístico, constitui um notável documento iconográfico que se reveste de um particular interesse documental. É a única imagem que se conhece recordando a chegada de Isabel de Aragão a Santiago de Compostela, onde fora em peregrinação a seguir à morte de D. Dinis. Na base da iluminura vemos a rainha, acompanhada pela comitiva, chegando à porta do santuário. Veste o hábito de clarissa que envergara em sinal de viuvez – por motivo de "dó e de luto", como fez escrever em declaração por ela mandada exarar. Na cabeça conserva a coroa real. A segunda cena passa-se no interior da catedral. D. Isabel, de joelhos, deposita a coroa nas mãos do arcebispo. A oferta da coroa representa a realeza que se humilha, venerando o

2. Descobertas no arquivo de Saragoça por Sebastião Antunes Rodrigues e por ele publicadas em 1958.

Apóstolo. Note-se que D. Isabel conservará outras coroas, que irá deixar em testamento a sua nora, a rainha D. Beatriz, a sua neta, D. Maria de Castela, e ao "seu" mosteiro de Santa Clara de Coimbra.

A peregrinação narrada nas tarjas da iluminura constitui um facto histórico confirmado por documentos coevos. A rainha decidiu partir como romeira ao santuário da Galiza pouco depois da morte de D. Dinis, ocorrida em Janeiro de 1325. No dia 25 de Julho, dia da festa do Apóstolo, estava em Santiago de Compostela, regressando antes do fim do ano a Portugal, para o aniversário da morte do marido.

A romaria de D. Isabel é relatada pormenorizadamente pelo seu primeiro biógrafo, o autor do texto anónimo do séc. XIV, *Livro que fala da boa vida que fez a Raynha de Portugal, Dona Isabel e seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte*[3]:

> E, ante que se comprisse o ano do dia do passamento delRey, começou esta rainha caminho, sem o dando a entender, pera ir aa eigreja em romaria u jaz o corpo de Santiago apostolo. E assi calou pera u ia que os da sa companha per alguuns dias que nom entendiam a que partes ir queria, atá que nom chegou acerca de Santiago a uum logar que é alongado da vila per ũa legoa, onde parecia a eigreja. Foi de pee com gram devoçom até a eigreja de Santiago, e esto era no mes de julho, ante a festa de Santiago por dias, e teve ali a festa. E em no dia da festa, dizendo o arcebispo missa, ofereceu esta rainha ao apostolo Santiago a mais nobre coroa que ela avia com muitas pedras preciosas, e os mais nobres e melhores panos, apostados com muito aljoufar, pedras ricas [e] penas, que [em] vivendo com elrey, seu marido, vestira, e avia ũa mui fermosa e de gram valia, cuberta das mais ricas sueiras, que diziam aqueles que ali eram, que nunqua veer podessem rainha, nem outra senhora tam nobres cousas oferecer, e a mua [que] era enfreada de huum freo que nom era senom ouro e prata e pedras preciosas. E ofereceo i uuns panos d'ondas, de geebe rosado com sinais de Portugal e de Aragom, em que andava muito aljoufar, e ofereceo copas mui nobres e mui bem lavradas, por que ela em tempo delrey bevia. E tragia feitas capas, ũa vestimenta com almatica pera diácono e com todo comprimento mui nobre e rico e mui boom e oferecia ao apostolo Santiago, e do seu aver fez outrosi grandes ofertas e esmolas de guisa que diziam os da eigreja de Santiago que ali erom que [nom] era [em] memoria de omeens em aquel tempo que tam nobre e tam rica oferta a nenhũa pessoa viissem dar aa eigreja de Santiago. E, comprida sa romaria, o arcebispo da eigreja deu aa rainha uum bordom e esportela, pera per[e] o bordom e esportela parecer romeira de Santiago, e tornou-se pera Portugal[4].

Como vemos, segundo este texto conhecemos o ano da peregrinação e a

3. Foi publicado no séc. XVII por Fr. Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana*, VI Parte (1672), com o título *Relaçam da vida gloriosa de Santa Isabel, Rainha de Portugal, transladada de um livro escrito de mão, que está no convento de Santa Clara de Coimbra*. A partir desta edição e com consulta duma cópia manuscrita existente no Museu Machado de Castro, J. J. Nunes publicou em 1921 o texto "reconstruído", no *Boletim de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, com o título *Vida e Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*.

4. J. J. Nunes (edição de), pp. 1341 – 1342.

época da chegada a Santiago de Compostela. Contudo, o biógrafo não indica os objectivos da rainha, provavelmente para sufragar a alma de D. Dinis[5], nem explica as razões que a terão levado a ocultar inicialmente a finalidade da viagem. Não refere igualmente o local de partida[6], nem dá indicações sobre o percurso seguido e a sua duração. Por outro lado, descreve pormenorizadamente a chegada de D. Isabel ao santuário, depois de se apear à vista das torres da catedral - provavelmente no *Monte Gozo* -, referindo as oferendas feitas no dia da festa do apóstolo - a mais nobre coroa, jóias riquíssimas e outros artigos preciosos - e ainda as esmolas, tão liberais que em todos causaram admiração. Cumpridos os votos, recebeu a rainha do arcebispo as insígnias dos romeiros: o bordão e a esportela. O bordão é uma belíssima peça de arte sacra, de grande valor simbólico, reproduzindo, em madeira, ágata e prata, o báculo da estátua de *S. Tiago sentado,* do *Pórtico da Glória* da catedral compostelana, da autoria de mestre Mateo[7]; báculo em forma de tau, como seria usado pelos arcebispos de Santiago de Compostela até ao séc. XVI[8].

A riqueza do bordão oferecido à rainha parece confirmar que o arcebispo D. Berengário II teve conhecimento antecipado da peregrinação de D. Isabel, que provavelmente conhecera em Portugal quando aí permaneceu largo tempo, no ano de 1322, como enviado do papa João XXII em missão pacificadora no conflito entre D. Dinis e o infante D. Afonso[9]. O bordão de D. Isabel foi encontrado no início do séc. XVII, por ocasião da abertura do túmulo realizada no âmbito do processo de canonização. Com ele a rainha quisera ser sepultada. Guardado religiosamente pelas freiras de Santa Clara, que enviaram um fragmento para Madrid, pertence hoje à Confraria da Rainha Santa Isabel (Coimbra). Dos preciosos objectos, oferecidos pela viúva de D. Dinis ao santuário do Apóstolo, nada chegou até nós. Provavelmente, segundo D. Alejandro Barral, director do *Museo de la Catedral – Palácio de Gelmírez*, poderão

5. Mário Martins analisa as motivações dos peregrinos: "Iam a Compostela, por simples devoção, para salvar a alma, para ganhar as indulgências e, também, em penitência imposta pelo confessor. Outros peregrinavam por causa de algum defunto.

De facto, em 1263, João Diogo, de Guimarães, mandou um homem por sua alma a S. Tiago da Galiza. Em 1328, ordenava outro testador: *mando a quem vá por mim a São Tiago de Galiza hum maravidi e meyo*", in *Peregrinações e narrativas de Milagres na nossa Idade Média*, p. 120.

6. Provavelmente Coimbra, uma vez que a rainha só chegou a Compostela em finais de Julho. No entanto, Brandão, na *Monarquia Lusitana*, afirma que a viúva de D. Dinis permaneceu nas casas reais do convento de Odivelas até ao mês de Maio, assim parecendo secundar Frei Marcos de Lisboa que escreve "… daly (Odivelas) se partiu em romaria", *op. cit.*, pp. 213-213.

7. Elemento da iconografia do santo, encontramo-lo noutras esculturas medievais, como a imagem de pedra que se conserva no Museu de Pontevedra.

8. Informação amavelmente prestada por D. Alejandro Barral.

9. Vd. Fernando Félix Lopes, "Santa Isabel na contenda com D. Diniz e o filho", in *Colectânea de Estudos de História e Literatura*, vol.III, *Santa Isabel e outros Estudos*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997, pp. 120-127, e A. Lopes Ferreira, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, *vol. VI*, 1903, pp. 65-66.

ter sido oferecidos e fundidos na sequência das solicitações do rei de Castela, Fernando VII, após as invasões francesas[10]. À semelhança, aliás, do que terá acontecido com o célebre incensário oferecido pelo rei D. Manuel I de Portugal.

Biógrafos e cronistas posteriores acrescentaram, já no séc. XVII, uma segunda peregrinação, sem fundamento histórico. A rainha teria feito esta segunda romaria, já idosa, no ano do jubileu de 1335, incógnita e como peregrina penitente, a pé e esmolando. Esta tradição poderá ter surgido a partir de versões posteriores e bastante ampliadas em relação à primeira biografia. Em meados do séc. XVI Frei Marcos de Lisboa ainda refere uma única peregrinação, afirmando, ao contrário do primeiro biógrafo, que a romaria foi feita toda a pé: "E daly se partiu em romaria pera Sanctiago a pe"[11]. Na primeira metade do século seguinte, Frei Luís dos Anjos já acrescenta uma segunda peregrinação, afirmando que a rainha-viúva tornou a visitar o túmulo do Apóstolo, "para mais livremente se encomendar a Nosso Senhor": "Sendo já de sessenta e quatro anos tornou a Santiago da Galiza e tornou a pé pedindo esmola."[12] No final do mesmo século, Correia Lacerda deixou-nos uma longa narrativa que irá servir de fonte a autores posteriores[13]:

> Chegou a era de 1335, em que havia jubileu na egreja de S. Thiago de Galliza, e ainda que estava cançada dos trabalhos, envelhecida com os annos, prostrada com indisposições, debilitada com as penitencias, dando-lhe vigor a devoção, determinou ir ganhar naquelle sanctuario o thesouro das indulgencias, que nelle abrem as chaves pontifícias, fazendo uma penitente romaria. Se quando a fez na primeira occasião, foi a grandeza dissimulada, nesta foi a grandeza deposta; se então foi a maior parte do caminho a pé, agora foi a pé todo o caminho, vestida em trajos de romeira com alforge às costas, pedindo pelas portas esmola[14].

Que caminho terá percorrido Isabel de Aragão na sua primeira e única peregrinação? Não conhecemos com rigor todo o seu traçado. Terá certamente seguido a principal via do caminho português, que, subindo de Lisboa (e note-se que não sabemos se D. Isabel partiu de Lisboa, de Odivelas ou do seu paço junto do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra), passava por Santarém, Coimbra, Porto, Ponte de Lima e Valença entrando na Galiza por Tui e seguindo por Porriño, Redondela, Pontevedra, Caldas dos Reis e Padrón até Santiago de Compostela. Caminho jacobeu que acompanhava as principais vias medievais, que em parte aproveitavam as antigas estradas romanas. Contudo, a localização de santuários de grande devoção, de mosteiros e albergarias, bem como a necessidade de encontrar caminho mais curto para os que peregrinavam a pé,

10. Informação oral, amavelmente prestada por D. Alejandro Barral.

11. *Crónica da Ordem dos Frades Menores, Segunda Parte, Livro VIII, Cap. XXI*, (1562), pp. 212 – 213.

12. Jardim de Portugal (1626).

13. Como Caetano de Sousa, na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa (1735).*

14. D. Fernando Correia Lacerda, *História da Vida, Morte e Milagres, Canonização e Transladação de Santa Isabel, Sexta Rainha de Portugal (1680)*, p. 234.

introduziam desvios que não nos permitem falar de um único caminho português. A importância da comitiva de D. Isabel terá exigido a escolha de um itinerário seguro e facilmente transitável por mulas e cavalos, mas também por eventuais carros de apoio. A viagem decorreu no verão, assim se evitando as grandes chuvadas e permitindo a passagem de rios a vau, evitando o recurso às barcas usadas nos locais onde ainda não existiam pontes[15].

A norte da cidade do Porto D. Isabel terá provavelmente seguido o caminho interior, menos sujeito a ataques do que o caminho atlântico. Não sabemos, no entanto, qual das suas variantes escolheu. A existência de algumas lendas, que obviamente não podem ser avaliadas como testemunhos históricos, parece testemunhar a passagem por lugares como Arrifana, perto de Vila da Feira, a sul do Porto, e por Fragoso e Fontoura, no alto Minho, assim parecendo apontar, como mais provável, a via Porto / Barcelos / Ponte de Lima / Valença. De facto, da riquíssima tradição lendária da Rainha Santa – que inclui mais de meia centena de lendas, hoje em dia quase esquecidas mas que em muitos casos remontam, provavelmente, ao tempo em que a rainha viveu[16] – fazem parte algumas lendas associadas à peregrinação a Santiago de Compostela: a lenda da "cura da criança cega" ou "o milagre da Arrifana", as lendas da "Fonte da Fortuna" e do "Poço da Rainha", em Fragoso, e a lenda etimológica da "Fonte do ouro", em Fontoura.

Recordemos brevemente estas curiosas narrativas:

"Lenda da Arrifana" ou "milagre da cura da criança cega". A acção desta lenda, de natureza curativa, situa-se no lugar de Arrifana, perto de Vila da Feira, durante a peregrinação da rainha a Santiago de Compostela. Foi narrada pela primeira vez nos capítulos apócrifos da biografia do séc. XIV[17]:

> Viindo esta rainha de Coimbra pera a ciidade do Porto, recodio ao camiho ũa molher em ũu logar a que dizem Arrifana e pedio-lhe por meerce que posesse as mãos em [n]os olhos de ũa moça, sa filha, que dizia que era cega de nacença. Esta rainha lhe pos as mãos em [n]os olhos e, tornando aaquel logo a rainha, recodio aquela molher com aquela moça, a que Deus dera já vista, e mostrava, e a rainha mandou se calasse e esto que o nom dissesse.[18]

Esta tradição milagrosa foi retomada por cronistas e biógrafos, como Frei Marcos de Lisboa, e incluída nos autos da canonização. Está representada numa grande tela joanina, que considero atribuível ao pintor régio André Gonçalves[19]

15. A construção da ponte medieval de Barcelos, por iniciativa do conde D. Pedro, terá sido iniciada precisamente nesse ano de 1325, ficando concluída poucos anos depois. Vd. Manuel F. F. Rocha, "Barcelos no Caminho de Santiago", in *Actas do Congresso Histórico Cultural*, Barcelos, Outubro de 1998, ed. da C. M. Barcelos, 1999, p. 113.

16. Vd. M. Lourdes Cidares, "O mito da Rainha Santa – uma tradição popular e religiosa", in *Revista Lusitana*, (Nova Série) 19-21 (1999-2001), pp. 71- 80.

17. Foram acrescentados antes do séc. XVI porque já fazem parte da cópia manuscrita e quinhentista conservada no Museu Machado de Castro, de Coimbra.

18. Ed. de J. J. Nunes, p. 1380.

e se conserva na capela da Rainha Santa Isabel do castelo de Estremoz, onde vemos D. Isabel pondo as mãos nos olhos de uma criança cega, rodeada de donas e criados. No alto duma colina, avistam-se as torres do castelo da Feira. A viúva de D. Dinis terá provavelmente pernoitado neste castelo, que era terra de seu senhorio e onde existia um paço real.

À lenda da Arrifana foi acrescentada mais tarde a "lenda da laranjeira da rainha": a mãe da criança, que seria uma estalajadeira, face à insistência de D. Isabel, ofereceu-lhe uma laranja do seu quintal, que queria recusar por ser amarga. Milagrosamente, duma semente caída por terra, nasceu uma árvore que dava as laranjas mais doces que se conheciam. No coro alto do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, no altar seiscentista *Rainha Santa Isabel*, proveniente do mosteiro velho, encontra-se um pequeno retábulo lateral que apresenta, como tema iconográfico, esta curiosa tradição.

A "lenda do milagre da Arrifana" permanece viva na zona de Vila da Feira. Na grande procissão que se realiza anualmente no 2º domingo de Julho em Arrifana, entre os 17 andores que a integram, figura em último lugar - e assim em lugar de honra - o andor da Rainha Santa Isabel, representada em imagem recente, impondo as mãos à criança cega. A bandeira de Santa Isabel vem igualmente em último lugar, antecedendo a cruz paroquial e o pálio[20].

Duas outras lendas são associadas à passagem da Rainha Santa pela freguesia de Fragoso, no concelho de Barcelos, durante a sua peregrinação a Santiago de Compostela. A primeira, de natureza etimológica, e já referida por Fr. Francisco de Santiago na *Crónica da Santa Província de N. Senhora da Soledade*, de 1757, atribui a origem do topónimo à Rainha Santa que, ao passar neste lugar na sua peregrinação a Compostela, vendo sítio "tão cheio de pedras e tão áspero", teria perguntado o seu nome. Ao ser-lhe respondido que era *Valverde*, teria comentado: "Fragoso lhe chamo eu"[21].

A segunda lenda, de natureza etiológica, narra o aparecimento milagroso de uma fonte que ainda hoje brota no lugar de Fragoso, um pouco acima da antiga ermida de S. Vicente e vem já registada na *Corografia Portuguesa*, de 1706[22]. M. da Costa Pereira apresenta duas versões "uma muito antiga, conhecida desde criança"[23] e outra recolhida recentemente:

> Na primeira, o povo dizia, que Santa Isabel ao estacionar naquele sítio não

19. Vd. M. Lourdes Cidraes, *Os Painéis da Rainha*, Lisboa, ed. Colibri / Câmara Municipal de Estremoz, 2005.

20. Informações amavelmente prestadas pela Comissão de Festas.

21. Parte I, Livro IV, capítulo XI, p. 327. O topónimo *Fragoso* remonta ao início da nacionalidade estando já registado na "Carta de Doação do Couto à Ermida de S. Vicente de Fragoso por D. Afonso Henriques no ano de 1127", *vd.* José Joaquim Saleiro Beirão, *Fragoso. Um Couto em Terras de Neiva (1127 – 1833)*, (2002). *Vd.* também Teotónio da Fonseca, *O Concelho de Barcelos Aquém e Além-Cávado*, 1987, p. 237, (1ª ed. 1948).

22. P. António C. Costa, *Corografia Portuguesa* (1706), 2ª ed. 1868, pp. 267 - 268.

23. Vd. Teotónio da Fonseca, *op. cit.*, ou Saleiro Beirão, *op. cit.*.

> encontrou água fresca para a sede que a todos abrasava e então abençoando um penedo, dele brotou a água que ainda hoje dele jorra, considerada com virtudes para curar doenças e com a característica, segundo a mesma lenda, de fazer fermentar a massa do pão de milho, sem que seja preciso fermento. Tal foi em tempos a fama da miraculosa água, que até da Galiza ali vinham buscá-la para a cura de todas as moléstias. A outra versão mais recente é contada da seguinte forma: - Quando a comitiva da Rainha que mais tarde a Igreja santificou, parou no local, foi logo rodeada pelas crianças da localidade, para ver aquela de quem se contavam já milagres e prodígios e como fazia muito calor a soberana perguntou às crianças: -"o que quereis beber, água ou vinho?" e estas em coro responderam - água!... A Rainha estendeu a mão sobre a dura rocha granítica e a água começou a cair em tal abundância, que todos dessedentou e através dos séculos, até hoje continua a cumprir essa missão àqueles que queiram subir os quinhentos metros que a separam da capela, subindo a encosta pelo lado esquerdo, pelo caminho ao lado do arroio que desce o monte de S. Gonçalo.
>
> Por esta razão, e pelas curas que operou, segundo a lenda, a fonte tem vários nomes, que são Fonte de Santa Isabel, Fonte da Virtude e Fonte Santa[24].

É de notar que na primeira versão há evidente contaminação com o Ciclo dos Milagres de Nossa Senhora – o motivo do pão que cresce aparece na Cantiga de Santa Maria nº 258 ("Como Santa Maria acrescentou a ua boa dona a massa que tiinha pera pan fazer") e na lenda "A pobrezinha e os grãos de milho"[25]. A segunda resulta de evidente apropriação da "lenda das fontes" de S. Gonçalo de Amarante, que deu nome ao fronteiro monte de S. Gonçalo, onde existia ermida de grande devoção, recentemente reconstruída em local próximo[26].

> No Alto Neiva, a sul de Valença, e assim quase no termo da parte portuguesa do caminho que subindo de Ponte de Lima entrava na Galiza por Tui, outra lenda, de novo de natureza etimológica, recorda a passagem da rainha por Fontoura. Nesse lugar terá pernoitado D. Isabel e nessa noite, na fonte que ainda hoje podemos ver na Quinta do Alto, das águas brotaram palhetas de ouro.

Na tradição lendária isabelina, o bordão oferecido à rainha pelo arcebispo de Compostela é por vezes investido de poderes mágicos, numa dupla contaminação com o imaginário tradicional e com a tradição bíblica.

Assim, na "lenda do mausoléu que dá um salto", o pesado túmulo, mandado fazer por D. Isabel e que as águas do Mondego ameaçavam, tocado pelo bordão da rainha "salta" milagrosamente para o piso superior da igreja de Santa Clara-a-Velha. Correia Lacerda, bispo do Porto, não hesitou em incluir este prodígio na sua biografia de D. Isabel.

---

24. Vd. Manuel da Costa Pereira, "Os Caminhos de Santiago na Região do Baixo Neiva", *III Encontro Sobre os Caminhos Portugueses a Santiago*, Valença, ed. Câmara Municipal de Valença, 1997, pp. 270-271.

25. *Apud* Idália Farinho Custódio, Isabel Cardigos, Maria Aliete Farinho Galhoz, *Património Oral do Concelho de Loulé, vol. I, Contos*, Loulé, ed. Câmara Municipal de Loulé, 2004.

26. No local da desaparecida ermida existe um marco geodésico.

Nalgumas versões de outra lenda isabelina - a "lenda das águas do Tejo que se apartam" - a rainha caminha sobre o seu bordão no meio das águas do rio que se abriram para lhe dar passagem até ao túmulo de Santa Iria, guardado no fundo do Tejo. Esta curiosa lenda, em que se une uma tradição popular de artes mágicas com a tradição bíblica, teve origem num acontecimento real, a visita de D. Dinis e D. Isabel a Santarém, cerca de 1320. Referida no início do processo de canonização[27], foi incluída por Brandão na 6ª parte da *Monarquia Lusitana* e narrada por Vieira no *Sermão da Rainha Santa Isabel*, pregado em Roma, na Igreja dos Portugueses. Um painel de azulejo figurativo setecentista, da capela do castelo de Estremoz, evoca-a, sem no entanto aludir ao bordão.

Tal como as rosas, o hábito, a coroa e as armas de Portugal e de Aragão, o bordão de peregrina é um emblema essencial da iconografia isabelina. Com ele D. Isabel está representada em numerosas gravuras e pinturas, sobretudo de referência franciscana. Com ele e com a sarcela de romeira quis ser evocada no belíssimo túmulo de pedra, por ela própria mandado fazer em vida[28]. Na estátua jacente, que constitui o único retrato fidedigno, Isabel de Aragão e de Portugal ficou para sempre representada, por sua vontade expressa, como rainha - com a coroa na cabeça e rodeada pelas armas de Portugal e de Aragão e do Império, embora envergando o hábito de burel e o cordão de nós - e como peregrina - com o bordão e a sarcela, emblemas dos romeiros que, no longínquo ano de 1325, recebera no santuário de Santiago de Compostela. Cidade que ainda hoje conserva a memória da *Rainha Peregrina* –mesmo que já poucos o recordem– no nome da antiga e movimentada *Rua da Raiña* e também na bela e raríssima imagem, de proveniência desconhecida, onde está representada como simples peregrina, com o chapéu de romeira e as vieiras do Apóstolo. Imagem que se conserva no *Museu das Peregrinações*, aguardando a visita dos numerosos viajantes que hoje, como séculos atrás, continuam a demandar a bela cidade de Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFIA

BARRAL IGLESIAS, Alejandro e SUÁREZ OTERO, José , *La Catedral de Santiago de Compostela*, León, Edilesa, 2003.

BEIRÃO, José Joaquim Saleiro, *Fragoso. Um couto em Terras de Neiva (1127 – 1833)*, Fragoso – Barcelos, ed. do Autor, 2002.

27. A rainha D. Isabel foi canonizada por Urbano VIII em 1625.

28. Conserva-se presentemente no coro baixo de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra.

CIDRAES, M. Lourdes, "O mito da *Rainha Santa* – uma tradição popular e religiosa", *Revista Lusitana* (Nova série) nos 19 – 21, Lisboa, Ed. Colibri, 2004, pp. 31-80.

COSTA, P. António Carvalho da, *Corografia Portugueza e Descripçam Topografica*, tomo primeiro, Braga, Typ. Domingos Gonçalves Gouveia, 1868.

FONSECA, Teotónio da, *O Concelho de Barcelos Aquém e Além – Cavado*, Barcelos, Sta. Casa da Misericórdia Barcelos / C. M. Barcelos, 1987.

LACERDA, Correia, *Vida, Morte e Milagres de Santa Isabel, sexta rainha de Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, (1680).

LISBOA, Frei Marcos de, *Crónica dos Frades Menores da Província de Portugal*, edição da F.L.U.P., organização, introdução e índice de C.I.H.E., Porto. Universidade do Porto, 2001, (1562).

Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal Dona Isabel, e de seus bons feitos e milagres em sua vida e depois da morte (séc. XIV), manuscrito do séc. XVI (Museu Machado de Castro, Coimbra); ed. de Frei Francisco BRANDÃO, "Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel, Rainha de Portugal", *Monarquia Lusitana, 6ª parte,* (1672); ed. de José Joaquim NUNES, *Vida Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*, *Bol. da Academia das Ciências*, *Classe de Letras*, LXIII, 1920.

LOPES, Fernando Félix, "Santa Isabel de Portugal e outros estudos", in *Colectânea de estudos de História e Literatura*, vol. III, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997.

MARTINS, Mário, *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Brotéria, 1957.

MORENO, Humberto Carlos Baquero, "Vias portuguesas de peregrinação a Santiago de Compostela na Idade Média", in *Revista da Faculdade de Letras*, vol. III, Porto, 1986.

PEREIRA, Manuel M. da Costa, "Os caminhos de Santiago na região do Baixo Neiva", in *III Encontro sobre os Caminhos Portugueses a Santiago*, Valença, C. M. de Valença, 1997.

RODRIGUES, Sebastião Antunes, *Rainha Santa Isabel, Cartas Inéditas e Outros Documentos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1958.

SANTIAGO, Fr. Francisco de, *Chronica da Santa Província de N. Senhora da Soledade*, tomo primeiro, Lisboa, of. Miguel Manescal da Costa, 1762.

VASCONCELOS, António Garcia de, *Evolução do Culto de Dona Isabel de Aragão, Esposa do rei lavrador Dom Diniz de Portugal (A Rainha Santa)*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1894.

ÁLVARO CUNQUEIRO, O CAMINHO DE SANTIAGO E OUTRAS PEREGRINAÇÕES

Xosé-Henrique Costas
Universidade de Vigo

Resumo: A temática jacobeia, ou de modo mais geral o recurso literário à *peregrinatio*, quer seja a Compostela, quer a outros lugares santos ou de atracção mágico-mítica, é constante e recorrente na produção jornalística e literária de Álvaro Cunqueiro. Apresentamos nesta contribuição uma análise da mais de meia centena de artigos publicados no *Faro de Vigo* nos quais Cunqueiro aborda o tema da peregrinação jacobeia ou das peregrinações a lugares mágicos em geral. Estes artigos abrangem um amplo leque cronológico que vai de 1959 a 1981.

A temática jacobeia cunqueiriana gira ao redor de cinco grandes eixos: lendas e presenças jacobeias ao longo do caminho francês; inventário de peregrinos reais; inventário de peregrinos fantásticos e literários; milagres do Caminho e de Santiago; e outros mitos e histórias relacionados com o senhor Santiago. Nós cruzamos estes eixos temáticos cos tópicos cunqueiranos presentes ao longo da sua obra.

Assim, depois de analisarmos isto, deduzimos tres conclusões:

1.- O Caminho para Cunqueiro é uma alegoria da história da humanidade, representada pela história da Europa que desde a pre-história se encontra e conflui peregrinando no Caminho.

2.- Cunqueiro lamenta a perda do mistério, da magia e do esoterismo do Caminho a finais da década de 50 e começos de 60. Lamenta o estado de postração e abandono e reclama a recuperação do caminho como lugar de encontro mágico e espiritual. Deste jeito, o trecho galego do Caminho de Santiago converte-se numa peregrinação pela alma do país; é, sem dúvida nenhuma, uma peregrinação à cerna do ser galego e da Galiza, ou uma reflexão em torno de nós.

A temática jacobeia, ou de modo mais geral o recurso literário à *peregrinatio*, quer seja a Compostela, quer a outros lugares santos ou de atracção mágico-mítica, é constante e recorrente na produção jornalística e literária de Álvaro Cunqueiro. Para além das numerosas citações e referências presentes nas suas obras, temos fichados mais de meia centena de artigos no *Faro de Vigo* nos quais Cunqueiro aborda, directa ou tangencialmente, o tema da peregrinação jacobeia ou das peregrinações a lugares mágicos em geral. Estes artigos abrangem um amplo leque cronológico que vai de 1959 a 1981, apesar de a maioria deles ter sido publicada nos anos 1962, 1963 e 1964.

Antes de mais nada, deixemos estabelecido que Cunqueiro quando viaja ("levado por moi queridas e ensoñadoras lecturas", como costumava dizer) de

certo modo também peregrina: quando vai em viagem à Sicília peregrina aos tem-plos gregos de Agrigento e compõe poemas de tipo panteísta, quando vai a Catalunya procura os ares dos peregrinos que foram a diversos lugares onde reina o mistério[1]; quando vai a Elsinor perseguindo as lembranças de Hamlet; quando vai aos outeiros de Hastings à procura da alma de Harold Godwison; ou quando voa a El Aaiún em busca da sombra da deusa Sherezade nas haimas sarianas. Sempre a mesma disposição de espírito ante o possível mistério, perante a presença segura do maravilhoso.

Por isso Cunqueiro é eterno viajante, eterno peregrino, eterno sonhador, embora não se mova da mesa de trabalho e viaje, peregrine ou sonhe através das páginas dum livro.

O historiador e crítico de arte Francisco Singul compilou no volume *Álvaro Cunqueiro en el camino de Santiago* (2004) sete crónicas de viagens pelo Caminho de Santiago, guiando um seat seiscentos chamado "Don Gaiferos", desde o Cebreiro até Compostela, publicadas no *Faro de Vigo* entre 14 e 24 de Outubro de 1962, junto com dez artigos mais de temática jacobeia publicados todos eles a 25 de Julho de distintos anos entre 1951 e 1974. Coincidimos com ele ao afirmar que a temática jacobeia cunqueiriana gira ao redor de cinco grandes eixos:

a) Lendas e presenças jacobeias ao longo do caminho francês.

b) Inventário de peregrinos reais.

c) Inventário de peregrinos fantásticos e literários.

d) Milagres do Caminho e de Santiago.

e) Outros mitos e histórias relacionados com o senhor Santiago.

Antes de passarmos a desenvolver cada um destes eixos através da produção de Cunqueiro, tenhamos em conta previamente uma série de considerações acerca da produção literária e jornalística cunqueiriana de temática particularmente jacobeia ou geralmente peregrina.

No plano real, Cunqueiro lamenta a perda do mistério, da magia e do esoterismo do Caminho a finais da década de 50 e começos de 60. Lamenta o estado de postração e abandono e reclama a recuperação do caminho como lugar de encontro mágico e espiritual.

Esse estado de abandono e amnésia do glorioso passado medieval do caminho é, claro está, uma metáfora do estado de abandono e amnésia do passado do país. As pessoas não sabem que por esse humilde carreiro passou o mais ilustre da cristandade, reis e cavaleiros, damas e princesas, bispos e papas, mendigos e muitos homens e mulheres de fé da Europa toda. As pessoas

1. Veja-se o poema intitulado "A espiña no pé do romeiro", do *Herba aquí ou acolá* (1991:102)

esqueceram-se, as pessoas já não dão valor, as pessoas estão cegas de amnésia e ignorância. Deste modo, o Caminho, no trecho galego, é uma fotografía da história da Galiza.

A peregrinação de Cunqueiro pelo trecho galego do Caminho de Santiago converte-se numa peregrinação pela alma do país... nos textos de Cunqueiro está omnipresente a história, os costumes, a gastronomia, a etnografia, a arte, as lendas, os contos, a paisagem, a língua, a arquitectura, a fina ironia, o humor, a resignação... a peregrinação pelo trecho galego é, sem dúvida nenhuma, uma peregrinação à cerna do ser galego e da Galiza, ou uma reflexão em torno de nós.

Muito se tem comentado e escrito sobre a adscrição de Cunqueiro ao regime franquista e o seu aparente não-compromisso com a literatura social e, por outro lado, pertença a uma linha literária qualificada de "escapista, evasionista ou puramente esteticista", o que tem valido muitas críticas à sua pessoa e à sua obra.

Porém, as últimas investigações[2] são unânimes ao assinalarem que o esteticismo aparentemente alheio à situação sócio-político-cultural do momento, em Cunqueiro é subtil intervenção política, sendo salientável a sua tendência para o esperpento e para a deformação mítico-literária como método sofisticado de denúncia social, ao mesmo tempo que o seu "realismo mágico" é agora percebido como uma estratégia de resistência. Vai ainda mais além Méndez Ferrín ao afirmar sem ambiguidades que

> "...Álvaro Cunqueiro, lonxe de ser un escritor etéreo, anxélico, asexuado, apático, en materia política era un real e auténtico militante. Onde mais isto se notaba era nos seus artigos de prensa."(Méndez Ferrín 1999:16)

Cunqueiro denuncia o estado calamitoso que apresenta o Caminho chegando mesmo a criticar com azedume as autoridades políticas e culturais por permitirem que as silveiras do esquecimento invadam o Caminho e o fechem. Cunqueiro, como homem instalado no regime, podia fazê-lo e fê-lo. Outros que também estavam com o regime nunca fizeram crítica nenhuma.

Vem isto a propósito porque Cunqueiro nunca deixa de denunciar com tristeza o abandono do Caminho, as reconstruções aberrantes do património peregrino, assim como as destruições irremediáveis desse património artístico, histórico, arquitectónico, literário e espiritual. Critica com dureza os responsáveis por esta destruição contra o património que ele considera da humanidade. Um escritor afecto ao regime calar-se-ia. Cunqueiro não se calou.

---

2. Vid. Nogueira Pereira, M. X. (2005): *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*, pp. 646-671. [Tese de Doutoramento defendida na USC, inédita.]. Pérez-Bustamante, A. S. (2000: 166-177): "Álvaro Cunqueiro", in D. Villanueva (coord.): *Galicia. Literatura*. T XXXV, A Coruña: Hércules, pp. 166-177. Tarrío Varela, A. (2001): "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro", in *Ínsula* nº 536: 9-11; Tarrío Varela, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.

Temos também no *Faro de Vigo* quatro artigos, com fotos de Javier Vázquez, doutra peregrinação que fez Cunqueiro desde Roncesvalhes até ao Cebreiro, publicados de 23 a 26 de Junho. Estes artigos são um guia histórico, artístico, paisagístico, ambiental, mitológico, etnográfico, espiritual e humano do Caminho antes deste entrar na Galiza. O românico, as pontes e os seus mistérios, as fontes, as evocações evanescentes de damas doutrora são sempre trasuntos assuntos literários e assuntos vitais que permitem ao autor fazer umas exposições luminosas, íntimas e ao mesmo tempo retranqueiras (irónicas) do Caminho.

Em todas as peregrinações que levou a cabo, Cunqueiro sempre se confessou "viaxeiro finxindo ser peregrino", mas admite que o Caminho, os caminhos de peregrinação todos, deixaram nele um pouso emotivo no coração.

Todos os registos e recursos cunqueirianos, todas as suas estratégias narrativas, estão tópica e felizmente presentes nos artigos jacobeus e, aínda, nas antologias do citado livro de Francisco Singul:

a) A concepção lírica da cultura e da vida. Cunqueiro é, acima de tudo, poeta, e nunca se subtrai a esta condição. Os seus olhos e a sua sensibilidade são os dum poeta.
b) A mistura constante da vanguarda e do neotrovadorismo. As damas e os cavaleiros que passaram no caminho evocam-nos os seus rondeaux à maneira villoniana, os seus poemas neotrovadoristas, mas agora misturados com motivos actuais.
c) A tensão dramático-opositiva entre o real e o fantástico, entre o que foi e o que pôde ter sido, de maneira que não sabemos o que é verdadeiro e o que é invenção ou ficção literária.
d) A libérrima e aparentemente caótica mistura de elementos, personagens, épocas, situações, lugares e factos reais e fantásticos.
e) O realismo atemporal, mistura feliz de história fora do tempo e realismo mágico, uma acronia desconcertante e ao mesmo tempo sedutora.
f) O humorismo fresco e retranqueiro, por vezes saudoso e melancólico mas sempre deformador e surpreendente.
g) A saudade poética dos peregrinos e damas doutrora: Dom Gaifeiros, Isabel de Aquitânia, Sofia da Holanda, Isabel de Lemos, Guilhaume de Aurilhac, etc.

Cruzemos agora estes tópicos cunqueiranos com os cinco eixos temáticos das *peregrinatios*:

1.- Lendas e presenças jacobeias ao longo do Caminho francês:

Há uma série de artigos onde Cunqueiro fala de diversas lendas e tradições jacobeias, como "Els fanalets de Sant Jaume" (30/11/67), onde nos relata a

bela tradição lleidatá dos fachinhos de Santiago e outros temas jacobeus catalães, como a fundação da igreja de Sant Jaume del Peu del Romeu, etc; "Santiago peregrino" (25/7/64); "De la peregrinación" (4/3/65), "Meu Santiago" (24/7/60), etc. Neles Cunqueiro faz um percurso pelos principais pontos por onde passa o Caminho, conta as lendas jacobeias destes lugares, os relatos populares das aparições do apóstolo a diversos peregrinos, etc. São paisagens e lendas de peregrinos vivas na memória dos camponeses, são igrejas, capelas e hospitais onde cada pedra fala do Caminho e do milagre, são restos e rastos, agora restolho e desleixo, dum passado misterioso que resiste a desaparecer sob a lousa da ignorância.

2.- Inventário de peregrinos reais.

Cunqueiro lamentava a escassez de peregrinos na época em que ele fez o Caminho sentado no seiscentos "Don Gaiferos". Ele peregrinava procurando os ronseis, as pegadas, os aromas de todos os peregrinos de antano, procurando a magia, o esoterismo, o recendor do Grial e o rasto dos guerreiros santos.

O Caminho fizeram-no santos, reis e rainhas, a flor da cavalaria, ricos burgueses, monges e mendigos, viúvas e muita gente humilde, todos com as suas culpas e esperanças. Cunqueiro fala de todos eles, de personagens reais, às vezes em peregrinações imaginárias, como quando sonha com Carlos Magno peregrinando guiado por uma estrela azul desde Aquisgrao[3], ou Dante[4], ou um monge de Móstar convertido em faisão dentro duma gaiola prateada (8/8/63)[5], ou o coração do aragonês D. Rodrigo Velaz, levado a Compostela por um seu criado anão e negro (27/6/64), ou Sofia da Holanda, esmolando e descalcinha de pé e perna, em 1175 (4/3/65), ou o alfaiate picardo Guilhaume Manier (18/1/67), ou numerosos peregrinos de diversas nacionalidades: ingleses, flamengos, bretões, arménios, holandeses, etc, de quem fala em numerosos artigos e cujas histórias toma de livros de viajantes a Espanha e Portugal e logo deforma a seu bel-prazer, reinventando a história. No artigo "Le pelerin par le chemin" (1/1/65) temos um sintético resumo do Caminho e dos caminhantes, tanto ilustres como anónimos, que a Compostela foram.

Sente Cunqueiro autêntico fascínio e devoção pelos túmulos de cavaleiros e damas soterrados nas igrejas do Caminho, imagina as suas vidas, os seus

3. No artigo intitulado "Carlos Barba Florida", de 5/11/63.

4. Não o Dante da *Comédia*, mas o da *Vita Nuova* e o do *Canzionere*, no artigo "Le pelerin par le chemin", de 1/1/65.

5. Fala dum monge de Móstar que se converteu em faisão por comer faisão na Sexta-Feira Santa, e foi levado em peregrinação a Compostela numa gaiola de prata. Não se sabe se voltou à forma humana ou se ficou faisão. Se tal foi assim –diz Cunqueiro- é com certeza o pai de todos os faisões galegos.

medos e alegrias, ...é o eterno "ubi sunt" perfeitamente encarnado pelas damas de Vilar de Donas e nos cavaleiros de Villalcázar de Sirga[6].

> Se hoxe sentamos á beira do camiño e tomamos na man destra un puñado de pó, ¿recoñeceremos as lonxanas impaciencias, aquelas todas impaciencias que provocaron, extrema necesidade do humano corazón, o milagre? (25/7/58)

As *peregrinatios* de Cunqueiro vão a Compostela na sua maioria, mas também vão aonde obra o prodígio, a magia, o milagre: Nossa Senhora do Puy, Roma, Rocamador, O Cebreiro do Santo Grial, Loreto, etc. As peregrinações de Cunqueiro têm por objecto a procura do maravilhoso e do sobrenatural.

3.- Inventário de peregrinos fantásticos e literários.

Assim como no apartado anterior Cunqueiro se tem de cingir –muito relativamente–, a notícias históricas, no inventário de possíveis peregrinos ou de peregrinos literários o fluxo imaginativo é surpreendente: um monge nestoriano da corte do grande Mongka Khan (29/4/65), um peregrino anónimo que aparece no relato 37 dos *Safarnam* de Nasir-i-Husraw (29/10/64); São Froilão de braço dado com Giraldo de Aurilhac (6/10/64); a Virgem Maria, toda escoltada por Sir Galaaz, D. Quixote e o mais puro e nobre da cavalaria andante (9/8/64), diversas personagens de Shakespeare e Rabelais[7], ou mesmo o tabelião e alquimista francês Nicolás Flamel (28/2/59).

Noutros artigos peregrinam a Compostela Sir Percival, "lucindo elmo brilhante polas aldeas todas", e Merlim, que abraça e dialoga com D. Santiago sobre os muitos e muito variados enigmas da vida[8]. D. Hamlet, Fausto, D. Édipo, também teriam peregrinado, segundo Cunqueiro, para quem "cada peregrino é un vaso secreto cheo de prodixios".

Toda a cristandade, a real e a imaginada, não importando a época, terá peregrinado a Compostela. Cunqueiro dizia que o caminho é eterno como um rio, e precisamente o Caminho é assim metáfora da vida, da história da humanidade representada na história da Europa. O Caminho é assim o rio Europa que, depois de regar as veigas de muitas terras e dar de beber a muita gente, vai morrer no mar de Fisterra.

---

6. Lembremos os esplêndidos rondeaux que escreveu para estas damas soterradas em igrejas jacobeias.

7. Veja-se o artigo "Lo que canta Ofelia", de 12/6/59, em que fala das referências jacobeias da primeira canção do quarto acto, quinta cena, do *Hamlet*; ou também "Como Gargantúa comió en ensalada seis peregrinos", de 3/7/64.

8. Veja-se o artigo "De Gaiferos y otras peregrinaciones", de 25/7/58.

4.- Os milagres do Caminho e de Santiago.

O Caminho é magia e mistério para Cunqueiro. Costumava dizer que em redor do mistério há outros mistérios, como em redor do Caminho há outros muitos caminhos. "Sen a expectación ante o posible prodixio, facer este Caminho é vaidade", deixou escrito em 1964.

Cunqueiro confessa que "mentres facía o camiño cara ao Apóstolo, desde Roncesvalles ao Cebreiro, polas noites poñíame a ler nos "Milagres de Santiago", na excelente edición crítica de José Luís Pensado"[9]. Reproduz parcialmente alguns destes milagres e inventa outros. Num artigo intitulado precisamente "Contando milagros", de 30/9/64, inventa dois supostos milagres, profaníssimos e irónicos, e afirma a seguir que "Historias destas cóntoas para min mesmo en segredo. ¡Como se non fosen bastantes para decorar o camiño as verdadeiras que veñen nos libros antigos! ¡Que Xacobe me perdoe!". O Caminho é motivo e fonte de inspiração para o conto ma-ravilhoso, porque, como diz neste mesmo artigo: "o camiño abánache a alma, ábreche os ollos e ves alén das sombras, e o prodixio posible forma parte dunha orde marabillosa. E sen te decatares, inicias o relato..."

Agora bem, o tema mágico mais repetido em toda a produção de Cunqueiro é o do dom das línguas do Caminho. Já num artigo intitulado "Meu Santiago", de 24/7/60, falava da impressão que lhe tinham causado os confessionários da catedral, onde confessavam em muitas línguas[10].

> "O Camiño de Santiago ten o don de linguas. Sentados no camiño, a unha sobra fresca, quizabes vemos na lonxanía unhas torres, que serán as de Santiago, pero poderían ser as de París ou as de Cracovia, as de Vilna ou as de Maguncia, e saudamos outros peregrinos que pasan, as nacións e as linguas, que van dialogando co camiño, que ten o don destas".

Porque para Cunqueiro a Europa fez-se a peregrinar, e reclama em várias ocasiões a liberdade de todos os caminhos da Europa que conduzem aos antigos e santos lugares de peregrinação, cristã ou pagã, o que é nem mais nem menos que reclamar a unidade duma Europa sem fronteiras.

O Caminho tem o dom das línguas já desde tempos bem antigos, porque nas fabulações de Cunqueiro "Gaiferos de Mormaltán falaba francés sonoro de Aquitania con Bernal de Bonaval, que soamente sabía galego, e entendíanse moito ben. E entendéronse Francesco co seu claro toscano e Cotolai co seu romance compostelán"[11].

---

9. No artigo "Los milagros que contó Calixto", de 25/6/64.

10. Diz nesse artigo: "Cando, case un neno aínda, visitaba por primeira vez a Catedral compostelá, foi para min unha sorpresa inesquecible ler nos confesionarios os letreiros que anunciaban o don de linguas: «Pro lingua gallica, pro lingua anglica et germanica, pro lingua hungarica»..."

11. Veja-se o artigo intitulado "San Martiño y los magostos", de 12/11/64.

5.- Outros mitos jacobeus

Para irmos pondo termo a esta intervenção, vou-me referir, de entre os muitos mitos e tópicos jacobeus tratados também por Cunqueiro, a um dos mitos de máxima e conflituosa actualidade. A imagem que oferece Cunqueiro de Santiago é a de um ser extraordi-nário, mágico, mítico, literário e pacífico. Por isso rejeita radicalmente a falsa imagem de "Matamouros" iconograficamente tão manipulada pela Igreja católica e pelos regimes nacional-católicos espanhóis.

Já a 23/5/63 Cunqueiro, num "Envés" intitulado "Santiago en Clavijo", falava sobre a inventada intervenção de Santiago nesta batalha, em 844:

> Sospeito, a pesar de toda a iconografía castrense xacobea, que Santiago non usou do ferro e se limitou a entusiasmar o cristián.

Para informar-nos a seguir, noutro artigo, de que na miniatura do fólio 2vº do Tumbo B (1326) do Arquivo da Catedral de Santiago, o apóstolo aparece a cavalo sobre inimigos vencidos, mas não são mouros os vencidos aos pés do cavalo: são cristãos.

Isso sim, Cunqueiro faz um exercício de erudição, desmitificação e panteísta e ecuménica universalidade ao escrever deste Santiago que "o cabalo era irreprochablemente branco, como o de todos os xinetes divinais que baixan, auxiliadores, ás batallas dos homes". Também nos informa de que o cavaleiro Santiago foi buscar este cavalo aos prados celestiais, "que son coma os prados onde nace o Miño", a súa terra.

Termino esta invervenção sublinhando que os caminhos de peregrinação, como todos os rios e todos os caminhos, são lugares de encontro e de comunicação. A memória melancólica de Cunqueiro tem saudades a meados do século XX do peregrinar românico e gótico, e para combater a morrinha ou saudade inventa um mundo onde mistura acronia, realidade e fantasia em torno do Caminho, porque sente um autêntico fascínio pelos milagres, pelos enigmas, pelo esotérico, pela magia dos factos sobrenaturais e maravilhosos, viajando com humildade e retranca através da história e das personagens históricas.

O apóstolo é mais outra cara do complexo poliedro humano que construiu Cunqueiro na sua obra, como Ulisses, Hamlet, Otelo, Harold Godwison, D. Gaifeiros, Arnau Daniel, Édipo, etc., Santiago é humanizado por Cunqueiro e elevado assim à categoria do homem-mágico que ele sonhava em cada homem.

Ele é muito consciente da invenção do sepulcro apostólico e da utilização deste mito jacobeu por parte de poderes régios e eclesiásticos, mas tanto lhe faz, ele sabe que por cima do mito está o prodígio e que o Caminho é muito

anterior à chegada do cristianismo, que é puro sincretismo. O Caminho para Cunqueiro é, deste modo, uma alegoria da história da humanidade, representada pela história da Europa, da Europa que desde a pre-história se encontra e conflui peregrinando no Caminho, onde ele busca com a imaginação memórias de todos os oferecidos de antigamente. Ou como ele escreveu:

> Posto no camiño, eterno coma un río, todo se me fai mais fácil e prodixioso. Mesmo que as nacións europeas se encontren nel e aprendan.

BIBLIOGRAFIA

CUNQUEIRO, Á. (1991): *Herba aquí ou acolá*. Edición comentada e aumentada por Xosé-Henrique Costas. Vigo: Galaxia.

MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1999): *Clásicos e modernos: tres leituras poéticas*. A Coruña: Departamento de Filoloxía Francesa e Galego-Portuguesa.

NOGUEIRA PEREIRA, M.X.: *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro* [Tese de Doutoramento inédita defendida en 2005 na Facultade de Filoloxía da USC].

PÉREZ-BUSTAMANTE, A.S. (2000): "Álvaro Cunqueiro", en D. Villanueva (coord.): *Galicia. Literatura*. T. XXXV, A Coruña: Hércules, pp. 166-177.

SINGUL, F. (2004): *Álvaro Cunqueiro por el camino de las peregrinaciones*. Barcelona: Alba Editorial.

TARRÍO VARELA, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.

TARRÍO VARELA, A. (2001): "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro", en *Ínsula,* nº 536, pp. 9-11.

XXVII

OS SISTEMAS CULTURAIS NA LUSOFONIA HOJE

A CIDADE LUSO-AMERICANA NA LITERATURA DE VIAGEM: LOCAL DE ENCONTROS, ESPAÇO DE ALTERIDADE (NOTAS DE PESQUISA)*

Amilcar Torrão-Filho
Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade (CIEC) UNICAMP

Resumo: A historiografia sobre a cidade colonial luso-americana é muito marcada por uma dicotomia ordem/desordem, fazendo da cidade portuguesa imagem de desordem e desleixo de seu colonizador português. Muitas destas imagens foram forjadas nos textos de viajantes estrangeiros. O objetivo deste texto é tratá-las como imagens conceituais e especulares, que refletem uma relação de alteridade com a Europa, e buscam por meio de uma retórica própria, transportar a diferença. Uma operação de decifração e de entendimento do outro, que revela um desejo de conhecimento de si mesmo, que está na base das viagens científicas que se iniciam no século XVIII.

Palavras-chave: Literatura de Viagem; Viagens Científicas; Cidade colonial; Urbanismo; Alteridade.

A cidade que os viajantes descreveram, e que foi muitas vezes reproduzida na historiografia, é caracterizada como espaço de desordem e de ameaça, onde não apenas a irregularidade de suas ruas e residências, mas também seus habitantes rudes e primitivos, são no mínimo um cenário pitoresco nos trópicos, além de uma sempre possível ameaça de barbárie. Faltam-lhe os atributos de civilidade, de desenvolvimento, que transformam um aglomerado urbano numa verdadeira cidade. Embora a maior parte dos viajantes que visitaram o Brasil no período do qual tratamos, final do século XVIII e início do XIX, tivessem como objetivo a classificação ou descrição da natureza exuberante e tropical, tão distinta da paisagem européia, as cidades nunca deixaram de chamar a atenção, mesmo de naturalistas, como Saint-Hilaire ou Gardner, influenciando toda uma historiografia sobre a cidade colonial no Brasil. Pois mesmo o relato mais científico busca sempre "descrever de modo mais exaustivo e profundo os diversos elementos que compõem cada lugar", não apenas para dar um toque local, mas como parte do processo de

(*) Esta comunicação apresenta resultados de pesquisa de doutorado em andamento, realizada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A participação neste Congresso contou com o auxílio do Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FAEPEX), da Pró-Reitoria de Pesquisa da Unicamp, a quem agradeço, bem como ao apoio de minha orientadora Maria Stella Bresciani.

conhecimento do lugar visitado; pois para estes cientistas do século XIX, "a ciência devia buscar descrever a totalidade dos elementos que atuavam em um fenômeno local".[1] Isso significava descrever as cidades, a forma de governo, a economia, a história e mesmo propor "*projetos* de intervenção na sociedade de seu tempo".[2]

Nos espaços urbanos, os viajantes encaravam uma alteridade mais complexa do que a natureza "selvagem e tropical" da América. Esta natureza era de uma oposição muito clara à tradição européia e impunha o seu estranhamento e sua diferença por si mesma; as cidades luso-americanas, apesar de seu aspecto ocidental, encerravam população e hábitos muito diferentes, ainda que o "cenário urbano" pudesse sugerir alguma semelhança com a Europa. Tomemos Spix e Martius em sua conhecida descrição do Rio de Janeiro:

> Língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa que de agrado. A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas de sua pátria.[3]

Na materialidade da cidade, em suas casas, ruas e comércio, Spix e Martius identificam semelhanças com as cidades européias; no entanto, a imagem invertida do espelho do viajante encontra na ausência de civilidade, na impressão desagradável de corpos escuros, cheiros nauseantes, a imagem da alteridade que viera buscar na América. Se a natureza tem sua alteridade no espaço, na vegetação e nos animais, na cidade o europeu a encontra menos no traçado urbano ou nas construções, mas no próprio homem que a habita e no desencontro de temporalidades distintas que separam o *Novo* do *Velho* Mundo.

Tratarei de algumas destas imagens forjadas nestes relatos de fronteira, que são as narrativas de viagem, que procuraram descrever e interpretar as cidades luso-americanas.

A Arquitetura

Por mais parecidas que fossem com as cidades européias, esta aparência quase sempre se revelava um simulacro. Na maior parte das vezes o que

1. Lorelai KURY, 2001b, p. 870. Cf. também 2001a.
2. Cristina Carrijo GALVÃO, 2001, p. 17.
3. Johan Baptist von SPIX, Carl Friedrich Philipp von MARTIUS, 1976, v. 1, pp. 41-42.

surpreende é a sua pobreza assustadora. A sujeira é algo constantemente percebido pelos autores e, para Freycinet, uma das causas que predispõem cidades como o Rio de Janeiro às doenças, ao lado da umidade, do solo, da presença de pântanos, do calor excessivo do verão, bem como "todos os excessos que levam à dissolução dos costumes", o abuso de certos alimentos e de banhos. A sujeira era comum em todas as ruas, presente até mesmo "nos bairros mais freqüentados da capital, com um excesso quase incrível". Some-se a isso, a pequenez das construções mal feitas das casas, "cujas fachadas ordinariamente estreitas e a profundeza considerável contribuem para dificultar a circulação do ar".[4] Dados climáticos e culturais fazem do Rio de Janeiro uma cidade propícia a endemias e epidemias mortais: o calor, as "exalações pútridas do lodo e do gás hidrogênio sulfurado e carburado que ele exala",[5] ao lado da sujeira dos naturais, tornam a cidade ainda mais insalubre.

As casas são mal arejadas, e isso, num clima tropical, fazia com que as vestes usadas dentro de casa estivessem "pouco de acordo com o exato pudor"; não era raro que as mulheres se mostrassem em casa apenas com "um simples saiote e uma camisa que, muito larga na parte de cima, recai freqüentemente dos ombros sobre os braços, seja involuntariamente, seja por um manejo bastante exagerado de coquetismo".[6] Inadequadas ao clima, ordinariamente construídas em apenas um pavimento, no máximo dois, com um grande salão dando para a rua e pequenas alcovas e corredores mal arejados, as casas do Rio de Janeiro impeliam seus moradores ao vício. Mais do que isso, haveria um "vício de construção", tantas vezes apontado pela historiografia, que construiria as casas – e cidades – de maneira irregular e inadequada, cujas causas seriam, para Freycinet, os modos e hábitos dos citadinos, "que, passando a maior parte de sua vida a dormir, a passear, a olhar pela janela e a receber de vez em quando seus amigos, só têm, de fato, necessidade de seu salão e de sua alcova"; e o segundo motivo, mais técnico, seria o preço alto dos terrenos na cidade, obrigando a se construir o máximo no menor espaço possível, dando-lhes apenas a largura estritamente necessária para que entrasse um mínimo de luz.[7]

No entanto, mais do que a escolha de normas construtivas inadequadas, haveria uma inadequação dos homens que construíam estas cidades da América portuguesa, já que os proprietários dirigiam os operários "à sua maneira", daí derivando "as inúmeras irregularidades que enfeiam os edifícios".[8] Temos uma frouxidão que deixa às ações particulares, logo, desarticuladas, desordenadas e

4. Louis de FREYCINET, 1825, pp. 162-163.

5. *Id., ibid.*, p. 163.

6. *Id., ibid.*, p. 177.

7. *Id., ibid.*, pp. 178-179.

8. *Id., ibid.*, p. 179.

desleixadas, a configuração espacial das cidades, tornando-as acanhadas, modorrentas e feias.

Muitos viajantes apontam na chegada da família real ao Brasil, um momento "civilizatório", que poderia mudar a face das cidades luso-americanas, bem como trazer hábitos mais "polidos" a esta parte da América. Para Debret, o Rio de Janeiro ao tornar-se capital do Império seria o local de onde "a civilização iria irradiar-se por todas as partes do território". O luxo criou artífices hábeis, as ciências formaram sociedades de encorajamento, "a arte conquistou adeptos e a tribuna, oradores".[9] A Corte dá uma maior dignidade ao Rio de Janeiro, na visão de Debret: as residências da nobreza, nos arredores da cidade, são novas e elegantes, as ruas são estreitas, porém bem traçadas e, ao contrário de Freycinet, o artista francês encontra nas ruas Direita e da Quitanda, casas de três ou quatro andares.[10] Se a aparência da cidade não o decepciona, isso se deve à ação civilizadora da Corte, ao reinado de D. Pedro I, já no momento da separação com Portugal, e também pela afluência de franceses que movimentavam o comércio e os serviços da capital. Um francês seria o responsável pela introdução da farinha na cidade, fazendo progredir o negócio das padarias, favorecido pelo acréscimo do consumo "provocado pela prodigiosa afluência de seus compatriotas *comedores de pão*[11]". Assim como os gregos frente aos bárbaros, os *comedores de pão* franceses vieram trazer, na visão de Debret, as Luzes da civilização às terras bárbaras da América. Como já haviam observado Spix e Martius, a aparência européia da cidade não garante a marcha da civilização; esta aparência civilizada, ocidental, no mais das vezes apresenta-se como mera ilusão, o que fica claro em outro viajante francês, o naturalista Saint-Hilaire, quando afirma que, se perto do Rio de Janeiro "podemos nos crer nos arredores de uma das grandes cidades européias, esta ilusão logo se dissipa".[12]

O Rio de Janeiro, no qual viveu entre 1808 e 1818 o negociante britânico Luccock, não tinha ainda, em sua visão, recebido as benesses da presença da Corte portuguesa. Ele afirma que os edifícios públicos das grandes cidades da Europa emprestaram aos do Rio apenas os seus nomes e finalidades,

> comunicando-lhes porém, pouca coisa além disso; pouco do seu esplendor e, se possível, menos ainda de sua propriedade. Acontece com as instituições públicas algo de mui semelhante; não passam, no geral, de arremedos pifiamente falhos dos originais que pretendem imitar.[13]

9. Jean Baptiste DEBRET, s.d., t. 1, v. 2, p. 86.

10. *Id., ibid.*, p. 90.

11. *Id., ibid.*, p. 140. Destaque meu.

12. Auguste de SAINT-HILAIRE, 1830, p. 56.

13. John LUCCOCK, 1975, p. 37.

Temos aqui duas idéias que se tornaram lugares comuns de muitos estudos sobre o Brasil e suas cidades: a de que a conformação espacial da cidade reflete, e revela, não apenas um desleixo com as edificações, mas também um descaso com a coisa pública, e de que as "idéias importadas", "fora do lugar", seriam responsáveis por esta falsa aparência européia, que sufocaria um suposto caráter nacional, na insistência em apossar-se de modelos estrangeiros que não caberiam em nossa "realidade". Para Luccock, e outros viajantes, a aparência ocidental esconde uma essência muito pouco européia ou "polida".

Na maior parte das vezes, a ilusão da aparência urbana se desfaz, revelando a precariedade da cidade construída nos "Trópicos". A Catedral carioca, na descrição de Luccock,

> consiste numa edificação baixa, singela e compacta (...). Dentro as paredes são caiadas, sem ornamentações e sujas. O altar, por sua vez, é tão simples quanto a igreja revelando o conjunto que muito pouco aproveitou de qualquer das predileções dos grandes ou dos ricos. A orquestra fica na extremidade sul, desajeitadamente pregada rente ao forro. Em redor vêem-se os sinais de muitos alicerces, muitos deles acrescidos de mato.[14]

Tão decadente é a imagem deste templo que até mesmo a natureza se apossa de seu espaço, crescendo o mato dentro do principal templo da cidade.

Para Rugendas, na Bahia havia "grande número de edifícios públicos, mas eles são muito mais notáveis pelo tamanho do que pela beleza da arquitetura".[15] Sobre Vila Rica, não deixa de sublinhar a feiúra de sua arquitetura: diz que as igrejas e edifícios públicos da cidade, do ponto de vista artístico, não apresentam nada de notável. "Datam, quase todas as igrejas e outras construções de uma época em que a arquitetura se achava em plena decadência, não somente em Portugal, mas ainda em quase todos os países da Europa".[16] Mistura de estilos, decadência, resíduos góticos, "infelizes imitações do antigo", tudo misturado sem arte. O mesmo observa Barrow, ainda em 1792, com relação ao Rio de Janeiro; se muitas das casas da cidade lhe parecem bem construídas, a maioria com dois pavimentos e cobertas de telhas, as mais belas, no entanto, possuem "este ar barroco e sombrio que têm necessariamente aquelas às quais se colocam treliças cruzadas em lugar de vidro".[17]

Costumes

A má construção e o mau gerenciamento das cidades tem como corolário a decadência dos costumes. Nos deparamos aqui não apenas com a feiúra,

14. *Id., ibid.*, p. 37.

15. João Maurício RUGENDAS, 1979, p. 86.

16. *Id., ibid.*, p. 71.

17. John BARROW, 1807, t. 1, pp. 110-111.

mediocridade e insignificância das cidades brasileiras, mas com a falta de normas mínimas de civilidade, decoro e educação. Falta ao Brasil a *urbanidade* dos modos e costumes que faz de um país uma nação civilizada. Para Lindley, por exemplo, a origem portuguesa faz os brasileiros menos civilizados. Comentando a "imundície e grosseria dos desgraçados" que o rodeiam, observa "o costume chocante de uns catarem piolhos nas cabeças dos outros", observando que este fato não é surpresa aos que "já tenham visitado a Espanha, Portugal ou o sul do continente europeu". O que choca é que o que se observa apenas entre o vulgo nestes países, no Brasil é encontrado em todas as classes.[18]

Mesmo Maria Graham, observadora arguta, muito mais simpática ao Brasil do que Lindley, não deixa de ressaltar a falta de civilidade das casas brasileiras, mais especificamente dos portugueses do Brasil. Na Bahia, visita algumas famílias portuguesas com uma compatriota britânica, notando que "as casas, na maior parte, são repugnantemente sujas". Assim como Luccock e Freycinet, ela se choca com a disposição das casas, com as celas para os escravos e cavalariças nos andares térreos, as escadarias estreitas e escuras, e com a visão de senhoras que dificilmente poder-se-ia acreditar que fossem de sociedade:

> Como elas não usam nem coletes nem espartilhos, seu corpo torna-se quase indecentemente desmazelado, logo após a primeira juventude; e isso é tanto mais repugnante quanto elas se vestem de modo muito ligeiro, não usam lenços no pescoço e raramente algum vestido com mangas. Depois, nesse clima quente, é desagradável ver algodões escuros e estofos sem nenhuma roupa branca sobre a pele. O cabelo negro, mal penteado e desgrenhado, ou amarrado inconvenientemente, ou ainda pior, *en papillote*, e a pessoa com a aparência de mal banhada.[19]

Barrow também observa a sujeira dos portugueses; afirma que felizmente, ao desembarcar no Rio, ele e sua tripulação haviam levado seus leitos, o que lhes garantiu um mínimo de comodidade e asseio, coisas difíceis de se encontrar, diz ele, em terras portuguesas.[20] Chama-lhe a atenção a grande quantidade de insetos e outros animais verminosos, que "se deve atribuir muito mais à extrema sujeira dos portugueses do que ao calor do clima". O que explica que, segundo ele, poucas pessoas escapem das doenças de pele, "que vemos entre nós como efeito da miséria e da falta de asseio".[21] Além da sujeira, os serviços disponíveis aos estrangeiros no momento da visita de Barrow não têm nenhuma "delicadeza", nem há albergues ou hotéis, o que seria inútil, diz ele, já que o governo lusitano, "fraco, e talvez por causa disso invejoso" acentua a

18. Thomas LINDLEY, *op. cit.*, p. 53.
19. Maria GRAHAM, 1824, pp. 135-136.
20. John BARROW, *op. cit.*, p. 115.
21. *Id., ibid.*, pp. 117-118.

inospitalidade a ponto de proibir que os estrangeiros fiquem em terra após o cair do sol e, durante o dia, não os permite andar pelas ruas desacompanhados de uma escolta.[22]

Na base de uma idéia que concebe o urbanismo português como atavicamente desordenado está a refiguração destas imagens que condenam a colonização lusitana, seja do ponto de vista da impropriedade dos costumes e da falta de civilização e urbanidade, seja na desordem de suas instituições administrativas e coloniais, que está por trás de muitas das interpretações da cidade colonial na América.

Uma preguiça de corpo e alma

Cidade aberta, sem muralhas;
tal é o homem sem autocontrole.
(Provérbios, 25: 28)

A preguiça dos luso-brasileiros foi algo notado por quase todos os viajantes, e a historiografia, por vezes, também reproduz esta visão do homem que vive na América quase em estado de natureza, sem o empenho criador do trabalho. Para Debret, o brasileiro, sobretudo o jovem e rico, era um "filho mimado da natureza".[23] Uma natureza pródiga, onde os recursos eram quase infinitos e permitiam que o brasileiro se quisesse, e muitos pareciam querer, pudesse viver sem o esforço do trabalho. Embora o mesmo Debret, em diversas de suas pranchas, apresente uma profusão enorme de trabalhadores negros, carregadores, vendedores, quituteiras, barbeiros etc. Esta "turba variegada" e barulhenta de trabalhadores não constituía, na visão destes observadores, uma verdadeira e ordeira classe operária: sua agitação desenfreada não podia ser considerada como trabalho legítimo e produtivo.

Tollenare estava convencido, em sua estadia no Recife em 1816, de que a repugnância dos brasileiros pelos longos passeios tinha no clima apenas um pretexto; a real causa seria um desleixo, uma preguiça de corpo, que os tornaria inimigos do exercício, além uma preguiça de espírito que os afastaria "de toda investigação que não tenha por objetivo um interesse pecuniário imediato. Eu posso dizer que a sua preguiça física é resultado da sua indolência de espírito".[24] Este habitante pobre do Brasil não tem necessidade de toalete, pois ele não troca sua vestimenta.

> Ele permanece em ceroulas, fumando em sua porta que ele só abandona para ir se balançar em sua rede. Sua mão se estende com dificuldade para receber a sua

22. *Id., ibid.*, p. 112.

23. Jean Baptiste DEBRET, *op. cit.*, t. 1, v. 2, p. 142.

24. Louis-François de TOLLENARE, 1972, v. 2, p. 369.

> medíocre ração de mandioca. Você pergunta a ele onde mora Um Tal, seu vizinho: ele não sabe nada. Falar o fatiga tanto quanto pensar.[25]

Gardner também apontou a preguiça e a indolência como males do Brasil, que impediam seu desenvolvimento, além de consumirem os recursos das classes produtoras. Na vila de Natividade, os habitantes eram preguiçosos e indolentes ao extremo e, por isso, havia sempre entre eles grande escassez das coisas necessárias para a vida diária. Apesar dos seus arredores férteis, esta benesse da natureza não era aproveitada por seus habitantes, que quase nunca os usavam para plantar mandioca ou outros bens. E embora houvesse muitas e grandes fazendas de criação de gado a apenas poucas léguas de distância, "só é possível", diz ele,

> comprar carne fresca uma vez por mês; mas isto não admira, pois o grosso da população, por seus hábitos indolentes, não possui os recursos para comprar carne ou qualquer outro artigo de utilidade. Perguntando a umas das pessoas mais respeitáveis do lugar como vivia essa gente, ele me informou que os poucos industriosos tinham de sustentar os outros, que geralmente roubam das suas plantações quanto sirva para sustentar a sua mísera existência.[26]

Nem sempre a materialidade da cidade era o que mais impressionava negativamente os viajantes europeus no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, a primeira parada da maioria deles, e uma das maiores cidades luso-americanas deste período. Como vimos em Spix e Martius, o que realmente dava a noção de alteridade aos visitantes era a população que habitava esta cidade. Gardner, por exemplo, não estranha apenas a vegetação americana, tão distinta de sua Grã-Bretanha natal, mas muito mais os seres humanos, diz ele,

> que primeiramente me apareceram ao desembarcar. Os inúmeros pequenos botes e canoas que cortam o porto são todos manejados por negros africanos; as ruas longas e estreitas pelas quais passamos eram apinhadas de gente da mesma raça, seminus, muitos deles suando sob suas cargas e com um cheiro tão forte que era quase intolerável. Raramente se via uma face branca.[27]

Se vista do navio pela manhã, a cidade tinha uma aparência imponente, pela sua posição e inúmeras igrejas e casas caiadas de branco, olhada de perto, esta impressão não passava de uma ilusão. As ruas eram "estreitas e sujas" e o "fedor de milhares de negros" e os "eflúvios dos inúmeros armazéns de provisões, davam uma impressão que podia ser tudo, menos agradável".[28]

---

25. *Id., ibid.*, v. 3, 1973, p. 759.
26. George GARDNER, 1973, p. 337.
27. *Id., ibid.*, p. 4.
28. *Id., ibid.*, pp. 4-5.

Também Saint-Hilaire se queixa "dos ruídos confusos que fazem nas vendas os escravos confundidos com os homens livres de uma classe inferior".[29]

A América portuguesa é, para grande parte dos viajantes, reino da aparência, de uma natureza pródiga e um povo indolente e inferior, cidades de feição européia habitadas por bárbaros de toda a espécie, africanos, ameríndios, mulatos e brancos degradados. No espelho luso-americano reflete-se o medo dos europeus frente a populações desconhecidas, bárbaras, perigosas, formadas não apenas por tribos "primitivas" e hordas variegadas de escravos, mas por multidões de pobres e vagabundos que vivem nas grandes cidades européias, também considerados bárbaros e apavorantes.

> A metáfora dos selvagens que agridem a sociedade recobre homens que, embora disponham dos atributos essenciais ao trabalho, permanecem fora dela por se negarem a ir ao mercado dispor, trocar ou alienar por um salário a única mercadoria que possuem, o próprio corpo.[30]

O "indolente e preguiçoso" brasileiro é o espelho das "classes perigosas" e viciosas que ameaçam as metrópoles do Velho Mundo; a cidade americana é a advertência da ameaça do desemprego e da vadiagem, que se devem, numa perspectiva liberal, a uma "degradação moral, em outras palavras, ao relaxamento da disciplina e à corrupção dos costumes".[31]

Por mais belas que fossem Salvador ou Rio de Janeiro, este espaço aparentemente urbano não representava verdadeiras cidades: eram *urbes*, mas não *civitas*[32]. Lacordaire é exemplar neste sentido. Para ele, o Rio de Janeiro era a "rainha da América, a cidade das sete colinas e dos mil panoramas". A fascinação de sua paisagem é tão grande que é impossível de ser descrita. "Ali se pode penetrar em Deus, se lhe for permitido vê-la sem morrer". Acreditem, diz ele, "é uma terra de indeléveis recordações: não tem nenhum defeito, a não ser a ausência de homens".[33]

Pecados de origem

Muitos viajantes entendiam a colonização portuguesa como atrasada, despótica, verdadeiro reino da ignorância e da superstição. É verdade que, para muitos autores, a presença da Corte portuguesa a partir de 1808, e sobretudo a

29. Auguste de SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 52.
30. Maria Stella BRESCIANI, 1989, p. 80.
31. *Id., ibid.*, p. 85.
32. TORRÃO FILHO, 2003, p. 66.
33. Theodore LACORDAIRE, 1832, p. 645.

monarquia independente, instituída em 1822, tinham um efeito civilizador sobre o Brasil. Afinal, havia sido abandonado um sistema arcaico e indesejável como o colonial, ainda que a escravidão permanecesse como uma herança desagradável, visível nos negros ruidosos e mal-cheirosos que invadiam as ruas das cidades luso-americanas. Eschwege, por exemplo, afirma que a chegada da família real portuguesa tinha sido um acontecimento particularmente feliz para este reino e para as ciências que, diz ele, "também se beneficiarão, pois o país seria logo aberto aos estrangeiros".[34] A abertura aos estrangeiros depois de séculos de fechamento e "desconfiança", da qual se queixaram tanto Barrow e Lindley, promoveria também uma maior civilidade com a vinda dos *comedores de pão* europeus, que como Debret, desejavam trazer as luzes da civilização aos Trópicos, "semente a ser lançada por ele [viajante] nessa terra que crê, paradisíaca ou infernalmente, em branco".[35]

BIBLIOGRAFIA

BARROW, John (1807): *Voyage à la Cochinchine, par les îles de Madère, de Ténérife et du Cap Verd, le Brésil...*, trad. Malte-Brun, Paris, F. Buisson.

BRESCIANI, Maria Stella (1989): *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*, 5. ed., São Paulo, Brasiliense.

DEBRET, Jean Baptiste (s.d.): *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, trad. port. Sérgio Milliet, São Paulo, Martins.

ESCHWEGE, M. (1819): «Observations sur la manière de voyager dans l'interieur du Brésil», *Nouvelles Annales des Voyages*, Paris, 3, pp. 99-120.

FREYCINET, Louis de (1825): *Voyage autour du monde fait par ordre du Roi*, Paris, Pillet Aîné, v. Historique.

GALVÃO, Cristina Carrijo (2001): *A escravidão compartilhada: os relatos de viajantes e os intérpretes da sociedade brasileira*, Dissertação de mestrado em História, Campinas, Unicamp.

GARDNER, George, (1973): *Travels on the interior of Brazil*, Boston, Milford House.

GRAHAM, Maria (1824): *Journal of a voyage to Brazil*, London, Longman.

KURY, Lorelai (2001a): *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*, Paris: L'Harmattan.

(2001b): *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*, em *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, VIII(suplemento), pp. 863-880.

34. M. d'ESCHWEGE, 1819, p. 99.

35. Flora SÜSSEKIND, 1990, p. 13.

LACORDAIRE, Theodore (1832): «Un souvenir du Brésil», *Revue des Deux Mondes*, Paris, 7, pp. 645-671.

LINDLEY, Thomas (1969): *Narrativas de uma viagem pelo Brasil*, trad. port. Thomaz Newlands Neto, São Paulo, Nacional.

LUCCOCK, John (1975): *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp.

RUGENDAS, João Maurício (1979): *Viagem pitoresca através do Brasil*, trad. port. Sérgio Milliet, 8. ed., Belo Horizonte/São Paulo, Itaiaia/Edusp.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1830): *Voyages dans l'interieur du Brésil*, Paris: Grombert et Dorez.

SPIX, Johan B. von, MARTIUS, Carl F.P. von (1976): *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*, trad. port. Lúcia F. Lahmeyer, 3. ed., São Paulo: Melhoramentos, 3 vv.

SÜSSEKIND, Flora (1990): *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras.

TOLLENARE, Louis-François de (1972-1974): *Notes dominicales prises pendant un Voyage en Portugal et au Brésil*, Paris, PUF.

TORRÃO FILHO, Amilcar (2003): "Imagens de pitoresca confusão: a cidade colonial na América portuguesa", em *Revista USP*, São Paulo: CCS/USP, 57, pp. 50-67.

A CORAGEM DE ESQUECER, A URGÊNCIA DE LEMBRAR – MEMÓRIA, IDENTIDADE E TRAUMA NA FICÇÃO PORTUGUESA, ANGOLANA E MOÇAMBICANA PÓS-COLONIAL

Ana Margarida Fonseca
Instituto Politécnico da Guarda

Resumo: A relação entre memória e trauma reveste-se de grande importância na compreensão de fenómenos que, a par de uma dimensão subjectiva, assumem um carácter colectivo com importantes repercussões no plano da construção identitária. A desagregação do império colonial português e as primeiras décadas após a descolonização constitui um desses momentos de crise onde as identidades são questionadas por mudanças profundas nas sociedades e nas culturas, quer para o (ex-)colonizador quer para o (ex-)colonizado.

Na presente comunicação, é nosso objectivo inserir as questões da memória, esquecimento e identidade numa perspectiva declaradamente pós-colonial, associando a memória subjectiva das personagens à memória colectiva de portugueses, angolanos e moçambicanos. Deste modo, e tomando como *corpus* *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, *A Geração da Utopia* de Pepetela, *Pedro e Paula* de Helder Macedo e *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, procederemos a uma reflexão sobre os muitos silêncios e algumas vozes que em torno de tão importante período histórico se erguem. Neste contexto, assume especial importância a representação da guerra colonial e das guerras civis em solo africano, bem como as implicações do regresso precipitado dos portugueses que se encontravam nas ex-colónias.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; Literaturas lusófonas; Identidade; Memória.

A relação entre memória, identidade e trauma tem suscitado, nas últimas décadas, um grande interesse em diversas áreas do conhecimento, da psicologia à história, da antropologia aos estudos literários. Experiências marcantes como a guerra, o abuso sexual ou os maus tratos são retiradas da esfera íntima, numa análise geralmente baseada nos testemunhos subjectivos que as vítimas foram sendo capazes de produzir, entre o desejo de esquecer e a necessidade de lembrar. Memória e esquecimento são, nestes casos, manifestações nem sempre voluntárias de uma vivência de sofrimento que, a par de uma dimensão subjectiva, se reveste a maioria das vezes de um carácter colectivo, estendendo-se a todo um grupo étnico, cultural, nacional ou de género.

A desagregação do império colonial português e as primeiras décadas após a descolonização constitui, segundo julgamos, um desses momentos de crise onde

as identidades são questionadas por mudanças profundas nas sociedades e nas culturas, tanto do lado do (ex-)colonizador como do lado do (ex-)colonizado. Referimo-nos, antes de mais, às guerras –colonial e civis– mas também a situações que, sendo consequência directa da descolonização, se revelaram igualmente traumáticas, como seja o regresso dos portugueses que se encontravam nas ex-colónias, num movimento de fuga cujas repercussões nas sociedades envolvidas têm sido frequentemente omitidas.

No estudo que aqui apresentamos, é nosso objectivo inserir as questões da memória, esquecimento e identidade numa perspectiva declaradamente pós-colonial, associando a memória subjectiva das personagens à memória colectiva de portugueses, angolanos e moçambicanos. Deste modo, e tomando como *corpus Terra Sonâmbula* de Mia Couto, *A Geração da Utopia* de Pepetela, *Pedro e Paula* de Helder Macedo e *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, procuraremos analisar os muitos silêncios e algumas vozes que em torno de tão importante período histórico se erguem.

Antes de avançarmos para uma análise textual mais circunstanciada, julgamos importante começar por reconhecer a estreita relação entre identidade e memória, o que é evidenciado nas múltiplas formas como sujeitos, comunidades e nações se pensam a si mesmos, numa relação dinâmica com o que foram, o que são e o que projectam vir a ser. O acesso ao passado, sublinhe-se, não se faz de modo inocente, recuperando algo "que já lá está", pois o trabalho da memória implica representação e reinterpretação, ou seja, a leitura de acontecimentos à luz de um quadro de referências subjectivo e social substancialmente diferente. A acepção de memória que adoptamos implica, portanto, que a tomemos como uma "prática", como explicam Paul Antze e Michael Lambek:

> not as the pregiven object of our gaze but of the act of gazing and the objects it generates. Memories are produced out of experience and, in turn, reshape it. This implies that memory is intrinsically linked to identity. (Antze and Lambek, 1996:xii)

Assim, existe no acto de recordar uma atribuição de sentido que vem modelar as imagens que possuímos acerca de nós próprios e dos outros, transformando-as de modo incessante. O discurso da identidade continuamente faz apelo a um passado cujo acesso se faz a partir de um *eu* ou de um *nós* que entretanto se modificou, e que por isso transforma também essas experiências invocadas. Deste modo, a construção identitária supõe a existência de uma temporalidade que permita, simultaneamente, a fixação de imagens e a transformação contínua dessas mesmas imagens. Como sublinha Helena Carvalhão Buescu,

> é através da actividade da memória que a fixação e a presença da identidade são produzidas, da mesma forma que a capacidade de 'imaginar' essa mesma identidade

> (ou seja, a capacidade de a representar por imagens), mesmo se *in absentia.* (Buescu, 2001: 87)

A memória é, então, "condição da transmissibilidade interpessoal e cultural" (Buescu, 2001: 87), ao possibilitar que a identidade seja re(a)presentada através da linguagem humana. Neste sentido, a compreensão da dimensão histórica de uma comunidade ou formação social implica o trabalho da memória, sendo ainda de considerar que esta não tem apenas que ver com o passado, mas antes estabelece uma relação dinâmica com o presente e com o futuro. Independentemente de quão longínquas sejam as memórias, recuperamo-las a partir de um tempo que nos é contemporâneo e fazemo-lo condicionados pela nossa experiência desse mesmo tempo. Recordar, assim como esquecer, transforma o passado sobretudo em função do que somos nesse momento e do que pretendemos projectar nos tempos vindouros. Neste sentido, afirmam Eric Caldicott e Anne Fuchs,

> memories are not static representations of past events but 'advancing stories' through which individuals and communities forge their sense of identity. Or, to put it differently, memories offer heavily edited versions of the self and its world (Caldicott and Fuchs, 2003: 12)

A ligação da memória à construção da identidade faz-se, então, através da mediação de "histórias", ou seja, de narrativas, em sentido amplo. Rejeitando-se o acesso directo ao passado, pois toda a memória é já representação, afirma-se o condicionamento da memória por factores intersubjectivos, como atrás referimos, e afirma-se a importância do estudo das narrativas em diferentes campos do conhecimento: historiografia, psicologia, sociologia, antropologia, entre outros.

Neste contexto, a literatura, como refere Paulo de Medeiros, constitui um "instrumento privilegiado de anamnese" (2000: 49), pelo que o tempo/espaço da escrita possibilitará, através da recuperação da memória ou, pelo contrário, através da sua ocultação, um questionamento profundo dos problemas identitários que afectam indivíduos e povos. Os textos ficcionais permitem, porventura com maior liberdade do que outras formas narrativas, a reavaliação do passado por um sujeito que, de diversos modos, dele necessita para compreender os outros, o mundo e a si mesmo. O que propomos de seguida como pistas para uma reflexão necessariamente incompleta são, pois, fragmentos de um universo literário que reúne fios da experiência do fim do império português e dos efeitos traumáticos da descolonização, em duas vertentes essenciais: os que, em Portugal, ficaram conhecidos por retornados e, em África, as vítimas das guerras civis.

Em *Terra Sonâmbula,* do moçambicano Mia Couto, o período da guerra civil que se seguiu à independência é o contexto histórico em que se enquadra

a acção, dividida por dois planos diegéticos: a deambulação de Muidinga e Tuahir pelos territórios atacados pela guerrilha e os "cadernos de Kindzu", que as duas personagens encontram no interior de um autocarro incendiado. Estes escritos apresentam o relato do percurso existencial do jovem Kindzu desde a infância até à idade adulta, incluindo a viagem iniciática que culmina na transformação em guerreiro naparama. O propósito de fixar a memória encontra-se declarado logo no início do "Primeiro Caderno de Kindzu":

> Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim deste escritos serei de novo uma sombra sem voz. (Couto, 1992: 15)

Como podemos observar, a escrita pretende repor a sucessão cronológica dos acontecimentos, disciplinando os tempos, mas porque o processo de fixação da memória nunca é simplesmente a recuperação de um passado original, "as lembranças desobedecem", ou seja, não se deixam representar de forma inocente, impondo-se a mediação de factores de natureza subjectiva e social. O registo da voz, inscrito na *estória*, acaba por constituir uma forma de resistência quer ao desejo de esquecer quer à fixação num passado irrecuperável, contrariando o determinismo previsível de uma situação de profundo sofrimento colectivo, onde lembrar pode ser insuportável.

Por ter tido acesso às "feitiçarias dos brancos" (Couto, 1992: 25), Kindzu tem a capacidade de estabelecer a ponte entre a sua condição de letrado e o desejo de atender às vozes da tradição. Nestas últimas a personagem procura a compreensão do sentido histórico do seu povo, contando para isso com os sonhos em que lhe surge o pai, com os relatos de Farida e com o contributo de outras personagens, em estreita ligação com a mundividência africana. Deste modo, os cadernos de Kindzu representam igualmente um compromisso ético de fixação da memória colectiva para as gerações futuras, ao mesmo que testemunham a dolorosa agonia de um tempo sem heróis.

A capacidade de Kindzu preservar a memória, escrevendo, contrasta com o estado de amnésia sofrido por Muidinga, depois de uma grave doença da qual sobrevive graças aos cuidados de Tuahir. A ausência de memória de Muidinga implica um esvaziamento da sua identidade pois, como referimos anteriormente, a construção identitária supõe a capacidade de o sujeito, reestruturando o passado, se projectar no futuro. Esta amnésia assume ainda um valor alegórico, pois é a própria identidade nacional moçambicana que se vê ameaçada pelo risco de perda da memória colectiva, em virtude da situação de guerra e do cortejo de males a ela associada: miséria material, corrupção dos poderes, quebra das tradições, abandono das populações rurais.

A viagem que Muidinga empreende na companhia de Tuahir representa, assim, um percurso iniciático, durante o qual a reconstrução identitária se vai

tornando possível, quer pelo encontro com várias personagens próximas da cultura tradicional moçambicana quer, sobretudo, pelo acesso à memória de Kindzu, através da sequência de cadernos. Graças a estes, a criança vai recuperando pedaços do seu passado omitido, a começar pela primeira recordação – os ruídos da escola (Couto, 1992: 38). Uma vez mais, observe-se, a conciliação entre a escrita e a oralidade é apontada como o caminho para uma libertação da derrota existencial e colectiva: o menino lê os escritos ao velho analfabeto, que por sua vez lhe ensina os preceitos da tradição.

Gradualmente, ao assumir o papel de narratário das estórias de Kindzu, Muidinga é conduzido até à decifração do mistério da sua origem, sendo a revelação da sua identidade – a criança é, afinal, o filho que Farida procurava - descrita como um segundo nascimento:

> Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. (Couto, 1992: 218)

Em síntese, poder-se-á afirmar que o resgate da esperança, em *Terra Sonâmbula*, passa pela afirmação do poder construtivo da memória, mesmo se o tempo recuperado implica o conhecimento de experiências de sofrimento e miséria que atingem não só o sujeito como todo o meio social onde este se insere. A abertura a uma identidade dinâmica, em permanente redefinição implica que a memória cumpra o seu papel ambivalente de reforçar as imagens existentes e de ao mesmo tempo as pôr em causa, pois é dessa relação que o futuro se começa a erguer. Assim, perante o sentimento de crise pessoal e colectiva, a resposta avança no sentido não tanto de conservar uma memória – se com isto quisermos significar a rejeição da mudança – mas sobretudo de a reinterpretar, numa permanente definição identitária que contraria o eventual determinismo das experiências passadas sobre os valores e crenças acerca de nós mesmos e do mundo.

Reinterpretar o passado é também um dos objectivos propostos ao leitor em *A Geração da Utopia*, do angolano Pepetela. Neste romance, apresenta-se uma reflexão profunda sobre o processo revolucionário angolano e os primeiros tempos de independência, desde 1961 até 1991, num resgate da memória onde sobressaem a descrença e o sentido crítico. Sendo certo que a representação da guerra colonial ocupa uma parte significativa do romance, consideramos que, na experiência de uma personagem central como Aníbal, o que se evidencia não é a memória do trauma, mas o discurso reflectido de quem lê o passado em função dos desenvolvimentos históricos posteriores. Longe da mitificação dos heróis da libertação nacional, uma certa amargura face à constatação da inutilidade da guerra acaba por secundarizar o peso das vivências dos combatentes, já que são as elites, e não o guerrilheiro anónimo, que estão no centro da focalização narrativa.

Esta diferença de perspectiva é notória no confronto entre *A Geração da Utopia* e *Terra Sonâmbula*, pois neste último caso, como observámos, o conflito armado é uma experiência traumática que condiciona dramaticamente a vida pessoal e colectiva. Como "quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar" (Couto, 1992: 197), a tragédia abate-se de forma especialmente dura sobre os mais fracos: velhos, mulheres, crianças. Assim, a dificuldade de viver de Muidinga, Kindzu, Junhito ou Farida constitui, antes de mais, a expressão de uma violência social insuportável, mesmo que nem tudo no seu percurso existencial seja consequência directa da situação de guerra civil.

Considerando a relevância da experiência da guerra na representação da memória traumática, quando passamos para o espaço da literatura portuguesa, a aproximação mais evidente conduzir-nos-ia até ao vasto *corpus* das obras sobre a guerra colonial, pela semelhança de problemas no que diz respeito à relação entre a recordar e esquecer. Contudo, o nosso interesse crítico, no âmbito da presente comunicação, incide sobretudo naqueles que, com o ambíguo estatuto de colonos/emigrantes, permaneceram em África durante o crepúsculo do domínio imperial, dela sendo despejados na sequência do processo de descolonização. É esta a situação vivida pela família de colonos representada em *O Esplendor de Portugal*, nomeadamente pelos três filhos de Isilda, que regressam a Lisboa na vaga de retornados, deixando a mãe teimosamente ligada à moribunda fazenda colonial na Baixa do Cassange.

Neste romance, pode-se afirmar que, em vez de uma ausência, se assiste a um *excesso* de memória das personagens, o que acaba por representar uma ameaça à identidade tão violenta quanto a que representava a amnésia de Muidinga. Com efeito, na obra de Lobo Antunes, a possibilidade da memória é restituída aos colonos – o que constitui de algum modo uma excepção na literatura portuguesa contemporânea - mas os testemunhos consentidos a Isilda e a seus filhos são incapazes de garantir, sobretudo a estes últimos, uma pacificação dos conflitos existenciais que os dominam. Assim, se a não memória significa fundamentalmente a privação da identidade, como observámos em *Terra Sonâmbula,* o que encontramos em Carlos, Clarisse e Rui é a incapacidade de dar um sentido aos fragmentos de passado que contaminam o presente e negam o futuro. Observa-se, assim, segundo cremos, uma correspondência muito próxima entre as dificuldades na definição identitária sentidas por cada uma delas e a fixação obsessiva num tempo-espaço transformado em perpétuo presente.

Uma vez regressados a Portugal, os filhos de Isilda rejeitam, no plano consciente, a ligação a Angola, o que é contradito pelo regresso obsessivo ao passado africano. Em todos estes casos, o retorno de Angola acaba por se revelar incompleto, e a fusão temporal observada na narrativa faz prova da incapacidade de alicerçar a identidade numa relação construtiva entre passado, presente e futuro. Porque irresolvidas, estas memórias são a evidência da identidade estilhaçada das personagens: Carlos não consegue aceitar a sua

condição mestiça e vive oprimido pelo desprezo que a cor escondida provoca nas relações afectivas com a mulher e os irmãos; Clarisse procura na relação com o amante casado as sobras de afecto que lhe devolvam a imagem do pai; Rui, perdido nos labirintos da doença mental de que é portador, não compreende porque lhe estão proibidos os excessos antes experimentados na fazenda africana.

O desajustamento dos retornados face à ilusão de uma nova vida que os esperaria em Portugal é antecipado por Isilda, que por isso mesmo se recusa a embarcar, obedecendo ao conselho insistente do pai – "não consintas em partir, não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola" (Antunes, 1997: 256). A lucidez desta personagem, que une os fios não só da sua própria memória como daquelas de quem foi atenta ouvinte – o pai e o padrinho, fundamentalmente – permite a apresentação de uma leitura desenganada do fim do império, que vai para além do círculo obsessivo observado no relato dos filhos. Isilda distingue-se, na nossa opinião, pela capacidade de romper uma perspectiva marcadamente narcisista, reconstituindo e interpretando os fragmentos da vida colonial que conheceu em termos que transcendem as circunstâncias da sua própria experiência. Não será por acaso que só no seu relato existe uma progressão temporal no que diz respeito ao tempo do discurso, ao contrário dos seus três filhos, cujas recordações têm como origem uma mesma noite de Natal de 1985.

No caso destas últimas personagens, a incapacidade de distanciamento do passado bloqueia-as num presente contínuo, impedindo-as de atribuir às experiências vividas uma reinterpretação construtiva para o futuro. De certo modo, a presentificação das memórias, nos termos em que observamos no romance, acaba por ameaçar o seu próprio estatuto, uma vez que, como explicam Paul Antze e Michael Lambek, recordar implicar "desligar-se":

> [The] work of retrieval speaks fundamentally to a sense of loss: memory begins when experience itself is definitely past. The ground between the spectator and the object of her gaze begins to lengthen, the connection between them to grow uncertain. Memory bespeaks detachment, or, perhaps, to borrow an evocative phrase from Paul Ricoeur, a dialectic between appropriation and distanciation. (Antze and Lambek, 1996: xiii)

Torna-se, assim, necessário que o sujeito interiorize o distanciamento das experiências passadas para ser capaz de, através da memória, assumir de forma dinâmica a redefinição contínua da sua identidade. O mesmo se passa no plano colectivo, e por isso é tão importante para os povos, nações ou outras formas de comunidade a escrita da sua história. Deste modo, a função construtiva da memória supõe não só o que recordamos como também o que esquecemos, uma vez que, assinalam Antze e Lambek (1996: xxix), ambos os processos requerem esforço e energia. Não sendo possível nem desejável recordar tudo, o

que fica retido na memória, quer individual quer colectiva, é o resultado de um processo contínuo de representação selectiva de experiências e sentimentos, e não apenas uma recolecção arbitrária. Este "desprendimento" de determinadas recordações é mesmo, para António Lobo Antunes, uma condição essencial para o equilíbrio psicológico: "O ser humano tem uma capacidade enorme para esquecer, senão a vida seria horrível" (Blanco, 2002: 156).

A incapacidade de esquecer revelada pelas personagens antunianas contrasta a atitude evidenciada pela protagonista do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, face a experiências que, embora diferentes no seu conteúdo, manifestam igualmente um conteúdo traumático. Nesta obra, é apresentada a complexa relação entre dois irmãos gémeos, no enquadramento da história recente de Portugal, entre os últimos anos do domínio colonial em Moçambique, onde o pai de ambos é administrador, e as primeiras décadas de democracia. Unindo o percurso individual das duas personagens ao percurso colectivo e nacional, esta obra vai construindo uma importante reflexão sobre as múltiplas identidades convocadas pelo contexto da contemporaneidade portuguesa, em estreita relação com a memória recente do colonialismo, da censura, da revolução de Abril e da evolução social e cultural desde então registada.

A consideração do papel da memória na construção identitária surge, segundo julgamos, reflectida na forma como Paula lida com as suas próprias recordações, sobretudo com aquelas que têm uma importância decisiva na reavaliação do seu próprio projecto de vida. Assim, observamos que a personagem evidencia um desprendimento do passado que não se identifica com o esquecimento ou a negação, mas sim com a reelaboração da identidade à luz do que a memória retém, mas não mumifica. Destacamos, a título de exemplo, a atitude que Paula toma quando Gabriel morre inesperadamente, deixando a filha num "estado de suspensão" (Macedo, 1998: 201), incapaz de aceitar a irreversibilidade do desaparecimento do pai. Através do recurso à referência intertextual a *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, Paula explica a necessidade de sair de Portugal, prevenindo atitudes sebastianistas de resignação e imobilidade:

> Pois é, dadas as tendências da família e os antecedentes sebastiânicos da pátria, achei que ela tinha de sair dali. E da nossa casa. Neste aspecto ainda bem que a casa de Knightsbridge foi vendida, que não é uma memória dela. Se não ainda ficava lá à porta à espera do Romeiro. Tudo isto foi uma terapia um pouco brutal, mas era preciso. É preciso saber quando as coisas chegam ao fim. Se não ficamos todos vampiros. (Macedo, 1998: 202)

O afastamento físico dos espaços partilhados por Paula, Filipa e Gabriel representa o "deixar ir" do passado, não permitindo que este se transforme numa assombração, como parece suceder nos casos de Clarisse, Carlos e Rui, em *O Esplendor de Portugal*. É certo que, nestes últimos casos, a separação física

do espaço angolano tinha igualmente ocorrido, mas não sendo fruto de uma decisão voluntária, as personagens de Lobo Antunes acabam por não ter a capacidade de, psicologicamente, dar como encerrado esse período das suas vidas.

Ainda com a intenção de evitar a contaminação do presente por uma memória obsessiva, e de forma aparentemente contraditória, Paula revela à filha o episódio da violação por Pedro, partilhando assim a recordação de um acontecimento íntimo que marcou de forma indelével a sua identidade de mulher, esposa, mãe e irmã, mas também a identidade de Filipa. Recorde-se que a proximidade desta relação sexual não consentida com a gravidez de Paula suscitará a dúvida, nunca completamente esclarecida, sobre a paternidade da criança que vem a nascer. A revelação deste fragmento de memória torna-se ainda mais importante pela observação de que, para Filipa como para seus pais, só interessa visitar o passado numa atitude construtiva de redefinição identitária. Assim, explica Paula ao narrador, Filipa não tentou saber mais sobre o que tinha acontecido, preocupando-se apenas com questionar a mãe "sobre o que fazer com isso" (Macedo, 1998: 202). Apesar da natureza traumática da experiência vivida, reforçada pelo seu carácter incestuoso, mãe e filha estão unidas na procura de um equilíbrio emocional que supõe lembrar e esquecer, sem as ambiguidades de tempos omitidos.

Com efeito, em *Pedro e Paula,* estas ambiguidades próprias do percurso individual das personagens, mas também de um tempo histórico de transição, são propostas no romance de Helder Macedo como um motivo de reflexão, onde o mais importante é a construção do futuro. Para o autor-narrador, a memória deve ser celebrada, pois, sugerimos nós, só assumindo a falibilidade dos processos históricos se pode escapar a tendências sebastianistas em que o povo português é fértil. Um desejo semelhante norteia, afinal, as narrativas de Mia Couto e Pepetela: recordar o passado recente, pois dessa coragem depende a construção de um futuro mais justo para todos quantos têm sido esquecidos pelos sucessivos poderes, antes e depois do colonialismo.

Concluímos com a observação de que, nos quatro romances, se esboça uma história alternativa, onde as últimas décadas de realidades distintas, porém unidas por muitos fios, são apresentadas a uma leitura crítica sem o filtro de ideologias pré-determinadas. São, todos eles, apontamentos sobre a inscrição daqueles de quem não se fala – as vítimas dos poderes instalados, os retornados desiludidos, os ex-colonos humilhados pela ilusão do poder, – e também sobre as subtis subversões, as pequenas tiranias, as cobardias caladas, os heroísmos contidos.

Paulo de Medeiros sublinha, pelo recurso à metáfora da casa assombrada, o estado de suspensão em que vive o Portugal pós-colonial:

> Todas as nações, mas certamente todas as nações imperiais, são casas assombradas apinhadas de fantasmas. Não obstante a construção imaginativa que os alicerça, talvez só a memória e o testemunho sejam a única forma ética de lidar com esses fantasmas sangrentos, reconhecendo-lhes o poder de condicionar as nossas vidas presentes. (Medeiros, 2003: 149)

Acrescentamos nós que a mesma necessidade de enfrentar os fantasmas se verifica nas casas que, tendo sido colonizadas, só aparentemente se libertaram de jugos externos e de autoritarismos espartilhantes. Neste espaço pós-colonial onde a língua portuguesa é passaporte comum, a procura de memórias partilhadas pode ser uma condição de diálogo cultural e de cruzamentos fecundadores, desde que se aceite que esquecer e lembrar são faces da mesma moeda, entre a coragem de "deixar ir" e a urgência ética de resgatar o passado.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, António Lobo (1997): *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.

ANTZE, Paul, LAMBEK, Michael (1996): "Introduction. Forecasting memory", Paul Antze e Michael Lambek (eds.) *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York/London, Routledge.

BLANCO, Maria Luisa (2002): *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.

CALDICOTT, Edric, FUCHS, Anne (2003): *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Oxford/Bern, Peter Lang.

COUTO, Mia (1992): *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho.

MACEDO, Helder (1998): *Pedro e Paula*, Lisboa, Presença.

MEDEIROS, Paulo de (2000): "Hauntings: memory, narrative, and the portugueses colonial wars", *Para uma Crítica do Discurso Crítico. Narrativa Literária e Identidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

MEDEIROS, Paulo de (2003): "Casas Assombradas" ", Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.

PEPETELA (1993): *A Geração da Utopia*, Lisboa, Caminho.

A IMAGINAÇÃO DA MESTIÇAGEM EM AGUALUSA E JORGE AMADO

Ângela Maria Dias
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Discussão do tratamento dado às vozes brasileiras da cultura de periferia pelo romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Pretende-se avaliar o rendimento ficcional do diálogo operado pelo relato entre emblemas e manifestações da cultura marginal carioca e a tradição assimilacionista, inerente ao pensamento da mestiçagem na cultura brasileira. Nesse sentido, serão consideradas as afinidades do autor angolano com a literatura de Jorge Amado – em nível da construção do enredo, da incorporação de formas populares de expressão e da tipificação de personagens – e a apropriação que realiza do rap e de ativistas ligados ao movimento hip-hop no Brasil. Entre a ficcionalização de teses do luso-tropicalismo e a absorção de motivos inerentes às novas afirmações identitárias da margem social, o universo da narrativa baliza questões como o pluralismo cultural, a importância do hibridismo enquanto legado histórico e o dilema político entre éticas de convívio social mais ou menos conflitivas e ou interativas diante dos destinos da sociedade brasileira.

Palavras-chave: mestiçagem, pluralismo cultural, cultura brasileira.

As aproximações aqui delineadas entre o escritor brasileiro e o angolano tematizam sobretudo a partilha de técnicas e opções narrativas e estilísticas, capazes de concretizar literariamente a crença de ambos na positividade do pensamento da mestiçagem como tradição e meta a ser preservada na sociabilidade brasileira, apesar das dificuldades inerentes aos fortes abismos sociais, característicos do país.

O herói de *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado, o mulato autodidata Pedro Archanjo, em meio a uma vida hedonista e insubmissa às convenções, escreve uma obra de repercussão internacional para demonstrar e louvar a mestiçagem como "original e notável contribuição brasileira à solução do problema de raças".[1] Seu perfil carismático e sensual, sua vida aventuresca e combativa, em meio às classes populares da Bahia dos anos 30 e início dos 40, encarnam exemplarmente o anarquismo romântico de Jorge Amado.

A épica do mestiço lendário, contada ao final dos anos sessenta pelo poeta Fausto Pena e pelo autor-narrador, configura um delicioso painel exótico-propagandístico do regionalismo baiano e de suas façanhas comunitárias, num tom humorístico responsável pela vocação satírica do romance. A

1. AMADO, 1969, p. 364

contraposição entre dois momentos ditatoriais da história brasileira, os anos 30 getulistas coroados com o Estado Novo, do tempo do enunciado ou da estória do herói, e o final dos anos 60, da ditadura militar, inerente à narração, certamente contribui para transformar este relato numa bem humorada síntese de traços recorrentes da formação nacional: o autoritarismo, a vitalidade das tradições populares e os consensos de elite para manter a própria hegemonia.

Nesse sentido, a questão das diferenças raciais ganha um papel de destaque. Se, na época de Archanjo, o preconceito de cor manifestava também uma ojeriza das elites às manifestações culturais populares, como as festas e os rituais do candomblé, nos anos 60, a valorização da mestiçagem, tida como contribuição heróica do mulato a ser celebrado em um ano de efemérides, convive bem com a retórica oca da imprensa e dos poderes constituídos, no disfarce bem pensante dos mecanismos de repressão e do clima geral de intimidação política. Assim, entre os *imbróglios* do narrador Fausto Pena, autor de uma pesquisa sobre a vida do mulato, e o relato principal e abrangente do autor-narrador, o romance passeia satírico sobre as contradições sociais do país, tomadas em dois momentos problemáticos de sua história, buscando não só apontar os conflitos, como também manter uma perspectiva esperançosa diante das possibilidades de superação.

Entretanto, mais forte ainda que a negatividade satírica é o entusiasmo do autor-narrador pela mestiçagem, como verdadeira pedra de toque do romance, radicalmente responsável pela visão otimista dos destinos do povo. Está implícita a filiação a Gilberto Freyre, que não é jamais citado, na celebração do pluralismo popular, em sua diversidade cultural e ecológica. O que implica tanto na valorização do hibridismo como vantagem assimilacionista e produtiva, quanto na consideração do trópico como espaço marcado pelo excesso – de calor, de cor, de luz – capaz de gerar uma civilização alternativa e crítica aos valores europeus.

Na abertura do romance, por exemplo, o autor-narrador se delicia ao apresentar o grande teatro de cores, fazeres e valores da cultura popular. A cena é de uma epicidade radical pela profusão de figuras e ações descritas "em cada casa, em cada tenda, em cada oficina".[2]

Desfilam, então todos os artesanatos artísticos ou não e seus artífices: a Escola de Capoeira de mestre Budião; o Afoxé e o Terno da Sereia de Valdeloir; os vários riscadores de milagres; os trovadores, violeiros, repentistas, autores de pequenas brochuras; os escultores em madeira e metal; os santeiros; os artesãos de contas e palha; as rezadeiras; tudo isso em torno da Tenda dos Milagres, "o centro da vida popular, ruidosa assembléia de conversas, idéias, realizações".[3]

O aproveitamento da profusão de signos sensíveis da cultura afro-brasileira se revela também no estilo colorido dos narradores, marcado pela incorporação

2. AMADO, 1969, p. 15.

3. *Ibidem*, p. 286.

da oralidade e de formas de expressão de diversas origens, populares ou eruditas, capazes de plasmar um horizonte de linguagem mesclada e vitalista. Na fala do narrador Fausto Pena, por exemplo, a gíria híbrida de Bahia se combina a um tom, entre cínico e lamentoso, em que o uso hiperbólico de expressões rebuscadas dá a medida do seu provincianismo oportunista.

A voz do narrador-autor, por sua vez, exorbita no emprego de um coloquial híbrido – como estrovenga, pururuca, tangolomango, chibungo, ipicilones, passaladagem – tanto na reconstituição de diálogos dos personagens, quanto na própria enunciação e combina tal descontração com o colorismo de incansáveis enumerações, ora utilizadas na apresentação dos personagens, ora na narração pluralista de seus enredos e lugares. A graça de tais arranjos lexicais e sintáticos recupera e glosa, no nível estilístico, a vocação assimilacionista e miscigenada da raça e da cultura como civilização. Por outro lado, a estruturação do enredo, bordada de aventuras e impasses, desde o erótico-sentimental, passando pelo drama social e político, constitui também uma outra via de manifestação da potência do híbrido, encarnada, sobretudo, pelo protagonismo carismático de alguns heróis e heroínas.

A exaltação da excelência do povo mestiço encontra seu ponto de inflexão mais atraente no erotismo, encarado no universo amadiano, conforme tão bem o reconhece Gomes de Almeida, como "forma privilegiada pela qual se manifesta essa propensão anarquista" e o "arraigado amor à liberdade"[4] que a alimenta. Assim, a ecologia tropical, onde personagens belos e exotizados se movimentam, acolherá as mulatas mais sensuais, explícitas na mescla de traços e feições de procedência díspare e, ao mesmo tempo, unânimes na prodigalidade de encantos e provocações.

No caso de Jorge Amado, a aposta na força desta vontade popular contra as instâncias corrompidas do poder constituído, para abrir nelas algumas brechas, tem muito a ver com a crença do escritor baiano na solidariedade espontânea do povo, não caudatária de convicções políticas apriorísticas, inerente às últimas fases da obra, infensas ao socialismo programático.[5]

Ora, é justamente o apelo ficcional da mestiçagem como emblema político-cultural que vincula a obra do escritor baiano à de Agualusa, esse recente e prolífico escritor angolano. E mais que isso, o tratamento estético da mestiçagem brasileira, como imaginário capaz de enlaçar origens históricas e metas políticas, configura nos dois autores uma inequívoca tendência neo-romântica, na concepção e na formatação do romance.

A afinidade entre ambos é, aliás, bastante tematizada pelo último, que, não só considera Amado como escritor "africano", juntamente com João Ubaldo

4. ALMEIDA, 2004, p. 660.

5. *Ibidem*, p. 658.

Ribeiro, como também dedica *O ano em que Zumbi tomou o Rio* a ambos, incluídos num rol de expressivos intelectuais brasileiros da atualidade[6].

Em Agualusa, a ascendência do luso-tropicalismo de Freyre[7] fica bem explícita e embora não esteja mencionada no romance sobre o Rio de Janeiro, está claramente discutida em *A estação das chuvas* e alegorizada no *Nação Crioula*. Entretanto, a matriz freyriana, na produção do autor angolano, abrange, além da concepção do Brasil como um país híbrido, uma dimensão de afirmatividade internacional que Jorge Amado menciona de passagem. A incorporação da dimensão transnacional do luso-tropicalismo, fundada em afinidades culturais, está até doutrinariamente contraposta a uma África, como berço da negritude, no primeiro relato mencionado, sobre a guerra de Angola.

Em *Zumbi*[8]*,* assim como nos demais romances, o nexo cultural ibero-afro-brasileiro assalta a linguagem com um hibridismo, em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Angola, com suas gírias e falares, se misturam forjando o chão literário de uma pátria transnacional, a língua portuguesa diferida, no horizonte de sua ampla comunidade cultural. Assim, as gírias da favela carioca, como "mano", "tá ligado" e outras, incluídas nos *raps* apropriados pela narração, se enlaçam com palavras como "fato" no lugar de terno, ou "telemóvel", ao invés de celular, ou ainda com o léxico de origem africana do português angolano como "muadié", ou "cota" ou, por exemplo, "beçangana". O efeito geral é estranho e onomatopaico, de uma musicalidade difusa e um tanto exótica.

Mas a incorporação dos léxicos populares não é, neste item estilístico, a única afinidade com o "africano" Jorge Amado. A porosidade intertextual do discurso a todo o tipo de produção popular ou mais erudita – desde raps ou trechos de música popular brasileira, ditados populares ou profecias, até poesias, como a de Ferreira Gullar – específica desse relato de Agualusa, e constante dos demais, é também uma característica do escritor baiano. Em *Tenda dos Milagres*, a compleição dos títulos, replicando a literatura de cordel se combina à apropriação de composições populares sobre os feitos de Archanjo, ou também aos inúmeros cantos de candomblé, ou ainda a outros tipos de texto inventados ou não, relativos à propaganda, a discursos retóricos ou ainda a composições escolares.

Além disso, o talento narrativo do angolano também se nutre da compulsão romântica e folhetinesca que alimenta a imaginação amadiana. Seus

6. A dedicatória é a seguinte: "Para Jorge Amado, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro e Cacá Diegues. Ainda para Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, porque foi com eles que descobri o Brasil. Para os cariocas."

7. Segundo Omar Ribeiro Thomaz, os elementos centrais do luso-tropicalismo de Freyre são o colonizador português — capaz de forjar uma marca civilizacional, em distintos tempos e lugares, como o Brasil do século XVII e Angola ou Moçambique, no século XX — e a natureza tropical, por sua prodigalidade e capacidade de transportar-se de um lugar para o outro.

8. De agora em diante, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) será designado no texto por *Zumbi*.

enredos, recheados de reviravoltas súbitas e inesperadas, são pródigos em personagens carismáticos e típicos, donos de um perfil exótico e mestiço, pela inteireza moral, pouco afeita à ambigüidade ou a sutilezas psicológicas.

Em termos de fatura, *Zumbi* agrega ao enredo bem temperado, além da disposição intertextual já aludida, um importante componente de estilo. Trata-se da densidade imagética inerente à natureza concreta das imagens. Na saga carioca, a plasticidade das imagens funciona desligada de unidade rítmico-poética, como a criada no livro anterior, contribuindo na construção da sensualidade difusa na ambiência tropical, em seus apelos sensíveis.

Neste sentido, a tropicalidade e o aspecto inusitado de determinadas paisagens se alinham ao jeito do povo, aproximando Brasil e Angola, como o observam o Coronel Francisco e alguns outros personagens, na sugestão da comunidade cultural imaginada pelo autor.[9]

A sensibilidade do lugar, a porosidade às suas texturas e substâncias invade, com freqüência as sensações e a interioridade dos personagens, criando, de certa forma, uma atmosfera de organicidade entre espaço material e personagens,[10] semelhante ao universo, por sinal, bem mais restrito, da "baianidade" popular de Jorge Amado.

A estória é muito bem arquitetada e visa por em questão o problema candente da extrema desigualdade social brasileira, contextualizada no Rio de Janeiro, cujo perfil sócio-geográfico contrastante, entre o mar e as montanhas? o que equivale dizer entre a abundância do asfalto e a privação das favelas? tem propiciado situações de violência explícita e sistemática. Nesta linha, a imaginação da guerra como argumento central busca justamente aproveitar as diferenças dramáticas entre a cidade e os deserdados dos morros, que, pela miséria e na falta de perspectivas sócio-culturais, passam a dedicar-se, em expressivos contingentes, à marginalidade e ao tráfico de drogas.

Na guerra travada pelos negros e mulatos, nos altos, contra os brancos –e ou a civilização branca da parte de baixo – os traficantes do núcleo situado no fictício Morro da Barriga, ajudados por contrabandistas de armas angolanos, não só resolvem usar os ganhos das drogas para se armarem, como também decidem expandir sua revolta e doutrinar os demais exércitos ilegais dos outros morros, visando uma invasão estratégica à cidade.

O argumento é espetacular e muito oportuno ao tematizar a fratura social brasileira, através do Rio de Janeiro que, de cidade maravilhosa, ultimamente tem passado a "cidade partida",[11] justamente em função dos abismos sociais

9. A passagem em questão é bem alusiva da já mencionada capacidade expansionista da natureza tropical, segundo Gilberto Freyre.

10. Em *Zumbi*, a organicidade é bem marcada nos ambientes da favela, embora seja sugerida também em outras passagens em que os personagens angolanos avaliam os encantos do clima e da natureza cariocas.

11. O termo foi consagrado pelo livro reportagem de Zuenir Ventura, de mesmo título, sobre a violência na favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro.

entre seus habitantes, dramaticamente contrapostos na geopolítica carioca, menos afeita aos dispositivos segregacionistas mais numerosos, por exemplo, numa cidade como São Paulo.

Os personagens, por sua vez, inteiriços e bem definidos, pertencem a um largo espectro sócio-cultural, mas ao mesmo tempo em que partilham a condição de ideais-tipos de distintos gêneros – negros e mulheres de diferentes inserções sociais – são capazes de, cada um a seu modo, enunciarem convicções do autor. Em conjunto, compõem uma espécie de orquestra monológica, para, numa dinâmica centrípeta, comprovarem as postulações autorais.

Nesse sentido, pode-se avaliar a posição do discurso de *Zumbi*, a partir da lição de Bakhtin, como sendo "bivocal de orientação única", na medida em que através da estilização do pensamento da mestiçagem, consagrado pela obra de Freyre, o romance dialoga com a atual afirmação identitária da negritude, tanto para validá-la quanto para conciliá-la com a perspectiva esperançosa do Brasil como comunidade imaginada, capaz de dar consistência política e igualitária à mestiçagem.

Por outro lado, a retomada da tradição batizada pelo pensamento de Freyre se combina e converge com o diálogo com a literatura do "africano" Jorge Amado. As afinidades já apontadas entre seus enredos folhetinescos e neo-românticos, recheados de personalidades carismáticas e forjados pela incorporação do hibridismo das formas populares de expressão, se apuram caso se observe a comum idealização sensual da mestiçagem, expressa na concepção de determinadas personagens femininas caracteristicamente miscigenadas.

Assim, posso cotejar a descrição de Florzinha, a filha do presidente de Angola, e ex-namorada de um dos protagonistas angolanos de *Zumbi*, o Coronel Francisco, com a descrição da neta de Rosa de Oxalá, a amada ideal de Pedro Archanjo, com quem ele se depara pouco antes de morrer:

> A filha do Velho tem a pele escura. Quem se atreve a chegar suficientemente perto, porém, descobre nos olhos dela a luz fria dos céus de Berlim.
>
> – Ao longe pareces angolana –, dizia-lhe ele, debruçado sobre aquele azul furtivo, – mas daqui, tão próximo vejo que és alemã.[12]
>
> Tão igual e tão diferente, quantos sangues se misturaram para fazê-la assim perfeita? Os longos cabelos sedosos, a pele fina, os olhos azuis e o denso mistério do corpo esguio e abundante.[13]

Impressionante a convergência de procedimentos na concepção do erotismo e da mulher como presenças marcantes em ambas a obras e como signo radical da liberdade de seus protagonistas, mantida mesmo nas injunções mais problemáticas. As descrições idealizadas e sensuais se multiplicam, em ambos os universos ficcionais, onde o corpo como fonte de beleza e prazer recicla, em cada caso, os encantos da mestiçagem.

12. AGUALUSA, 2002, p.77.

13. AMADO, 1969, p.360.

A louvação da comunidade mestiça, em Agualusa, ao situar-se na contemporaneidade, não passa por cima da delicada injunção atual, em que a desigualdade e a discriminação aprofundam os abismos sócio-culturais que historicamente persistem e já são apontados na obra de Jorge Amado. Entretanto, mesmo dramatizando tais impasses, com as lutas lideradas por seu herói, o escritor baiano, muito gilbertianamente, ainda tenta combinar mestiçagem e democracia racial na caracterização do país contra o "apartheid" sul africano e outros regimes de convivência.[14]

Por sua vez, Agualusa sem afastar a perspectiva da comunidade mestiça, propõe-se a encenar o conflito sócio-econômico-racial brasileiro que identifica negros e pobres, pela ficção de um morro negro e consciente tentando resgatar a violência histórica sofrida através de uma revolução igualitária. O desenlace da derrota militar combinada à perspectiva de mudança política – com a possível eleição à presidência da república de Bárbara Velho, uma negra militante e despida de revanchismos – além de desconstruir o mito da democracia racial, afirma o imaginário da mestiçagem como meta construtiva e projeto político, gradual e problemático.

Por outro lado, subsiste também em Agualusa a valorização, de ascendência rosseauniana, do poder de pressão de uma espécie de "vontade geral" popular capaz de impor-se e de transformar a ordem constituída. Na obra de Jorge Amado o mesmo traço, já apontado, corresponde à solidariedade que vincula, de maneira espontânea, seus personagens na constituição do que denomina de povo. O povo da Bahia, torna-se então o grande personagem coletivo, entidade indefinida e poderosa, sempre investida nos ritos, festas e eventos culturais – do candomblé ao carnaval – como resistência aos credos oficiais dos estratos dominantes, na afirmação de sua "verdade seduzida", flexível, híbrida.

Em ambos os escritores, o elogio do assimilacionismo ou da capacidade brasileira de integrar diferenças encontra ressonância na leveza de uma dicção sincrética, em que as gírias e o registro oral de várias procedências se aliam ao caleidoscópio das citações, abrangendo músicas, poesia, profecias, e rezas populares. Em Agualusa, a lusofonia constitui o horizonte do sincretismo, reposto com insistência nos vários títulos da obra.

Ao final de *Zumbi*, a homenagem à crioulidade nacional ou ao caráter não-sintético do mestiço, que não dissolve as diferenças mas preserva-as na diversidade do todo, justifica, apesar da guerra imaginada, a esperança de "tempos melhores". É o entusiasmo do narrador e seus alter-egos, enquanto (vêm) o Brasil a desfilar à sua frente:

14. Veja-se a respeito o seminário programado para as comemorações em torno de Pedro Archanjo, cujo título é "A democracia social brasileira e o apartheid – afirmação e negação do humanismo", que, afinal, no andamento satírico do enredo, é proibido pela conjuntura autoritária.

> Um velho decrépito, pálido como um espectro, todo vestido de branco, exceto a gravata de um vermelho elétrico. Um índio, certamente de sangue latino, como canta Maria Bethânia, tronco nu, bermudas e chinelos. Uma loura bonita, de longas pernas, alta e firme bunda africana. Uma mulata de comprida cabeleira lisa. Um homem sombrio, pequeno e magro, de cabeça chata e cabelo agastado. Dois japoneses, talvez paulistanos, de mala diplomática, riso fácil. Um moleque com uma caixa de graxa a tiracolo, rosto vermelho, coberto de borbulhas, que passa por ele a cantar o hino brasileiro. Um libanês de olhar desconfiado. Caboclos. Mamelucos. Cafuzos. Sararás.[15]

Coisa parecida diz o "africano" narrador-autor de Tenda dos Milagres, ao reverenciar o seu herói:

> Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vário, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai-dégua, escritor, sábio, um feiticeiro.
>
> Todos pobres, pardos, paisanos.[16]

Caberia talvez, finalizar perguntando até que ponto, cada um com suas graças, o imortal Amado e sua paixão pelo Brasil baiano da mestiçagem malevolente e o jovem Agualusa e sua utopia da comunidade afro-ibero-americana, não estariam fazendo um romance de tese? Nos anos 60, contra a ditadura militar, e no século XXI, sob a aura da lusofonia, a tese da cultura mestiça de esquerda, em sua versão romanesca, até que ponto não teria –antes da realização da promessa de justiça social– forçado a mão na forma e resultado, por fim, em fórmula literária, aliás de bom sucesso.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. 1ªedição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. "Jorge Amado: criação ficcional e ideologia". In: JUNQUEIRA, Ivan (org). *Escolas Literárias no Brasil*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004, Tomo II, pp. 649-670.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

15. AGUALUSA, 2002, p. 205.

16. AMADO, 1969, p. 374.

DES/ORIENTAÇÕES EM GUIMARÃES ROSA, MILTON HATOUM E OS PROPÓSITOS DE UM CERTO ERNESTO: OLHARES PARA AS BANDAS DE LÁ

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo (USP)

Em um ensaio de abertura à coletânea *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*[1], observamos que entendíamos a ênfase dada à discussão da mestiçagem e hibridismo cultural na atualidade como resposta da crítica para a necessidade de dar conta dos grandes processos de deslocamentos e de justaposições do indivíduo, das populações e do conhecimento que têm levado ao rompimento com as concepções fixas, sedentárias. Tais processos da mundialização da economia capitalista vinculam-se contemporaneamente com as necessidades do capitalismo informacional, pautado pela hegemonia das finanças e a ênfase numa economia de mercado. Para essa modulação do capitalismo são imprescindíveis os meios digitais, que descartam estratégias unidirecionais. É a partir dessa situação e os fluxos que desencadeia que pretendemos analisar o conto "Orientação", da coletânea *Tutaméia (Terceiras estórias)*, publicada por João Guimarães Rosa em 1967[2], e o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, publicado na virada do milênio[3]. Do ponto de vista teórico, nos avizinhamos, à nossa maneira e com maior peso político-social, dos modelos explicativos da "sociedade em rede", desenvolvidos sobretudo por Manuel Castells[4]. E, criticamente, em relação a Guimarães Rosa, do ensaio *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, de Marli Fantini, que mostra como os

> flutuantes portos de palavras rosianas criam zonas de confluência para a coexistência contraditória e desierquizada entre línguas e culturas de distintas temporalidades e procedências, vaticinando uma nova forma de ler e habitar o mundo[5].

A aproximação crítica entre o ficcionista do sertão e o da região amazônica será feita de forma a deixar subjacentes formas de articulações afins da desregulamentação das redes digitais que segue a lógica do capital e seus olhares

1. "Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. Organizador. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004. pp. 9-20.

2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968. p. 108-110.

3. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

4. *A galáxia da Internet. Reflexões sobre Internet, os negócios e a sociedade.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

5. *Op. Cit.*, orelhas (substituir).

mercadológicos, mas também as novas fronteiras de cooperação comunitária. Nesse mundo, a imagem do rio, com suas malhas hídricas, solicita do navegador o conhecimento de rumos, mesmo que provisórios, encontra equivalência na possibilidade de o navegador virtual abrir continuamente novos *links*, para novas e recursivas interações. Se nesse universo é hegemônico o capital financeiro que de forma cada vez mais intensiva substitui distâncias por velocidades e se alimenta da informação nova para fins de mercado, por outro lado, já que a realidade é híbrida e contraditória, ele não deixa de propiciar tais articulações pautadas pela solidariedade. Importa ao sujeito, então, aprender a olhar para o outro, tendo em conta que esse olhar não pode descartar a perspectiva crítica. Olhares in/certos que apontam para certos rumos, agora colocados no plural.

Tais considerações sobre formas migrantes que têm como *nó*, em termos de teoria da informação, conjunções em portos flutuantes, parte da idéia de que o hipertexto –ao contrário do que dizem quem se deixa hipnotizar pelos processos computacionais– "não é produzido pelo sistema de multimídia usando a Internet como meio de atingir a todos. É, em vez disso, produzido por nós, usando a Internet para absorver a expressão cultural do mundo da multimídia e além dele".[6] Os *nós* se articulam também fisicamente e não apenas virtualmente e são estabelecidos por sujeitos concretos, que têm experiência, história, consciência e se organizam em rede com a vida social.

Um Rocinante motorizado

Está em exibição nos cinemas brasileiros o filme *Diários de motocicleta*, dirigido por Walter Salles. Seu núcleo simbólico, que aparece quase ao final da trama, é a travessia do rio Amazonas pelo jovem Ernesto Guevara de la Serna, em 1952. É o ponto (*nó* informativo) culminante da viagem de reconhecimento da "nuestra América mestiza", feita pelo então estudante de medicina, especializado em hanseníase, ao lado de seu colega Alberto Granado. A motocicleta, denominada "Rocinante" pelos estudantes, dá sentido a essa viagem, que se respalda numa produção da qual participaram profissionais brasileiros, argentinos, chilenos e peruanos. Essa articulação comunitária, em termos de realização, é ainda mais ampla, entrando numa rede mundial do cinema dito alternativo, que também tem suas bases de mercado.

Na trajetória, realizada com precariedade de meios, o jovem Ernesto, que vivia confinado ao porto de Buenos Aires, veio da tomar conhecimento da outra margem social da América Latina. Conheceu também o pensamento político-social do peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), filho de pai basco e mãe indígena. Mariátegui, considerava-se um nômade por ter vivido em

6. CASTELLS, Manuel. *Op. Cit.*, p. 166.

muitos países, apesar de sua curta existência (35 anos). Travou relações com o grupo da *Claridade*, na França, e com círculos gramscianos, na Itália. Notabilizou-se por imbricar, em seus textos críticos e prática política, esse marxismo que se desenhou na Europa ocidental com a maneira de ser mestiça de seu país.

E, então, o futuro "Che" Guevara, após cruzar a América andina, foi ter à Amazônia peruana, vindo a estagiar no leprosário de San Pablo, localidade não distante de Iquitos, de onde anteriormente partiu a viagem ficcional do romance *A jangada*, de Júlio Verne, a que nos referiremos mais adiante. A imagem que nos interessa neste momento (e que constitui núcleo simbólico do filme de Walter Salles) é a travessia a nado do rio Amazonas pelo jovem estagiário. Pouco antes dessa empreitada, o futuro "Che" havia feito um discurso de despedida numa festa organizada comunitariamente pelos que tinham poder no leprosário. Falou da necessidade de integração da América Latina. Esta região continental deveria constituir um só país, para se contrapor – diríamos, hoje, por referência à sociedade em rede – à assimetria dos fluxos, de natureza imperial. Há, evidentemente, no relevo da mestiçagem, uma aspiração de universalidade sem fronteiras. Se em nossa mestiçagem radicam marcas dos povos que deram base a nossas culturas, como os europeus, africanos e ameríndios, aqui vieram fluxos migratórios também de povos de outras regiões.

A travessia do rio Amazonas por Ernesto Guevara, asmático desde criança, obviamente tem simbolização social, pois a personagem se direciona para a outra margem, onde estavam os internados mais carentes do leprosário. Estes, na outra margem, se ajuntavam, construindo suas próprias palafitas. O futuro "Che" conseguia ultrapassar, assim, limitações físicas e de origem social, embalado pelo sonho de romper fronteiras de toda ordem. Entrecruzam-se sua geografia interior com a exterior da ambiência latino-americana. Nas malhas da bacia da integração subcontinental, convergindo para uma espécie de banda larga de ordem supranacional, confluem pedaços de muitas culturas. No grande rio, símbolo da biodiversidade e das misturas que nos envolvem, é possível descortinar fluxos capazes de interagir dinamicamente o diverso. Uma rede que se desloca da ficção para o referente, como um mito a "fecundar a realidade" (Fernando Pessoa), como ocorre nas formulações do pensamento social de Mariátegui. A rede possui bandas que se alimentam recursivamente, abrindo a possibilidade de muitas margens no processo de combinação, mas estatuindo uma direção para o conjunto contraditório dos fluxos. Como nos diários de Ernesto Guevara e de Alberto Granado, as muitas margens registradas na travessia são janelas abertas para as margens do conhecimento – uma travessia por fronteiras comunitárias de cooperação, de forma equivalente à realização supranacional do filme. Isto é, formas de cooperação capazes de emocionar a todos que ainda cultivam algum cantinho de dignidade.

Um certo (e cínico) mau-hálito

Respira-se no filme de Walter Salles, como se percebe, uma atmosfera rosiana: a travessia para uma outra margem e as interfaces desse grande rio, que apontam para as bandas de lá. A impulsão que motiva os gestos de Guevara se faz na perspectiva aberta por Mariátegui, que encontrou em seu percurso peruano. Estão nessas águas a idéia de mestiçagem enquanto coexistência problemática de opostos: a diversidade e a contradição como forças motrizes de um encontro social projetado num ideal de futuro. Imbuído em parte de um certo pensamento messiânico, Mariátegui considerava-se um pessimista em relação a essa realidade e um otimista em relação ao futuro. Estava nesse futuro seu "mito socialista", capaz de canalizar os fluxos da diversidade. Não era um dogmático: a "orientação" para a travessia é aberta e dependia fundamentalmente do "ideal" do sujeito, tomado em suas dimensões individuais e coletivas. Já a "orientação" do conto de Guimarães Rosa é recursivo: os fluxos comutam direcionamentos vetoriais. Não há aí possibilidades de sínteses, quando explora as múltiplas potencialidades das misturas, intrinsecamente híbridas, das inumeráveis margens da cultura. As misturas, sempre em processo ao curso das águas do rio, constituem experiências compartilhadas.

Seu conto "Orientação" é uma estória de um cule, transformado em cozinheiro de origem chinesa. Ele é o "Chim", que virou "Joaquim" e depois "Quim". Foram as diferenças de seus *habitus* culturais que acabaram por transformá-lo num pequeno proprietário rural. Começava na simbolização do cozinheiro um processo de misturas que o levam a se apaixonar por uma lavadeira sertaneja, culturalmente uma antípoda. O casal se consorcia entre os salamaleques da escrita rosiana e os gestos do "Quim"/"Chin". A lavadeira "Rita Rola" virou, em seu olhar, a "Lita Lola", ou "Lolalita". E o "felizquim" se apaixonou tanto que se viu falando com ela como um sertanejo, de cócoras. Entretanto, nesse universo rosiano, a diversidade não leva à unidade. Interpuseram-se entre eles, segundo o narrador do conto, "a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade".

É importante que sublinhemos a expressão "inexatidões do concreto imediato" e o fato de as personagens estarem de cócoras, muito próximas, face a face, de forma a sentir o "mau-hálito da realidade". "Rita-a-Rola", como o narrador explicita "não cuidava de sínteses". Não cuidava de estabelecer uma ponte comunicativa entre as duas margens: recusava-se à travessia. E, como este "Chin"/"Quim" era sínico (grafa-se com "s") e não cínico (com "c"), afastou-se de uma Lolita que se limitava a ser uma "Rôla" que não alçava vôo.

Afastando-se do "concreto imediato" para uma outra banda, "Chin"/"Quim" se fez referência. E assim, à distância, sem o "mau-hálito da realidade", "Rita-a-Rola" pode incorporar os gestos do cozinheiro,

provenientes de uma imaginária banda chinesa. Vem daí sua "orientação" – entre o concreto da cultura do arroz e os salamaleques dos gestos leves, opostos aos da rusticidade sertaneja:

> como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé[7].

A "orientação" se faz em função de um problemático "êsmo algébrico", isto é, de um horizonte aberto e desdobrável de possibilidades, que não se conforma com a síntese. E a inclinação, para Oriente, só é possível quando a personagem se vê no desempenho do papel ativo de uma cozinheira de culturas. Isto é, assume sua potencialidade subjetiva. Foi essa mesma potencialidade, que se afirma num fluxo recursivo, com direção vetorial oposta, que havia feito com que o "Chin"/"Quim", que trançava as pernas à maneira chinesa, para melhor "decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar" se apaixonasse por Rita Rola, a sua Lolalita (entre as Lolas e as Lolitas), e visse nela uma imagem de beleza, embora, como registra cinicamente o narrador (grafa-se com "c"), ela fosse "Feia, de se ter pena de seu espelho".

Este é o "mundo do rio", que não é – segundo o narrador – o "mundo da ponte". Para se evitar o "mau-hálito desse mundo" e as "inexatidões do concreto imediato", o narrador descortina a mediação das culturas, vistas em suas misturas. "Chin"/"Quim" se faz perspectiva *in absentia* e Lolalita havia conhecido de perto sua experiência em lidar com misturas que, afinal, veio a incorporar. Essa figuração chinesa não se fez mito, diferentemente do mito social de Mariátegui que sensibilizou o futuro "Che".

Um incerto porto flutuante

As migrações culturais são igualmente tematizadas nos dois romances de autoria de Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente*[8] e *Dois irmãos*[9]. Há as migrações internas, veiculadas pelo rio Amazonas. O poder de atração das margens desse veículo, situado nesta comunicação como uma banda larga, canaliza inclusive culturas de outras bandas, como a dos libaneses. O hibridismo dessas narrativas não se faz apenas pelo contato de culturas, misturando as águas culturais do rio Amazonas, com as do Mediterrâneo. Faz-se igualmente através das personagens narradoras, situadas nas margens sociais: uma narradora feminina em *Relato de um certo Oriente* e um narrador mestiço que escreve a partir de sua fronteira social, em *Dois irmãos*. Vamos nos fixar nesse

7. *Op. Cit.*, p. 110.

8. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

9. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

segundo romance. Biologicamente, esse narrador é um mestiço, filho de uma agregada índia e de um dos dois irmãos, gêmeos e idênticos. A diversidade e não a semelhança exterior é que marca essa ambivalente unidade paterna: os gêmeos eram totalmente diferentes. Se um se inclinava para a marginalidade da terra, o outro se enquadrava numa outra margem, igualmente problemática, mas que tem reconhecimento social. Ele era engenheiro e sua atuação o leva a uma outra forma de marginalidade: aquela de quem habita as esferas de poder, seja de poder econômico-social ou de poder simbólico. Afina-se melhor com as flutuações dos novos tempos.

Nem esse narrador periférico à família e nem sua mãe sabiam ao certo qual dos gêmeos seria seu pai. Esse problema de identidade que perseguiu o narrador que morava nos fundos da casa, desde sua infância, acaba por se mostrar, ao final do romance, como irrelevante: tudo estava, afinal, em ruínas. Era uma questão agônica, de forma análoga, ao mundo que se estruturara nas margens do rio Amazonas. Outras margens do capitalismo se afirmavam sobre aquelas originárias do comércio da borracha. E os fluxos hegemônicos já não seguem os direcionamentos do rio, mas são compelidos a uma direção vetorial norte/sul. Resta então ao narrador o registro agônico desse modo de vida e interações familiares e sociais advindas da experiência histórica amazônica. Sua trajetória cultural de curumim a professor apenas potencializa seu exílio pessoal: torna-se um exílio mais amplo e mais geral: o fundo de quintal simbólico alastra-se para toda a Amazônia.

No decorrer da narrativa, o antigo curumim procura estabelecer pontes com o mundo dos prováveis pais, mas não consegue. Volta-se sempre ao ponto de partida. Seu horizonte era dúplice, não apenas em relação aos gêmeos antípodas. Não há identidade dada, como aponta sua experiência e sim processos de identificação recursivos com aqueles que marcaram mais fundo a sua maneira de ser: a mãe, radicada à terra e o avô libanês. Os dois, que vieram de terras distantes (do interior amazônico e do exterior) terminam enterrados lado a lado. Como no conto de Guimarães Rosa, também aqui a síntese não é possível. A síntese impossível foi sonho de sua avó e de sua tia de reunirem os gêmeos antípodas. O resultado foi mais dramático do que aquele apontado no conto "Orientação", de Guimarães Rosa: colocados face a face, mesmo num projeto pretensamente unificador o resultado foi explosivo e definitivo.

O consórcio produtivo do híbrido que trouxe o desenvolvimento da sociedade manauara já morreu. Manaus articulava-se em torno de um "porto flutuante" – o "Manaus Harbour", na grande imagem do romance de Hatoum. Aí atracavam no passado os grandes cargueiros, que ocultavam a floresta. A civilização se impunha à natureza. Um "porto flutuante" articulado, não obstante, com as riquezas dessa banda florestal, mas também com os horizontes de mercado que terminam por ocasionar sua decadência. Essa "cidade flutuante" – o porto–, será posteriormente demolida e, com ela, uma forma de vida.

Uma imensa jangada de madeira

O narrador de *Dois irmãos*, desde sua perspectiva periférica, não consegue se fixar em mitos de origem. E fará da literatura uma forma ambígua de contato com as renováveis e instáveis outras margens da vida amazônica – uma busca de identificação mais ampla, sempre em processo. Não se trata de uma identidade miticamente situada. Não se configura identidades fechadas, sequer nos gêmeos. Nem de origem: o avô, no Amazonas, já é outro, distante de sua primeira nacionalidade libanesa. A volta ao ponto de partida não é possível diante das águas híbridas do rio-existência.

Como contraponto a esse processo que escapa às determinações de narradores e personagens, faremos referência ao romance *A jangada*, de Júlio Verne. Nessa narrativa não há dúvidas quanto à orientação do narrador: ele se pauta por um idealizado sentido ético, que direciona programaticamente suas ações. Injustamente acusada de crime, a personagem central, após ter-se enriquecido, numa grande propriedade próxima de Iquitos - próxima do leprosário onde estagiou Ernesto "Che" Guevara -, conforme já indicamos, desloca sua residência e dos trabalhadores agregados, com todas as dependências, para uma imensa jangada de madeira. O objetivo era chegar à foz do rio Amazonas, em Belém, passando por Manaus. Nessa trajetória extensiva, ao longo do rio, resgate ético dessa personagem – uma ética senhorial, já que toda a família e agregados se deslocava com ele e em função de sua vontade.

Este utópico mundo móvel e flutuante atracou em muitas margens, sempre ao impulso da determinação do grande proprietário. Um equivalente sentido ético patriarcal figurava no horizonte das mestiças famílias amazonenses, como a dos imigrantes libaneses. As migrações de brasileiros de outras regiões, que se mesclavam com os amazonenses mais antigos, como ocorre no romance de Júlio Verne, desenhavam uma perspectiva idealmente similar à da família de origem libanesa. O tempo em *Dois irmãos*, entretanto, era outro. O sistema produtivo, inclusive o comércio, dessa sociedade mestiça patriarcal já estava em ruínas. E as lojas de comércio do porto flutuante de Manaus – o "Manaus Harbour" acabaram por serem substituídas pelos bazares indianos. Novas correntes migratórias, bastante agressivas e competitivas, aventureiras, mais afinadas com os novos fluxos da globalização. O porto flutuante de Manaus acaba por se submeter a uma flutuação mais ampla desse mercado, restringindo-se à importação, segundo o narrador, de quinquilharias procedentes de Miami.

Um mundo de espelhos quebrados

A biodiversidade das margens do Amazonas ou do sertão mineiro configura-se no conto de Guimarães Rosa como de Milton Hatoum, como

imagens quebradas. Não deixam, entretanto, de se mostrarem como potencialidades abertas ao olharem recursivamente para outras margens. Afinal, trazem personagens que desenvolvem suas práxis a partir de uma experiência social compartilhada. Não são mundos que se esgotam num presente, que o individualismo contemporâneo compele a uma atuação solitária. A grande mediadora, que não permite a solidão, vem da arte. Sem essa mediação, persiste o "mau-hálito da realidade", como se explicita no conto de Guimarães Rosa. Podemos citar, nesse sentido, Manuel Castells, quando discute as redes sociais do individualismo contemporâneo:

> "Num mundo de espelhos quebrados, feito de textos não-comunicáveis, a arte poderia ser (...) um protocolo de comunicação e uma ferramenta de construção social. Por sugerir, através de uma ironia que desarma ou de pura beleza, que ainda somos capazes de estar juntos, e ter prazer nisso. A arte, cada vez mais, uma expressão híbrida de materiais virtuais e físicos, pode ser uma ponte cultural fundamental entre a *Net* e o eu".[10]

O horizonte da arte, como em Mariátegui em relação à política, é uma mítica e utópica linguagem comum, capaz de levar ao compartilhamento (híbrido), de códigos culturais. Como indicamos, o sociólogo peruano via o presente de forma pessimista, mas procurava metamorfosear essas tensões, de forma a impulsionar essa situação de carência para o chamado reino da liberdade. A travessia pode se fazer, como na imagem da atuação simbólica do jovem "Che" através do mergulho nas águas do rio, direciona-se para a superação (romanticamente, diríamos) de limitações de toda ordem. Seu impulso é motivado pelas potencialidades políticas das formas híbridas, que apontam para projetos (coloquemos no plural) de integrações latino-americanas. Nessa travessia a nado, Guevara deixa uma festa de despedida para ser recepcionado na outra margem pela população ainda mais marginalizada.

Nesse mundo do rio, entretanto, nem tudo é festa, como se verificou posteriormente, no plano da vida concreta dessa personagem: "as inexatidões do concreto imediato". Há outras formas de travessia, como vimos e que se descortinam no sertão-mundo de Guimarães Rosa. Travessias mais tranqüilas ou mais problemáticas. São modos de ser e de estar no mundo bastante diferenciados e comutáveis, intercambiáveis, recursivos. Fiquemos aqui, para terminar, com o registro dessa diferença, por nós reiteradamente referida: a observação do narrador do conto "Orientação", de Guimarães Rosa, que aponta a evidência de que, afinal,

"O mundo do rio não é o mundo da ponte".

10. *Op. Cit.*, p. 168.

HISTÓRIAS-NÃO-CONTADAS, EM "ECOS FEMINIS", DE MATILDE ULRICH DE ALMEIDA*

Eliane T. A. Campello
Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Resumo: Este trabalho visa à análise de crônicas da escritora gaúcha, Matilde Ulrich de Almeida, publicadas no jornal literário *Corimbo*, que circulou na cidade de Rio Grande (RS, Brasil), de 1883 a 1943. Nos textos, são recuperadas histórias de mulheres que não lograram registro na História. A partir de comentários a respeito de figuras masculinas, exponenciais em áreas diversas do conhecimento, a autora busca dar visibilidade à atuação daquela "mulher que está sempre presente por trás de um grande homem".

Palavras-chave: Matilde Ulrich de Almeida, "Ecos feminis", *Corimbo* (1883-1943), Rio Grande (RS, Brasil).

> Quando comecei no jornalismo, em 1968, éramos quase extraterrestres na redação. (...) Um batalhão de mulheres crescidas com esses movimentos [feminista, histórico, psicanalítico] passou a perseguir o sonho de ganhar a própria vida e deixar a marca de sua mão no mundo através do trabalho. Foram em massa para a universidade, como formiguinhas, e ano após ano ocuparam as redações.
>
> (Inês Castilho, "Nós que já somos tantas")

Nascida a 5 de junho de 1881, em Santana do Livramento (RS), Matilde Ulrich Filha, periodista, poetisa e cronista, falece no Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 1953. Filha de jornalista, é educada num ambiente propício para desenvolver suas tendências artísticas, como parece indicar o registro de Krug e Carvalho, que a consideram uma "poetisa de lúcida inteligência e apreciável cultura" (1935, p. 163). Com dezessete anos, Matilde, juntamente com sua irmã Alaíde um ano mais moça, funda, a 1º de setembro de 1898, o jornal literário *Orvalho*, que circula em Santana do Livramento até 1904.

Embora sejam poucas as manifestações que chegaram até nós a respeito da personalidade de Matilde, oriundas de pessoas que com ela conviveram, como é o caso de Alzira Tacques, das redatoras do *Corimbo*, Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro, e de Carlos Cavaco, todas reafirmam ter sido ela amável, sincera e extremamente bondosa. Não deixam, entretanto, de

(*) Este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla, publicada sob o título de "Matilde Ulrich de Almeida", em MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. v. II, Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres; Edunisc, 2004. pp. 995-1021.

expressar, em paralelo a essas elevadas qualidades morais, o valor de sua contribuição à literatura.

Não é exagero incluir o nome de Matilde Ulrich de Almeida entre aquelas periodistas fundadoras que "tiveram uma quota considerável de responsabilidade no despertar da consciência das mulheres brasileiras, um papel fundamental", citadas por Zahidé Muzart no ensaio "Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX" (2003, p. 226). Em 1898, quando funda o *Orvalho* e consegue sustentar sua publicação por seis anos, numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, à margem, portanto, do circuito intelectual do centro do país, Matilde demonstra persistência e capacidade de enveredar por um caminho do domínio do masculino, o jornalismo, com espírito de luta digno de admiração. Isso, sem contar suas atividades como poetisa e cronista, durante esse período e pelo menos até a década de quarenta do século XX (data de suas últimas publicações detectadas até o momento) em outros periódicos, também dirigidos por mulheres e inflamados pelos mesmos valores feministas, como o *Corimbo* e o *Escrínio*[1].

Embora em seus poemas e crônicas seja possível filtrar uma filosofia de vida e idéias que preconizam um comportamento de moralidade rígida para a mulher, valorizando-a de acordo com o desempenho ou não de papéis preconcebidos, Matilde é também capaz de inovar e até de sublevar pensamentos passadistas e preconceituosos contra a mulher.

É no *Corimbo*, de propriedade de Revocata Heloísa de Mello (1862-1944) e Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), que circulou de 1883 a 1943, semanalmente (com algumas breves interrupções), na cidade do Rio Grande (RS), em especial na coluna "Ecos feminis", mantida por Matilde, que vamos encontrar uma visão de mundo transgressora. Ao expor ao olhar dos/as leitores/as deste hebdomadário, histórias-não-contadas pela imprensa de caráter oficial, fundamentada ideologicamente em valores masculinos, é que Matilde alcança desvelar ações de mulheres, apagadas do registro histórico. A autora não se esquiva de recorrer à ironia para desestabilizar a fixidez de princípios do patriarcalismo, nem tampouco se retrai no tratamento de assuntos de cunho político e social, bem como, muitas vezes, não recusa o toque sentimental em abordagens críticas a tópicos que a emocionam, como a amizade, o amor, o patriotismo, a religiosidade, as diferenças sociais e a contemplação da natureza.

Nas crônicas da coluna "Ecos Feminis", a autora realiza uma espécie de reversão deste gênero literário, no que concerne tanto ao plano formal quanto ao temático. A crônica, sob o ponto de vista literário, pode ser definida como

1. O *Escrínio* (1898-1910), de circulação em Bagé, Santa Maria e Porto Alegre, era de propriedade de Andradina de Oliveira (1864-1935) e foi secretariado por Lola de Oliveira (1889-1965). [Essas datas são de Schumaher e Brazil (2000) e algumas não correspondem aos registros de outros críticos e dicionaristas].

uma informação interpretativa e valorativa de fatos noticiosos, atuais ou atualizados, em que se narra algo, ao mesmo tempo em que se julga o narrado. A crônica também se caracteriza como um meio de comunicação de massa muito ágil, que atua diretamente sobre os/as leitores/as com o fim de formar opiniões. Com tal objetivo, Matilde associa à sua prática jornalística elementos estéticos, conseguindo realizar o chamado periodismo literário, conforme. Calderón (1999, p. 825).

O título da coluna, "Ecos Feminis", parece apontar para um texto piegas, floreado ou róseo, adjetivos que tantas vezes designam a escritura de autoria feminina, nas penas dos críticos e historiadores da literatura. Paradoxalmente, porém, nessas crônicas, Matilde adianta o gosto contemporâneo, no campo literário, ao "ficcionalizar" o fato histórico, quando acresce a este elementos de histórias não-contadas, esquecidas ou marginalizadas pelas narrativas oficiais. Enquanto estas últimas são de domínio público, os acontecimentos dos bastidores restringem-se ao espaço do feminino e, por esse motivo, passam despercebidos ao olhar do historiador, cuja preocupação é o registro de personagens e conquistas em que imperam os valores hegemônicos.

No discurso literário de Matilde são evocadas personagens e fatos que habitam o "território selvagem" da cultura da mulher, como ensina Elaine Showalter. Instruída e atualizada, Matilde aborda assuntos que vão desde os mais próximos a si, geográfica e culturalmente, até eventos internacionais. Em duas das crônicas, a autora presta homenagem aos jornais em que colabora, o *Corimbo* e o *Escrínio*, e a suas diretoras.

Dirige-se ao primeiro, na passagem de seus 43 anos de existência, lembrando a figura de Revocata Figueirôa[2], mãe de Revocata e Julieta, três nomes importantes no cenário das letras rio-grandenses, que elevam "o nome da Mulher intelectual de sua terra" (*Corimbo*, n. 365, jan. 1932)[3]. Ainda, Matilde ressalta que o *Corimbo* é o único periódico dirigido por mulheres que atravessa os séculos e tem vida longa, quando comparada a outros como "Mensageiro", "Voz Feminina", "Myosotis", "Rosicler", "Orvalho", "Escrinio" e "Lyrio".

A troca de periódicos (informes, cartas e poemas) entre as mulheres foi fato comum no Brasil do século XIX e primeiras décadas do XX. Essa ação, além de unir o Brasil do nordeste ao sul, demonstra que as escritoras atuavam em assonância, formando uma grande rede de sororidade.

Prova dessa afirmativa, encontra-se também na crônica que Matilde endereça ao segundo periódico, *Escrínio*, quase trinta anos após o período de sua publicação. Ao receber a notícia do desaparecimento (misterioso?) de

2. Revocata Passos Figueirôa e Melo usou o pseudônimo Americana e foi membro da Sociedade Partenon Literário, de Porto Alegre.

3. Este e todos os demais exemplares de *Corimbo* estão localizados na Biblioteca Rio-Grandense, da cidade de Rio Grande, RS, Brasil.

Andradina de Oliveira, Matilde dedica-lhe o texto, entristecida pela perda da escritora, enquanto rememora suas realizações literárias. Para a cronista, Andradina "Tinha eloqüência na frase, tinha alma na pena" (*Corimbo*, n. 390, abr. 1934).

O repertório de Matilde sobre mulheres rio-grandenses é extenso. Em outro de seus "Ecos", escolhe a figura "espartana" de Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva como o contracanto da guerra dos Farrapos. Na concepção da cronista, "Anita foi o gênio combativo do seu tempo e daí ter sido sagrada uma exceção na história deste recanto da Pátria" (*Corimbo*, n. 387, dez. 1933), por isso a Itália glorifica-lhe o nome e entalha sua imagem no bronze. A crítica de Matilde, entretanto, volta-se para os "ilustres historiadores": "é de supor denotem completa escassez de valorosos feitos, em honra ao Deus Marte, no elemento feminino. Não que não o houvesse capaz (...)". Ela mesma conheceu uma velhinha a qual conservava a memória da guerra em "vivas cores", mostrando nos braços "profundas cicatrizes" de ferimentos sofridos enquanto defendia seu lar. Os arquivos, porém, informam as vítimas e apenas uma única heroína.

Já em "O Brasil e as Anas" (*Corimbo*, n. 437, out. 1938), a autora inicia a enumeração das heroínas pela Ana dos Farrapos (1821-49), passa por Ana Nery (1814-80), por Ana Aurora do Amaral Lisboa (1779-1851), chega em Ana César (1864-1942) e Ana Amélia Carneiro de Mendonça (1896-1917). Pelo leque de Anas, que significa Ama, em grego, o Brasil do século dezenove pode sentir-se honrado pelos feitos patrióticos das mulheres que, como afirma Matilde, nunca deixaram de tornar autêntico o significado de seus nomes.

Um dos assuntos prediletos da cronista parece ser o desvelamento da história-por-trás-da-história, pois em várias ocasiões vemos o caso protagonizado pelo homem, sendo lido às avessas, quando, então, surge a verdadeira heroína. Uma das crônicas nessa linha (*Corimbo*, n. 373, set. 1932) trata do "Prêmio Cavia" recebido por César Gonzáles Ruano, escritor espanhol, que se surpreende com a decisão do júri ao distingui-lo por um trabalho diferente daquele que enviara ao concurso. Descobre, mais tarde, que a trama fora urdida pela esposa. Ela havia mandado uma outra obra sua (que ele julgara irrelevante, por ter sido escrita na intimidade do lar), e foi justamente essa que lhe garantiu o sucesso[4]. Outra, ocupa-se do acadêmico Coelho Neto[5] e de sua indicação ao Prêmio Nobel (*Corimbo*, n. 381, maio 1933). O autor, "por um obstáculo qualquer", arremessou uma de suas obras, ainda incompleta, ao fogo.

4. Em "Resenha de Notas", neste exemplar, há referência a esta contribuição de Matilde: "Matilde de Almeida dá-nos um interessante trabalho; o espírito do feminismo folga com tais manifestações de vulto".

5. Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) é fundador da cadeira n. 2 da Academia Brasileira de Letras, que tem como patrono Álvares de Azevedo. Casa-se com Maria Gabriela Brandão (Gaby, como a chama Matilde Ulrich), com quem tem 14 filhos.

No momento de inscrever um dos livros no concurso, arrependeu-se. Porém, como que por milagre, vê surgir "diante dos olhos o seu manuscrito salvo, com apenas algumas páginas, nas bordas chamuscadas". A autora do feito? Gaby. Um fato curioso registrado nessa crônica escrita por ocasião da morte de Gaby, é o que diz respeito à afirmativa seguinte: "Coelho Neto fora sempre o mais feliz dos escritores. Aos haveres do talento, Deus lhe acrescentara na vida outra fortuna. Uma esposa dedicadíssima e *colaboradora de suas obras*" [ênfase acrescida]. Podemos inferir dessa expressão que Coelho Neto e Gaby fazem parte do rol de casais famosos, em que, apesar de a mulher também escrever, sua participação literária não merece crédito e, assim, a escritura feminina é tornada invisível à mirada da história?

Em outras crônicas, Matilde não se restringe apenas às relações dentro do círculo familiar. Observa a sociedade como um todo, buscando interpretar as relações de gênero, no que concerne à luta da mulher por direitos iguais no desempenho profissional. Quando expressa: "A mulher no Brasil vai tomando lugar saliente na vanguarda dos empregos. Já não somente dedilha a *Remington* e *Royal*, agora também folheia o Libelo" (*Corimbo*, n. 370, jun. 1932), pode estar dizendo que, de uma posição subalterna (como datilógrafa copiadora), é chegada a hora de a mulher exercer funções mais complexas no ambiente de trabalho. De secretária, passa a magistrada. Adquire o domínio da palavra para defender, acusar e julgar, não só em nome próprio, mas na posição privilegiada de representante da sociedade. Matilde destaca os pleitos de Natércia Cunha Silveira[6] e de Ana César[7] e aponta exemplos relevantes na área jurídica, em que se destacaram mulheres de opinião inabalável a respeito de assuntos polêmicos, como o divórcio. Esse é o caso da jovem que, nomeada para a Promotoria Pública de Lapa, no Paraná, posiciona-se contrária ao divórcio, no que é seguida por Matilde. A cronista, ao interpretar o pensamento da promotora, afirma: "Vê nos lares pequeninas frações da Pátria". Conclui o texto, enfatizando a mesma idéia: "Se não bem assegurada a Paz nos lares, difícil então será manter a das Nações". Em 1932, ano da publicação desta crônica, Matilde não poderia imaginar que essa tese, a de elevar a família à condição de "base" da sociedade brasileira, somente viria a ser consolidada na Constituição Federal de 1988.

---

6. Sufragista e advogada, Natércia funda a Aliança Nacional de Mulheres, em 1931, que chegou a ter cerca de três mil sócias, com grande repercussão entre as operárias, graças à assistência jurídica prestada a elas. Em 1945, candidata-se à Câmara dos Deputados, pelo Rio Grande do Sul, mas não se elege (nem ela, nem nenhuma outra mulher).

7. Prosadora, cronista, conferencista, jornalista e feminista, Ana César funda e preside a Legião da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1919, que mantinha cursos Normal, Comercial e Artístico, além de assistência médico-social à operária pobre. Patrona da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul. Em 1921, em passagem por Porto Alegre, profere conferência sobre a Educação da Mulher Brasileira, publicada no *Corimbo*, em capítulos, de novembro de 1921 a janeiro de 1922, nos exemplares localizados na Biblioteca Rio-Grandense, na cidade do Rio Grande (RS).

A idéia acima, centrada na associação entre família e nação, vem expressa também na crônica de 1934 (*Corimbo*, n. 396, 21 out.), dedicada à Dra. Carlota Pereira Queirós (1892-1982)[8], enquanto representante das mulheres na Constituinte. Diz a cronista:

> Realmente, a mulher, no geral das vozes, nasceu para governo... dos seus lares.

E quem tão bem os governa, as mais das vezes, sob um nevoeiro de dificuldades, já nutrindo a prole, já encaminhando o homem desde os primeiros passos da infância à adolescência e, daí, apontando-lhe o caminho do futuro que o toma dos braços e o eleva às culminâncias dos poderes, dizei-me, querida leitora, depois disso, que mais nos seria preciso constatar de aptidões para os postos da mais alta administração do País?

Mais duas crônicas de Matilde merecem atenção. Nessas, como num movimento de extensão metonímica, seu olhar desloca-se do espaço brasileiro, unicamente, para avaliar nosso país em suas relações internacionais. Em crônica de novembro de 1932 (*Corimbo*, n. 375), o mote é a glória alcançada por Santos Dumont e a "prenda" injusta que pagou pelo "disparate", tirando sua própria vida, devido às conseqüências funestas do uso que foi destinado à sua invenção. Apesar disso, a inscrição permanece: "Pois só pelo seu Balão, numa arrojada ascensão sobre Paris, Santos Dumont tornou conhecida a sua querida Pátria diante das Nações, perante o Mundo". Contudo, o foco mais relevante do texto de Matilde recai nos "dias de luzes do presente [em oposição aos "dias de obscurantismo de outras eras"] em que a cada momento se registra um novo surto de vitória nos arraiais femininos". Pergunta a autora que tipo de "prenda" Dumont teria pago, caso tivesse imaginado que, um dia, a mulher também voaria, com audácia maior que a dele.

Matilde reelabora a história da aviação, ao mencionar o heroísmo de Amélia Earhart, Elly Beinhorn, Ruth Nichols, as senhoras Thadeu e Marsalis e quatro "Ases" norte-americanas[9]. Essa nova versão reverte a anterior. Aqui, o *happy end* é garantido, pois as mulheres voam pela paz. Veja-se em:

> Não há mais dúvidas sobre a capacidade feminina nos ares.
> (...)
> Voaram alto, tão alto quanto Alberto.
> Reina agora como que um grande entusiasmo no espaço com esse ruflar de asas inofensivas... asas pacíficas...
> Instintiva homenagem talvez.

8. Médica e primeira deputada federal da América Latina. Em 1933, é eleita e empossada membro da Assembléia Nacional Constituinte, integrando a Comissão de Saúde e Educação. É eleita deputada federal em 1934. Em 1950, funda a associação Brasileira de Mulheres Médicas.

9. Earhart (1897-1937), estadunidense, desaparece próximo a Howland Island, na tentativa de circunavegar o globo; Beinhorn (1907-), alemã, financia, em 1963, o selo em homenagem a Earhart; Nichols (1901-1960), estadunidense, bateu mais de 35 recordes da aviação feminina.

Nos "Ecos Feminis" do *Corimbo* de número 383 (ago. 1933), Matilde entra no campo da literatura de autoria feminina, com a apresentação da obra *Versos alheios*, de Rosália Sandoval[10]. Composto pela reunião de poemas de escritoras do Uruguai, Argentina e Chile, em tradução, *Versos alheios* passa a simbolizar "um conjunto social de ilustração feminina", conforme o caracteriza Matilde. A cronista parabeniza Rosália pelo feito, pois "Como patriota colaborou para um ideal que nos é fixo - o de cordialidade franca entre os povos Sul-Americanos. Como poetisa fê-lo de modo o mais gentil, entrelaçando com flores as liras entre nações de um mesmo continente". Essa obra é prova do interesse da mulher brasileira pelo grau de cultura de suas congêneres fora do país, diz-nos Matilde.

Uma obra desse porte leva-nos a retroceder o pensamento aos anos trinta do século XX, e avaliar as enormes dificuldades envolvidas no processo de divulgação da literatura de autoria feminina brasileira e estrangeira nesse período. Acrescente-se o fato de que, mesmo hoje, a circulação da cultura feminina em geral e, em especial, entre os países unidos sob a bandeira do Mercosul, ainda se apresenta problemática. Dessa forma, parece digna de homenagem a atitude de Rosália Sandoval, ao escolher nomes como os de Margarita Caprilo, Clotilde Torres, Alicia Freire, Clarinda Paganini, Maria Barbel Ximenes, Violeta Blanco Boero, Felisa Lasola, Olga Acevedo Castillos, Joana Ibarbourou e Gabriela Mistral, entre outros, para comporem os seus *Versos alheios*, bem como a participação de Matilde ao divulgar essa obra.

Para finalizar, retorno necessariamente ao ensaio de Zahidé Muzart acerca dos periódicos femininos. Afirma a crítica:

> Para a avaliação desses periódicos, há que bem situá-los nesse tempo de um feminismo nascente, com outras condições políticas, econômicas e sociais. Somente assim podemos avaliá-los corretamente. Esses periódicos foram avançados: defenderam escravos, pregaram o direito ao voto, a igualdade diante da lei, o direito às profissões liberais, o pacifismo... E teceram uma imensa rede de mulheres brasileiras, e algumas portuguesas ou latino-americanas, cuja troca de idéias e de informações foi fundamental para que hoje estivéssemos aqui discutindo periódicos femininos no Brasil (2003, pp. 231-232).

Como é possível observar, Matilde Ulrich de Almeida preenche perfeitamente as condições de uma periodista exemplar, preconizadas por Muzart. Na posição de fundadora e redatora do *Orvalho*, contribuiu para a ampliação das fronteiras culturais do Rio Grande do Sul, num momento em que a conjuntura política, econômica e social era bastante adversa para a mulher

10. Rosália Sandoval (1887-1956), pseudônimo de Rita de Sousa, publica *Versos alheios* em 1930. Outras de suas obras intitulam-se: *Alvoradas, Através da infância* e *Violetas*. [Há muitas informações desencontradas a respeito dessa escritora nos dicionários críticos]. Para maiores detalhes, consultar o site www.amulherna literatura.ufsc.br/catalogo/rosalia.

de letras e o feminismo apenas se delineava como um discurso possível de contestação aos valores hegemônicos. De idéias avançadas, por meio das crônicas do *Corimbo*, emitiu opiniões, em prol dos oprimidos sociais, da estruturação familiar sólida, dos direitos do negro e da mulher, do exercício de profissões liberais pela mulher, da conquista e manutenção da paz, entre outros assuntos. Com isso, além de aproximar-se de suas leitoras, teve o mérito de construir uma parte de nossa história atual cujos "ecos feminis" ainda hoje se fazem ouvir.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Corymbo". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 365, jan. 1932, pp. 2-3.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 370, jun. 1932, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 373, set. 1932, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos Feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n.375, nov. 1932, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 381, maio 1933, pp. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 383, ago. 1933, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 387, dez. 1933, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 390, abr. 1934, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos Feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 396, 21 out. 1934, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "O Brasil e as Anãs". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 437, 21 out. 1938, p. 1.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002 [dados biobibliográficos].

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999, p. 543 [dados biobibliográficos].

KRUG, Guilhermina; CARVALHO, Nelly Rezende (comp.). *Letras rio-grandenses*. Porto Alegre: Globo, 1935, p. 163.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: URGS/ IEL, 1978. p. 597 [dados biobibliográficos].

MUZART, Zahidé Lupinacci. "Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX". *Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003, pp. 225-233.

TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. Porto Alegre: Thurmann 1956, v. 1, pp. 734-735.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (org.). *Dicionário mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Site http://www.undp.org.br/unifem/mariamaria/ano2_n1/PDFs/nossomos.pdf, consultado em 28/ 06 /2005 [epígrafe].

IMAGINÁRIO FEMININO: O CORPO ENVELHECIDO

Elódia Xavier
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.
(Ronsard)

Este trabalho faz parte de uma pesquisa que visa a estabelecer uma tipologia da representação dos corpos nas narrativas de autoria feminina da literatura brasileira. Várias teóricas feministas, desde Simone de Beauvoir, deram destaque à questão da corporalidade; apesar das diferentes abordagens, sempre rejeitaram a dualidade cartesiana mente / corpo, por muito tempo associada à oposição macho / fêmea. A vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.

Elizabeth Grosz sugere, como abordagem teórica feminista dos conceitos sobre o corpo, a recusa do dualismo mente / corpo, apontando para o entendimento de uma *subjetividade corporificada*, de uma *corporalidade psíquica*. O corpo, construção social, passa a ser visto como objeto cultural, lugar de inscrições várias e, dessa forma, sua representação ficcional está carregada de conteúdos simbólicos ideologicamente significativos.

Em nossa pesquisa, já estabelecemos, através da leitura de textos de autoria feminina do iníco do século XX até hoje, vários tipos de representação: o **corpo invisível**, o **corpo subalterno**, o **corpo disciplinado,** o **corpo degradado**, o **corpo refletido**, o **corpo imobilizado**, o **corpo erotizado** e o **corpo envelhecido.**

Simone de Beauvoir, em seu famoso livro *A Velhice*, chama a atenção para a marginalização do velho e, sobretudo, da mulher idosa. "Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade." (p. 152) De fato, as mulheres sofrem mais os efeitos desta marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhes padrões de beleza e juventude. O corpo, veiculado pela mídia, corrobora esses princípios, deslocando as mulheres idosas para um "não-lugar".

A velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com conseqüências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se carateriza por uma mudança irreversível e desfavorável. Trata-se de um declínio que desemboca, invariavelmente, na morte. Simone de Beauvoir se refere à importância do fator social no processo de envelhecimento. "A condição do velho depende do contexto social" (p. 107), diz ela, pois na sociedade industrial, o velho se torna improdutivo e as mulheres, consideradas objetos eróticos, quando idosas tornam-se cartas fora do baralho. A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes, aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude. Diz Simone: "Quando essa ilusão é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera uma psicose depressiva." (p. 358)

É esse o drama da personagem Rosa Ambrósio, protagonista de *As horas nuas* (1989), romance de Lygia Fagundes Telles. Trata-se de uma narrativa, cuja trama não se resolve satisfatoriamente, mas que vale, esteticamente, pela construção da personagem principal, que tem sua carreira artística e sua vida pessoal devastadas pela passagem do tempo, como as rosas de Ronsard.

O fato de ter sido artista famosa por suas atuações dramáticas, badalada pela crítica e pelo público, torna o envelhecimento mais dramático e a depressão mais profunda. As perdas se acumulam através dos anos – seu primo amado, vítima de uma *over* dose, o suicídio de seu marido Gregório, traumatizado pela tortura dos anos de chumbo, e Diogo, o jovem secretário por quem se apaixona – e ela apela para o alcool, como forma de evasão.

O romance tem uma estrutura faragmentada e é narrado por três vozes diferentes: Rosa Ambrósio, o gato Rahul e um narrador heterodiegético. A narração feita pela protagonista faz parte do projeto de um diário, a que pretende dar o título de "As horas nuas", num evidente propósito de se revelar na sua nudez. Como está a maior parte do tempo alcoolizada, seu discurso é descontínuo e trôpego, como a própria protagonista: "ô delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível" (p. 9) Trata-se de um projeto gorado, apesar de, lá pelos capítulos 15 e 16, ela se propor a narrar desde o início, "quando a Rosa em botão ia colhendo estabanadamente as rosas da manhã" (p. 180), parafraseando Ronsard. Mas, a linguagem não dá conta do torvelinho mental agravado pela turvação do alcool:

> O uísque desce mais violento pela minha garganta, indignados os dois o uísque e eu e ainda assim quero continuar falando, lá sei se esse bosta de gravador ainda funciona, apertei os botões e pronto, não interessa, vou até o fim. (p. 189)

O gato Rahul tem um discurso concatenado, apesar da narração que faz de suas vidas pregressas, numa alusão aos sete fôlegos do felino. Trata-se de um narrador onisciente, que tudo vê e tudo sabe. É o símbolo da sabedoria. Mas esta sabedoria faz dele um narrador cruel, usando seu poder de devassar a interioridade das demais personagens. Gregório, voltado para o firmamento e suas estrelas, é o único que escapa à argúcia penetrante do gato. Rosa é sua maior vítima; ele a descreve durante a operação-tintura: "Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouvinhada, escorrendo tinta, ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro" (p. 32). Em outro momento, ele a flagra completamente alcoolizada: "Agora ela dorme esparramada no chão, a boca entreaberta puxando um ronco de bebedeira." (p. 81) A voz do gato desconstrói qualquer possibilidade redentora. Quando ela canta *Let me try again*, no chuveiro, ele observa: "É o que todos pedem, respondo num bocejo"(p. 36), que nós diríamos de enfado, tal é a experiência que possui do ser humano.

O drama da decadência, vivido pela protagonista, tem seus fundamentos na passagem do tempo, mas se alimenta, sobretudo, da ideologia capitalista burguesa, que prioriza a produção, o lucro. Simone de Beauvoir, no seu livro já citado, acusa a sociedade industrial de explorar o ser humano, seja ele jovem ou velho:

> A sociedade só se preocupa com o indivíduo na medida em que este rende. Os jovens sabem disso. Sua ansiedade no momento em que abordam a vida social é simétrica à angústia dos velhos no momento em que são excluídos dela. (p. 665)

Rosa Ambrósio não nega sua condição de "burguesa assumida" e seu preconceito contra a velhice atinge o paroxismo na sua recusa em aceitar os namorados da filha, que dá preferência a homens mais velhos: Diz ela: "Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal – será pedir muito? Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. Mas não precisava ser uma tropa de velhos" (pp. 20-21). Dessa forma, ela reforça a ideologia burguesa que marginaliza o velho e agrava sua depressão causada pelo sentimento de decadência, conscientizando-se que é "uma bêbada podre num mundo podre" (p. 18).

O tempo, sob a ótica de Rosa Ambrósio, é o grande vilão. Nada escapa a sua sanha "machadianamente" destruidora. Chegada às vezes a um latinismo (lingua morta!), diz ela: "Sic transit gloria mundi"(p. 156), mostrando que até a glória do mundo acaba. É muito reveladora a descrição que ela faz da Praça da

República, em São Paulo, que costumava freqüentar com seu pai, quando menina:

> Mas é esta aquela antiga praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias, mendigos em cachos e os passantes. Se houvesse ao menos um banco vazio mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada. A cidade ocupada. [...]
>
> Entro na alameda sinuosa onde estão enfileirados os bustos de homens que ninguém mais conhece, mas quem quer saber?Os de bronze com as placas já foram devidamente roubados, ficaram os heróis de pedra, benfeitores da pátria. Educadores. Poetas. Os passarinhos costumam pousar e defecar nas cabeçorras, eu disse defecar, mais respeito aí pelos senhores com as estrias negro-esverdinhadas descendo em profusão por entre os sulcos da cara. (pp. 155-156)

Nessa descrição, percebe-se a nostalgia por um tempo passado, mas sobretudo, a perplexidade e a revolta diante da miséria que, seguramente, não faz parte de seu universo. Trata-se do espanto de uma burguesa alienada diante das mudanças.

O pai ausente é invocado reiteradamente. Esse pai "fujão', como ela chama, que foi comprar cigarro e não voltou mais, faz parte de suas mais doces lembranças. Lembranças que ela tenta concatenar num discurso coerente, mas que escapam ao seu controle. Ecléa Bosi, em seu conhecido livro, *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*, mostra que as lembranças não são revividas, mas sim reconstituídas em interação com o presente. Elas não ressurgem exatamente como foram vividas, mas impregnadas pelas experiências atuais. Ora, Rosa Ambrósio tem consciência de sua decadência – "Sou um atriz decadente" (p. 19), diz ela, e esta consciência vai colaborar na reconstituição de suas memórias, pois os processos memorativos se relacionam com os campos de significação da vida presente do sujeito que recorda. Assim, a apreensão plena e pura do tempo passado é impossível, como as "horas nuas" do seu projeto das memórias. A própria narradora se dá conta: "Rosa estendeu-se no divã e começou por dizer que as coisas na lembrança ficam tão mais belas. Viver infeliz na realidade e depois viver felicíssima na memória não seria a solução?"(p. 73). Diogo, o jovem secretário, brincando diz que ela vai vestir suas "horas peladas uma por uma, calcinha, cílios postiço, echarpes" (p. 49).

O projeto das memórias, portanto, não se realiza, mas fica a narração de lembranças esparsas, organizadas, ou melhor, desorganizadas pelas contingências atuais. A narrativa começa pelo presente da enunciação: "Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! Meu Pai" (p. 9). São os discursos do gato Rahul e do narrador heterodiegético que darão organicidade ao romance. O narcisismo de Rosa Ambrósio aliado a suas lembranças artísticas, suas atuações dramáticas, colaboram para a verossimilhança narrativa, construindo uma personagem que vive visceralmente o drama do corpo envelhecido na nossa sociedade.

O tempo é o grande eixo temático que percorre toda narrativa, desde o título. O nome da protagonista, dentro desse contexto, remete à efêmera duração das rosas. O texto de Ronsard , corroborado pelo *Carpe diem*, de Horácio, faz a apologia do hedonismo, uma compensação ilusória diante da destruição do tempo. Vale a pena transcrever um trecho do discurso de Rosa, onde tudo isso fica, metaforicamente, registrado:

> Eu confessava que colhia as flores matinais e depressa antes que viessem as ventanias e as tempestades. Fui armando o meu enorme buquê, fui compondo o arranjo floral a meu modo quando então começaram os imprevistos, os sustos, ah! Como fugiam do meu controle as flores que foram murchando, as pétalas que foram caindo. Começaram a aparecer buracos. Mais buracos e o arranjo se desarranjou, perdeu o brilho e eu mesma, hem?! Onde a graça da colhedora da manhã? (p. 181)

O epicurismo, pregando o prazer como bem soberano, está presente nos momentos delirantes de Rosa, sobretudo, quando paira a esperança da volta de Diogo: "*Carpe diem*! Ordenei ao espelhos, a colheita imediata" (p. 177). Uma espécie de tábua de salvação diante da inexorabilidade do tempo. Esta colocação nos faz lembrar do conto de Clarice Lispector, "Feliz Aniversário", também uma excelente construção de corpo evelhecido. Lá, Cordélia, a única que escapa à hipocrisia social reinante na festa, tem uma revelação diante da figura rígida da velha sentada à mesa: "É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta"(p. 75). Esta verdade, antevista por Cordélia, num relance, como costumam ser as revelações clariceanas, aponta, também, para o *Carpe diem* horaciano e faz parte da experiência da velha aniversariante "de que um mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarrar a sua derradeira chance e viver" (p. 75).

Deixamos para o fim falar numa personagem importante, apesar de secundária. É Dionísia, a empregada que cuida de tudo e de todos. Seu nome remete ao deus grego, filho de Zeus, pertencendo, portanto, à segunda geração dos olímpicos. Mas, contrariando o perfil do deus do vinho e do delírio místico, a personagem é crente e zelosa cumpridora de seus deveres. Ela pisa como o Destino e Rosa a considera seu "espelho verdadeiro". Associa o dever ao prazer e louva o Senhor com seus cantos. É o gato Rahul, com seu discurso organizado, que nos fala de Dionísia:

> Ao lado da geladeira, dependurou o calendário religioso que tem a estampa coloria do Cristo de coração sangrando. Com cuidade arranca o dia anterior já lido e vivido e vai buscar os óculos para ver de perto o novo dia. Lê o nome do santo. Pensa um pouco na frase para meditação e examina as fases da lua (p. 52).

Mais uma vez a presença do tempo, mas sob outro enfoque. Dionísia "arranca" o dia já vivido e " vai buscar os óculos para ver de perto o novo dia".

É isso que o texto procura passar. O delírio narcisista de Rosa Ambrósio, que não consegue aceitar a passagem do tempo ("onde está o tempo está o drama", p. 95) contrasta com a plácida aceitação de Dionísia, que sem perder a consciência da finitude humana, se interessa pelo novo dia. *Carpe diem* atento, sem a sofreguidão da colheita de Ronsard, para quem a rosa só dura "du matin jusquau soir ("A Sa Maitresse").

BIBLIOGRAFIA

BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. 3. ed. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

RONSARD, Pierre de. *Poésies Choisies*. Paris: Payot, 1924.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESPECIFICIDADE, AUTONOMIA E IDENTIDADE CULTURAL: A LITERATURA NO ARQUIPÉLAGO DA MADEIRA

Fernando Figueiredo
Universidade da Madeira

0. A presente comunicação decorre do nosso envolvimento num projecto em curso no Departamento de Estudos Romanísticos da Universidade da Madeira[1], denominado "Madeira, século XX: literatura e cultura". Tornada necessária pela crescente dinâmica do meio artístico da região, a que não têm faltado algumas saudáveis polémicas, esta investigação visa "descrever a vida cultural na Ilha da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modo de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local", como se pode ler na síntese programática do projecto.

Contudo, o nosso objecto de estudo está, aqui, restrito à reflexão acerca dos princípios de funcionamento do meio cultural na Madeira, encarado como uma comunidade estruturada em torno de um conjunto de elementos capazes de interpretar e recriar o mundo, aplicando às suas diversas manifestações o crivo da apreciação crítica. Tomamo-la como uma comunidade alargada, inclusiva, albergando no seu seio as diversas sensibilidades de autores, leitores, editores, livreiros, críticos ou académicos. Uma "comunidade semiótica", em vez de uma "comunidade interpretativa", como sugere Manuel Frias Martins, tendo como interlocutor Charles Peirce[2]. Seguramente, uma comunidade que se inscreve no modelo de referências sociais e morais ocidental, europeu e, mais especificamente, luso.

O *corpus* sobre o qual incide a nossa reflexão encontra, pois, a pertinência congregadora, mais na aplicação de um critério geográfico que delimita os contornos físicos do arquipélago, do que em eventuais razões linguísticas ou temático-estilísticas[3]. São, porém, de considerar algumas motivações históricas

1. Situada na cidade do Funchal, capital no primeiro arquipélago povoado pelos portugueses, no século XV, a Universidade da Madeira tem quinze anos de existência institucional. As duas principais ilhas do arquipélago – Madeira e Porto Santo – tinham, em 2003, cerca de 243 mil habitantes, menos 4% do que em 1992, em que éramos 253 mil (fonte: Direcção Regional de Estatística: http://www.dre.srpc.pt). Segundo dados do censo de 2001, 12,7% dos habitantes eram considerados analfabetos, contra 15,3% em 1991 (*Census 2001 - resultados definitivos*, INE). A este propósito, refira-se que Lisboa registava 5,7% de analfabetos e os Açores 9,4%, em 2001.

2. V. Manuel Frias Martins (2003): "Between solitude and multitude", in *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*. Porto: Âmbar. Pp. 205-219.

3. Cfr. Fernando Cristóvão (1983): *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: INCM. Pp.13-43.

e jurídico-políticas na reivindicação de uma autonomia diferenciadora da identidade regional, relativamente ao restante território nacional, principalmente em relação à sua parcela continental. Da secular relação entre colono e colonizador nasce, compreensivelmente, algum atrito gerador da necessidade de diferenciação. Eis por que a dinâmica de autonomização madeirense não pode ser entendida fora do âmbito de uma relação dialógica com o todo português, integrando, portanto, a dinâmica de construção da estrutura nacional de necessidades e valores éticos e sociais.

1. No dia 2 de Julho de 1821 ocorreu na Ilha da Madeira um facto que contribuiu decisivamente para uma alteração significativa na forma como a informação surgia e era construída, até então, junto da população do arquipélago. Nesse dia surgiu o primeiro número do periódico *O Patriota Funchalense*. Ocorre também a instalação, no Funchal, da primeira imprensa dos territórios ultramarinos do império português, como reconhece Félix José da Costa em 1845[4]. A tipografia veio de Lisboa e com ela o primeiro tipógrafo, Alexandre Gervásio Ferreira, que, com o seu trabalho, não se limitou a divulgar os ideais liberais que o editor do jornal seguia, mas proporcionou um espaço de autonomização processual na construção e divulgação do saber neste arquipélago.

Internamente, as notícias difundiam-se de forma rudimentar, maioritariamente por transmissão oral. Do exterior, chegavam à velocidade das naus e das caravelas, temperadas com o sal da viagem e com os ingredientes da metrópole. No caso da informação própria da vida insular, a imprensa permitiu o início de uma função formadora de opinião pública que, embora naturalmente limitada pelo número de leitores potenciais, permitiu uma mais rápia e abrangente sedimentação de um sentimento local de diferenciação relativamente ao exterior.

Os 214 números que deste periódico se publicaram no Funchal entre 2 de Julho de 1821 e 16 de Agosto de 1823 dão ainda conta de uma espécie de explosão da consciência de cidadania da população mais letrada. Na verdade, o jornal editado por Nicolao Caetano Bettencourt Pitta apresentava uma estrutura original, pois era inteiramente "constituído e construído pelos seus leitores sendo

4. Félix José da COSTA (1845): "A primeira imprensa das ilhas: o *Patriota Funchalense*", in *O Angrense*. Angra do heroísmo: Tip. O Angrense. 09/09/1845. O autor, num dos seus habituais artigos no *Angrense*, evoca os vinte e quatro anos que então passavam sobre a fundação da primeira tipografia "nos domínios ultramarinos" portugueses. Terá sido a dois de Julho de 1821 que Nicolao Caetano de Bettencourt Pitta editou o primeiro número do periódico *O Patriota Funchalense*, impresso na cidade do Funchal.

Logo após a publicação dos primeiros números, o periódico recebe dois importantes elogios. No *Diário do Governo* nº 190 de 13 de Agosto de 1821, em que já se sugeria que tal periódico poderia "servir de modelo a circular para todas as possessões Portuguezas". Em acta das "Cortes chamadas de 1820", "na sessão de 15 de Outubro de 1821, pelo sábio Deputado Manoel Fernandes Thomaz – [*O Patriota Funchalense*] mereceo geral applauso –, e foi considerado como o melhor periódico de Portugal", como se pode ler no mencionado artigo de Felix José da Costa (9 de Setembro de 1845).

muitos deles, simultaneamente, seus redactores-correspondentes", publicando os seus textos como cartas ao redactor[5]. A extensa lista de correspondentes (cento e sessenta e nove[6]), identificados ou sob pseudónimo, revela-se historicamente geradora de uma dupla funcionalidade. Por um lado, assistimos a uma manifestação individuada da opinião de quem estava atento à vivência política e social da região, do país e do mundo. Por outro, paulatinamente se foi congregando uma opinião pública assente nos valores da cidadania e da liberdade de participação na construção do bem comum. Constituiu-se, assim, um conjunto representativo das diversas sensibilidades locais perante os problemas concretos da sociedade da época, memória política, social e cultural da comunidade madeirense do primeiro quartel do século XIX.

O Patriota Funchalense promoveu, pois, uma verdadeira revolução cultural. Deu voz às especificidades locais patentes na reflexão crítica que contemplou os mais variados problemas da sociedade madeirense da época. No entanto, esta dimensão regional fundada nas coordenadas de origem e na geografia cultural representada pelos seus autores, não é senão uma manifestação funcional de um processo de amplitude alargada à nação portuguesa e à Europa posterior à Revolução Francesa, cujos ideais eram caros ao redactor principal do jornal. Assim se consubstanciava o elogio e exercício do contrapoder, em forma de alargamento da base social de apoio ao ideário liberal, como, de resto, se tentava fazer em todo o território português.

Este combate ao conservadorismo foi responsável pela abertura ideológica da sociedade funchalense que passou a estar mais atenta e interventiva. Essa sede de manifestação pública da opinião é eloquentemente ilustrada pelo número de tipografias e periódicos, a elas normalmente associados, emergentes nos anos subsequentes à publicação de *O Patriota Funchalense*. Foram oito as tipografias surgidas entre 1821 e o dobrar da primeira metade do século XIX, associadas a periódicos como *O Defensor*, *O Correio da Madeira*, *O Imparcial*, *O Independente* ou *O Arquivista* (1851). Até 1877 há notícias de mais vinte e duas tipografias na Madeira[7]. Sabendo que algumas delas imprimiram diferentes títulos, pode-se fazer uma ideia da pujança da imprensa local nesta época que viu nascer, a 12 de Outubro de 1876, um dos diários regionais, actualmente com maior tiragem no país, o *Diário de Notícias* da Madeira (tiragem média em Junho 2005, 17.797 exemplares[8]).

---

5. V. José Augusto dos Santos ALVES (1989) "O Patriota Funchalense ou o elogio do contrapoder", in *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*. S.n.: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Pp. 379.

6. *Idem*, p. 380.

7. Cfr. Maria do Carmo Jasmins Pereira RODRIGUES (1969): *Subsídios para um estudo das tipografias na Madeira*. Coimbra: s.n.

8. Informação contida na ficha técnica do *Diário de Notícias* da Madeira, acedida em 15 de Julho 2005, no endereço http://www.dnoticias.pt/default.asp?lk=40&dtt=150705.

Apesar da consciencialização do espaço regional como um lugar de vivências com evidente especificidade geográfica e de organização física do território, a vida económica e política decorria, logicamente, como parte integrante do sistema nacional, apesar de, administrativamente, a arquitectura do poder insular ostentar, desde finais do século XVIII, órgãos de poder local próprios, inexistentes no espaço peninsular, como refere Paulo Miguel Rodrigues[9]. A partir desta ideia de uma crescente especificidade do espaço insular, por diferenciação relativamente ao espaço peninsular da Coroa, germinará a noção da ilha como uma unidade administrativa, consagrada na Autonomia Administrativa decretada em 1901.

No âmbito da criação textual, a população usava, de forma criativa, estruturas narrativas lendárias e imaginárias legitimadoras das criações artísticas da comunidade, nomeadamente aquelas presentes na literatura popular e tradicional[10]. São claras e estão descritas as especificidades das composições que circulam há séculos e foram recolhidas no Arquipélago da Madeira. Também aqui, porém, essas alterações decorrem da natureza própria da circulação oral da literatura, resultando de um processo descrito por João David Pinto Correia como "produtransmissão".[11] Para além das alterações introduzidas pela população madeirense e portossantense nas peças literárias, as suas configurações linguísticas, discursivo-figurativas e a sua matriz narrativa central, são parte integrante da literatura portuguesa. O que fica é a certeza de uma delimitação geográfica muito clara que faz coincidir a identidade cultural com a comunidade que vive no arquipélago, assim legitimando a identificação de um *corpus* madeirense, detentor de autonomia referencial, tanto pela origem como pela naturalidade adoptiva do autor ou da edição.

A propósito da ideia de autonomia, até como critério operativo na distinção de uma comunidade –interpretativa, semiótica[12] ou outra–, sublinharemos, como Paulo Miguel Rodrigues, que terá sido "a partir da realidade geográfica, do quadro mental coevo e da arquitectura dos poderes que se [terá começado] a fundamentar, pelo menos na generalidade, a especificidade do espaço insular madeirense", embora sempre "parte integrante do Império português"[13].

---

9. V. Paulo Miguel RODRIGUES (2001): "As guerras napoleónicas e o fim do Antigo Regime na construção da ideia de autonomia na Madeira", in *Autonomia e História das Ilhas – Seminário Internacional*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo e Cultura. Pp. 88-107.

10. Cfr. João David Pinto CORREIA (1992): "Para uma teoria do texto da Literatura Popular Tradicional", in *Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral / Tradicional / Popular*. Lisboa: ACARTE-Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 101-128.

11. João David Pinto CORREIA (1993): "Introdução, 0.1", in *Os Romances Carolíngios da Tradição Portuguesa* . Vol. I. Lisboa: INIC, pp. 11-29.

12. Cfr. Manuel Frias MARTINS (2003): *Op.* cit., pp. 105-107.

13. V. Paulo Miguel RODRIGUES, *op. cit.*, p.89.

2. Na primeira metade do século XX, a conjugação de escritores e poetas com ilustradores, pintores, fotógrafos e gabinetes gráficos do arquipélago, vem reforçar a noção de autonomia processual de que falávamos anteriormente, testemunhando a vontade de trabalhar artisticamente os livros publicados, procurando que a sua vertente criativa seja gerada na dinâmica da comunidade semiótica local[14].

Esta colaboração interartes revela obras e autores que contribuíram para a cristalização literária de um imaginário e de uma realidade histórica próprios das ilhas da Madeira e do Porto Santo, robustecendo os nossos alicerces culturais, estando patente em projectos editoriais dignos de registo, publicados fora da região, ou dados à estampa em editoras e gráficas madeirenses.

Em Abril de 1974, a conjuntura política potenciou a reorganização da vida nacional e, por reflexo, regional, incluindo a produção artística. Passámos a estar mais atentos àquilo que produzimos e a consciência de uma válida especificidade cultural e literária suscitou uma saudável polémica que é sinal da dinâmica própria do processo de crescimento de qualquer sociedade.

A discussão está, actualmente, relançada e a utilização da expressão "literatura madeirense" é uma realidade iniludível[15]. Alguns parecem reclamar-lhe consistência sistémica, como estrutura que engloba toda a produção de autores naturais ou que vivem na Madeira, tratando de temática específica ou não, publicada no arquipélago ou fora dele, devendo cumprir-se a relação com o arquipélago, pelo menos numa destas três variáveis. Por outro lado, tem sido trabalhada a hipótese académica de "literatura madeirense" aludir, de facto, à maturidade da comunidade semiótica, que, no arquipélago, se constitui como uma parcela específica do sistema literário português. A legitimidade desta afirmação assenta na verificação da efectiva dinâmica produtiva, editorial e até gráfica e artística, tendo também em conta a (mesmo que paulatina) implementação da crítica, com a contribuição dos meios de comunicação social e de diversas instituições como associações culturais e teatrais, bem como das livrarias, das escolas e da universidade.

Porém, a simples referência a uma "literatura madeirense" tem algo de subversivo, relativamente à hegemonia do cânone nacional, como parece suceder em alguma produção ensaística, por exemplo no que às diversas histórias da literatura diz respeito. Delas está, normalmente, ausente a realidade insular específica dos

---

14. V. Thierry SANTOS e Fernando FIGUEIREDO (2005): "Olhando para o rosto dos livros – para uma análise pragmática das capas de livros 'madeirenses': a prosa de ficção no século XX", in *Livro de Comunicações do Colóquio "Leituras do Olhar"*, Funchal: Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, pp 59-72.

15. Cfr. Jesus Maria de SOUSA e Carlos Nogueira FINO (2004): "Distribuição de uma 'Biblioteca Essencial de Literatura Madeirense' pelas escolas da RAM: legitimidade ou arbitrariedade curricular?", in *Tribuna da Madeira*, 13 de Fevereiro de 2004. Suplemento Educação, pp. I-VI. Funchal: Impr. O Liberal.

Açores e da Madeira, salvo a menção dos autores dali naturais, que, entretanto, se destacaram nacional e internacionalmente. Referimo-nos, nomeadamente, à *História da Literatura Portuguesa – Vol. 7: As correntes contemporâneas*, publicada pela Alfa, em 2002, em Lisboa, sob direcção de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. A perspectiva centralizadora está patente na organização e conteúdo do capítulo "Regionalistas e panfletérios" (pp. 145-182), quando se fala em "regionalistas meridionais", "regionalismo beirão", "transmontano e duriense", ou ainda "minhoto", não mencionando o espaço insular e agrupando as especificidades da zona da capital num subcapítulo sintomaticamente denominado "ficção lisboeta". Duas conclusões se poderão formular. Em primeiro lugar, a não inclusão dos autores das ilhas pode decorrer de desconhecimento inerente à limitação aos arquipélagos da distribuição das obras. No entanto, essa estratégia editorial apenas afecta alguns autores, pelo que a não menção de outros pode significar ausência de produção digna de registo, segundo os critérios dos organizadores do volume. Por outro lado, esse acto de elisão insular pode ser revelador do reconhecimento de comunidades produtivas e interpretativas autónomas.

Não nos interessa, porém, discutir aqui o lugar da produção insular no todo nacional, mas gostaríamos de, sucintamente, repensar a existência de cada comunidade cultural específica, no âmbito da pretensa homogeneidade sugerida pela globalização da tecnologia e da economia.

Seguimos Manuel Frias Martins, quando afirma que "The integrative economic and political momentum of globalisation is undoubtedly powerful, but in today's world there seems to be little prospect of a unified global culture".[16] Temos, de facto, a percepção de que os efeitos da globalização sobre a cultura de regiões com alguma especificidade cultural diacronicamente sedimentada tende a cristalizar essa dimensão local, como uma espécie de (re)afirmação da diferença identitária da comunidade. Se tomarmos a expressão "literatura madeirense" como um conceito operativo de identificação de obras publicadas no arquipélago, de autores dele originários[17] ou que por ele optaram como comunidade social e artística, constituiremos um *corpus* mensurável e congruente.

Este conjunto de autores e de obras, com as respectivas manifestações críticas da recepção no arquipélago, constituiria uma unidade estruturalmente sustentável. No entanto, não conseguiria o grau de concretude de um sistema nacional. Para além de algumas isotopias inerentes ao vivenciar de efeito quase memorialista e cronístico daquilo a que Michel Butor chamou "le génie du lieu",[18] para além das especificidades geográficas e político-administrativas já

16. Manuel Frias MARTINS (2003) "Globalisation, Literature and an Iberian *Stone Raft*", in *Op. cit.* P. 274.

17. Cfr. João David Pinto CORREIA (1998) *Os militares e a literatura madeirense: reflexões e notas*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, pp. 9 e 21.

18. Michel BUTOR (1958) *Le Génie du Lieu*. Paris: Bernard Grasset.

mencionadas, a valoração ética, bem como a identidade étnica, simbólica, antropológica e social ocorrem no interior de uma estrutura sistémica histórica e concumitantemente edificada com as restantes parcelas da nação portuguesa. Tanto quanto a conjuntura actual nos permite concluir, é também num sistema de perfil abrangente de convenções e normas que se tornam operativos os códigos técnico-compositivo, linguístico e semântico-pragmático das obras integráveis neste *corpus*. Na verdade, a excessiva compartimentação de um sistema literário provocaria a sua própria destruição, por uma espécie de energia implosiva gerada na acumulação de tensões disfuncionais e na perda de conectores semioliterários que sustentam a codificação e interpretação da obra literária.

3. Considerando o quadro de globalização em que nos situamos nesta primeira década do século XXI, teremos que tomá-lo como um incontornável nível abrangente de organização das acções humanas, **trans-nacional**, muito mais do que inter-nacional. Aqui se situam virtualmente os quadros convencionais normativos que, do ponto de vista pragmático e tecnológico, nos permitem viajar com alguma certeza de retorno de Ocidente a Oriente e de Norte a Sul. Não se esgota, porém, aqui, a pluralidade da vida humana. Teremos que considerar o plano **civilizacional**, que os dramáticos acontecimentos dos últimos anos se têm encarregado de confirmar como irredutíveis à hegemonia global.

Diacronicamente, a história militar e política revela-nos comunidades movidas pelo reconhecimento de ideias comuns gerando uma identidade **nacional**, política e administrativamente em perda (veja-se a arquitectura do poder no interior da União Europeia), mas fundamental do ponto de vista do quadro referencial de cada cultura mais especifica, nem sempre coincidindo, porém, com as fronteiras políticas de cada país.

Como se encontra sugerido na investição liderada por Boaventura de Sousa Santos[19], achamos operativo o termo **Região,** para referir uma comunidade delimitada geográfica, cultural e socialmente, em que a aspiração comum dos cidadãos passa pela ambição de uma progressiva autonomização político-administrativa. Assim, reservaríamos a designação de **Local** para mencionar uma comunidade porventura mais restrita na distribuição espacial, portadora de especificidades não concorrentes da unidade regional ou nacional, identificada pelas suas necessidades e proventos sociais, associada à autenticidade dos elementos culturais preservados e/ou recuperados. É neste nível que a globalização parece estar a actuar de forma mais ou menos imprevista, suscitando valores e tradições populares embalados por uma referencialidade muito própria de determinado local, de difícil apreensão numa leitura que lhe seja exterior.

19. Boaventura Sousa SANTOS (2001, 2002): "Prefácio geral", in *Globalização – Fatalidade ou utopia*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 11-26.

Estes dois níveis (regional e local) podem, teoricamente, enquadrar a literatura na Madeira. No entanto, o incontornável uso reivindicativo da expressão "literatura madeirense" no meio literário do Arquipélago, (apesar de algumas críticas fundamentadas), revela a ambição de reconhecimento de uma comunidade autónoma. Tudo isto se passa numa região administrativamente autónoma em relação à República Portuguesa. Na nossa perspectiva existe uma mútua influência destas duas dinâmicas (política e literária), contribuindo assim para a percepção global do *corpus* literário como regional, tendo em conta os conceitos anteriormente expostos. Porém, a especificidade referencial e a autenticidade patente em alguns aspectos do falar e das tradições trazidas para o texto literário, poderá indiciar uma dimensão local de algumas obras e/ou autores.

À arte como modelização do mundo, "portanto à necessária formalização, e artifício de todos os objectos construídos", como salienta Maria Alzira Seixo[20], devemos, todos, aquilo a que chamamos cultura. É, portanto natural que essa formalização se faça, num primeiro momento, a partir do real conhecido. Depois, surge o poder multiplicador da metáfora e a literatura, nascida de uma comunidade específica, simultaneamente deixa de lhe pertencer de forma exclusiva e define-a, contribuindo de forma decisiva para a sua edificação.

É este o processo cultural que está em curso na Madeira. Assim, mais do que classificar peremptoriamente a situação da literatura na Madeira, cabe-nos descrevê-la e construir um enquadramento conceptual que nos garanta a (pre)caução crítica suficiente para um mais amplo entendimento do objecto de estudo que aqui nos trouxe.

20. Maria Alzira Seixo (2001): "Literatura e Arte, Pontos para um debate", in *Outros Erros*. Porto: ASA, pp.72-76.

OS *POEMAS GALAICOS* E O POEMA IBÉRICO "MODO HISTÓRICO DA CIDRA" NA "POESIA NÍTIDA" DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Jorge Fernandes da Silveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro e CNPq

Resumo: De acordo com os núcleos temáticos da sessão em que se inscreve – "Migraçons da/na Lusofonia" e "Os sistemas culturais na Lusofonia hoje" –, este ensaio reúne reflexões de um intelectual galego, Víctor F. Freixanes, sobre a sua própria cultura, e poemas de uma poeta portuguesa, Fiama Hasse Pais Brandão, que, desde 1967, mantém uma notável relação com a cultura galego-portuguesa, seja pela publicação do paradigmático *Barcas novas*, cujo poema que intitula o livro é uma leitura de uma das barcarolas de Joan Zorro; seja pelo título da sua primeira coletânea de poemas completos, *O texto de Joao Zorro*, 1974; seja pelos *Poemas galaicos (Galiza 50)*, incluídos em 1991, na segunda e até agora última reunião de sua poesia, *Obra breve*.

Este ensaio tem por objetivo, portanto: a) citar passagens do texto de Víctor F. Freixanes, inter-relacionando-as com poemas de Fiama Hasse Pais Brandão; b) avançar na leitura de alguns *Poemas galaicos* de Fiama; c) chegar à interpretação do seu poema de aniversário, "Modo histórico da cidra", publicado no livro de 1974, e de papel principal na interpretação do tema em desenvolvimento; d) comparar este poema com o "Aniversário", de Álvaro de Campos.

Palavras-chave: Lusofonia; poesia portuguesa; poesia galaico-portuguesa; identidade cultural, homenagem.

I. Pela comemoração do Dia das Letras Galegas, a 17 de maio de 2005, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de Lisboa, publica um ensaio de Víctor F. Freixanes, intitulado "Os irmáns do Norte".

Datado do dia do seu aniversário, 15 de agosto de 1969, o poema "Modo histórico da cidra", de Fiama Hasse Pais Brandão, publicado em *O texto de Joao Zorro*, de 1974, é um presente à sua identidade portuguesa e uma homenagem à sua ascendência ibérica.

No VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), em Santiago de Compostela, na Galiza, parece interessante animar o espírito festivo que há nessas datas. De acordo com os núcleos temáticos da sessão em que se inscreve – "Migraçons da/na Lusofonia" e "Os sistemas culturais na Lusofonia hoje" –, um professor universitário brasileiro de literatura portuguesa reúne reflexões de um intelectual galego sobre a sua própria cultura,

e poemas de uma poeta portuguesa que, desde 1967, mantém uma notável relação com a cultura galego-portuguesa, seja pela publicação do paradigmático *Barcas novas*, nome do livro e do poema que o inicia, este, uma leitura de uma barcarola de João Zorro; seja pelo título da sua primeira coletânea de poemas completos, *O texto de Joao Zorro*; seja pelos *Poemas galaicos (Galiza 50)*, incluídos em 1991, na segunda e até agora última reunião de sua poesia, *Obra breve*.

Esta interlocução tem por objetivo, portanto: a) citar passagens do texto de Víctor F. Freixanes, inter-relacionando-as com poemas de Fiama Hasse Pais Brandão; b) avançar na leitura de alguns *Poemas galaicos* de Fiama; c) chegar à interpretação do seu poema de aniversário, anterior e de papel principal na interpretação do tema em desenvolvimento.

No início do segundo parágrafo de "Os irmáns do Norte", diz Freixanes:

> Unha cultura é, esencialmente, un espazo de comunicación, un territorio simbólico, un xeito de entender e representar o mundo, sistema organizado de experiencias compartidas, memoria común, emocións, mitos, reflexións, expectativas... Tamén um proxecto de futuro. O que entendemos por cultura galega, mesmo nos seus aspectos máis formais (...) é só a cara dun poliedro rico, complexo, que atinxe asemade a economía, a sociedade, a organización do território, o capital humano, o coñecemento, etc... (...) dun pobo que, em moitos aspectos, segue a ser, non obstante, un gran descoñecido (FREIXANES, 2005: 18).

O entendimento da cultura lusófona como um território simbólico, um sistema organizado de experiências partilhadas, numa palavra, um modo de interpretar o mundo como um projeto em que o regional alcança o universal, encontra na poesia de Fiama, pelo menos, duas realizações exemplares.

A primeira, o já citado "Barcas novas", poema que, nas suas duas versões, 1967 e 1974, traz no topo da página, à maneira de epígrafe, a barcarola do trovador galego Joan Zorro "En Lixboa sobre lo mar". Em ambas as versões, o progresso semântico da escrita sobre a leitura resulta na mudança, no último dos nove dísticos, de "barcas novas" para "armas novas". Na segunda versão, 1974, a forma em versos de redondilha maior é destruída, a fim de que sobressaia a tensão entre o passado das barcas novas, o início da expansão marítima, e o presente das armas novas, a guerra colonial. Minuciosa leitura deste texto está já redigida e foi apresentada no XX Congresso da ABRAPLIP, na UFF, no passado mês de agosto.

A segunda realização digna de nota tem um título já em si mesmo sobejamente expressivo. "O texto de Joao Zorro" é um raro exemplo da consciência nos limites ilimitados da textualidade. Seja no seu aspecto de legado cultural: o poema como "lápide", objeto de leitura das fontes primárias da poesia em língua portuguesa, o lirismo dos Cancioneiros Galaico-Portugueses. Seja no seu aspecto de criação: o poema como "versão", objeto de escrita de um determinado autor numa época determinada

> Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos
> a joao zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura
> exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra
> e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos
> é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente (BRANDÃO, 1974: s/p).

II. Dá-se desenvolvimento ao segundo parágrafo do ensaio do intelectual galego, apresentado-o deliberadamente com interrupções, para avançar na interlocução proposta entre o seu texto e o da poeta portuguesa.

Víctor F. Freixanes, depois de dizer o que entende por cultura como um jeito de apresentação do mundo, vai de encontro aos lugares-comuns que representam a cultura galega congelada numa imagem mítica e mística do passado:

> Galicia non é só o Camiño de Santiago, Internet histórica que nos conecta de vello co mundo, revitalizada nos últimos tempos como moito máis ca un camiño relixioso ou de espiritualidade, mais como un camiño de relacións culturais e descubertas, a través do cal, e desde as xeografías máis arredadas, circularon nos últimos anos millóns de persoas de toda clase e condición (FREIXANES, 2005: 18).

Fiama, já que é correta a interpretação do subtítulo dos *Poemas galegos*, *Galiza 50*, tinha 12 anos à época, e dá impressões de viagem à terra das letras galegas, através da "Saudade luso-galaica" "pela infância exangue" (BRANDÃO, 1991: 559)[1].

> O Livro disse *peregrinaremos*,
> E toda a vida literal o fizemos,
> Cumprindo-o entre lugares e livros.
> Que exortação outra poderia o Verbo
> primevo senão a de lermos
> toda a vida os topónimos apenas (BRANDÃO, 1991: 547).

Ou dá impressões de viagem às letras da terra galega nos *Poemas galegos* que escreve:

> (Nos poemas não estão
> certos nenhuns lugares.
> Nem com perícia dizem
> a certa toponímia.
> Nem qualquer dos meros
> Nomes é um lugar) (BRANDÃO, 1991: 547).

1. Informa Gastão Cruz: "*Galiza 50*, porque a Fiama passou férias, ano após ano, na sua adolescência (anos 50), na Galiza, numa pequena povoação da província de Lugo, chamada Guitiriz". Cf. "A feira (Guitiriz)" (p. 552).

Os *Poemas galaicos* de Fiama são 33. Deles, estão citados acima os dois primeiros, "Lugares" e "Outro", poderiam ser citados ainda o último, "Nas rias", "Em Santiago" e estes versos de "Brétema", poema em que a sensação de ler os poemas e a biografia e de ver o retrato Rosalia de Castro, aos 17 anos, é ao mesmo tempo uma experiência sensível e sensorial; sensual, erótica mesmo, que abraça o "sentimento" da já citada "infância exangue" à "sensualidade" da juventude:

> No meu décimo sétimo ano
> li os poemas, a biografia
> e vi o retrato de Rosalia.
> No mesmo ano senti na pele a névoa
> com sensualidade e sentimento.
> (Eis quase chegava
> a uma sensação inglesa
> que é espúria ou afinal convém,
> pois o todo tudo tem.)
> A evidente corporalidade da névoa
> Via-se em enormes quimeras no horizonte.
> O que senti em mim ser
> entre o arvoredo na névoa
> foi a pura identidade
> da matéria, tão pura que a transponho
> de poema e poema para poema (BRANDÃO, 1991: 551).

Numa palavra, são 33 poemas sobre uma geografia da Galiza, recortada através de espaços peregrinos entre a "vida literal" e o que dizem os livros, onde, repetindo ou juntando versos, vê-se o humano na sua circunstância real e simbólica: "(Nem qualquer dos meros nomes é um lugar.)" (BRANDÃO, 1991: 547), "Nem a ternura onírica/ pela infância exangue." (Idem: 559), "Podem marcar um modo e um momento/ e sou eu o único escrevente,/ o único ente/ nesse espaço-tempo." (Idem: 561), "onde veio o Apóstolo/ varar em nenhum contorno ibérico,/ mas sim no esplendor onírico." (Idem: 548)

> Tampouco Galicia – quem o diz é Freixanes - é só a paisaxe, nin a gastronomía, nin a mitoloxía, nin os emigrantes, que vendían auga e carbón polas rúas de Lisboa... Galicia non é (non debe ser) a escura terra do norte, instalada na ruralidade, cara á que alguns intelectuais portugueses volven de canto en vez os seus ollos á procura das raíces ou da memoria antiga (FREIXANES, 2005: 18).

Fiama o sabe de cor e no coração. Intelectual e poeta portuguesa de rara interlocução com o outro, Fiama diz que na sua língua a Galiza é a "memória antiga", efetiva e afetiva, do que, inscrito e escrito num "Verbo primevo"

(BRANDÃO, 1991: 547) "en maneira de proençal" (D. Dinis, CV 123; CBN 485), a mantém viva, literal e simbolicamente, ao pé da letra, *em* português. Sim, *em* português, mas sem exotismos de nevoeiros de terras altas e escuras, visto que um canto como o seu, voltado para a cultura viva, sabe que para se ver no rosto que está para além do espelho é preciso atravessá-lo. Como El-Rei Trovador Dom Dinis, em memorável Cantiga de Amor, entre flores artificiais de "proençaes" e dores de amor de verdade à portuguesa, busca na continuidade dos "poéticos dons" (BRANDÃO, 1991: 560), ditos extraordinários, o ritmo descontínuo de si mesma. No presente de Fiama, a Galiza é um "espaço-tempo" limite, haja vista a vivência extraordinária de estar cara a cara com a paisagem amiga, as flores do verde pinho, e não vê-las, ou melhor, e só vê-las outras através da experiência literária da figura que é o verde sobre o verde "de dentro da sua própria imagem" (Idem: 557): "O jorro da vida poética patética", abaixo:

Saudade luso-galaica

Não o estremecimento
nas linhas de árvores, no verde
das sombras, na linha
da encosta que desce.
Nem a ternura onírica
pela infância exangue.

Mas outro princípio, em outra
fonte magnânima. O jorro
da vida poética patética (BRANDÃO, 1991: 559).

Um poema sobre a tão genuinamente mítica portuguesa "Saudade luso-galaica" só podia começar com a errata ("Não") de um certo modo de visão da paisagem e terminar com outra ("Mas"). Nos ramos verdes das árvores jorram as linhas descendentes do poeta, quer dizer, na paisagem galega peregrina jorram fontes arcaicas de lirismo. Literalmente: são as linhas descendes do poema, os seus versos em estrofes, que compõem a paisagem; são, pois, os versos sobre o verde pinho que animam a paisagem e motivam a ascendência da poeta, ou seja, os seus próprios poemas. Como diria Víctor F. Freixanes, tampouco Galiza é só paisagem, é um caminho de relações sociais e descobertas. E tampouco Fiama é uma nostálgica peregrina da coita de morrer d'amor à maneira da "Saudade luso-galaica". Sobre o modo patético (aristotélico, catártico, anti-Campos[2]) descrito jorra um discreto distanciamento reflexivo (brechtiano, épico). Como, por exemplo, neste poema:

2. O daqui a pouco muito citado Álvaro de Campos é autor de "Apontamentos para uma estética não aristotélica".

Beira da estrada

Os que tocam adufe
na beira da estrada
não reconhecem que a estrada
o adufe e o seu tocar
estão em alguma parte da minha vida.

Nem os que comigo bailam,
para si próprios são os que
no baile real no povoado
me imprimiram memórias.

O galaico falar que ciciam
está nesse cômputo final
irreconhecível porque é um poema
feito de versos na minha língua (BRANDÃO, 1991: 549-550).

Contados a dedo, dos 33 poemas 06 são os que "imprimem" o nome que identifica o natural da Galiza. Nos poemas acima citados; em "Verso reverso": "Da casa galega a porta dá"; em "Pão" (de afinidades com a "Cidra" abaixo): "A branca flor do pão lêvedo/ todas as manhãs se abria sobre a mesa./ Era a razão do meu viver nesse tempo/ na pátria galega, que me dava/ assim a sua essência". Em títulos de poemas: "Os carvalhos galegos"; "Gato galego"; e "Saudade luso-galaica". E, sem somá-lo aos seis, mas dando-lhe a necessária importância biográfica, "A feira (Guitiriz)":

Polícromas e estáticas na feira,
silhuetas que deambulavam
por caminhos e carreiros. Antes
silenciosas, agora estáticas, riem
e demais falam. Mas passou na berma
a conduzir a parelha das vacas úberes
donzela que não está na feira hirta.
Ou palafreneiro aldeão acariciou
na ladeira branda no insólito postigo
focinho de um único cavalo.
Ocultas, as duas figuras,
pausadas condutoras do Tempo.

Só na feira estão imóveis os passantes
diários na sua azáfama.
dispõem em muitas cores e sons

o mel, o leite, couves, os panos vilões.
Não somente o artefacto como o artifício,
coisas de alguma moda ou gosto,
que a pastora das duas vacas e o seu par
no domingo dos vãos ornatos usarão
porque a feira é a das mercadorias do mundo (BRANDÃO, 1991: 552).

Com diferenças que aqui não podem, obviamente, ser desenvolvidas, os poemas com o gentílico e o toponímico galego insistem no "modo histórico" de a poeta estar na língua que lhe dá o sentido da metáfora "mais densa", aquela que a filia a um lirismo de cunho nacional, culturalmente em formação. Note-se, por exemplo, que das duas figuras mais presentes, uma é real, quer dizer, é a figura do Rei Agricultor Trovador, Dom Dinis, aquele que mandou que se plantassem em Leria "Os pinhais para deterem areias",[3] a outra é uma figura de linguagem "las manhãas frias", celebradas na paralelística de Nuno Fernandes Torneol e rememoradas em "Poesia nítida": "As copadas árvores estavam quietas,/ nas frias repetidas matinas/ - e agora nelas percebe-se/ a nitidez que forma os espectros" (BRANDÃO, 1991: 57).

III. Por ser "epigráfico", o progresso dos textos ao avançar olha para trás. Logo, no caminho em direção à conclusão, o poema dos 31 anos de aniversário de Fiama, saudado no início, chama de volta à cena a casa paterna da escrita, onde já se estivera de passagem, aliás, na comemoração dos 17 anos, em "Brétema", com Rosalia:

Modo histórico da cidra

Numa lápide, afinal, num puro tampo
(de mesa), um ente nasce:
o fruto (diáfano); cidra, em si a sua origem;
vem do tempo, celta ou da ibéria, já
me transcende? Ó reino pressuposto de um
vegetal; essa paragem – cidra – no percurso.
Num tempo celebrado, o aniversário.
É um suco mortífero, ou o de um real
aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem.

Meus anos expostos (a frutos) que formas
confirmaram: ou, mais longínquo,
houve o soalho: no espaço a hora ocorre.
A omissão de cidra ou mármore ágrio é um dom
do luto: meu exercício e o mundo.

3. Título de poema de Fiama publicado em *(Este) rosto*, 1970.

E que urna ou ornamento (essa mesa)? É
um sentido vário; não que pareça,
mas, quando imóvel, muda. A emoção de ser
corpo (um fruto) decomposto que hoje
recrio ou lego: a minha existência
(entre os iberos) urge.

15 Agosto 69 (BRANDÃO, 1974: 147)

No poema em que festeja o dia dos seus anos, Fiama é feliz por ter a consciência viva do que está morto. Na casa antiga, fazer anos é ir ao encontro de uma tradição de há séculos. E a alegria de todos, e a sua, está certa com uma religião qualquer, em que há diferentes modos de ver e de dizer a realidade, para que as palavras e as coisas da vida não percam o sentido. Essa casa antiga possa ter, embora, primitivos estratos literários da "terra da mais antiga civilização neolatina na península ibérica",[4] "impregnada de lendas celtas como a Bretanha e a Irlanda" (BOSI, 1987: 9), ou ainda extratos de cidras e limões galegos camonianamente sensualíssimos:

Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira cos pesos amarelos;
Os fermosos limões ali cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando.
(*Lus.*, IX, 56, 4-8)

Essa casa antiga, é preciso que se diga, é aqui (re)visitada através do imaginário de um poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que se chama "Aniversário" e, aqui, será citado em (in)tensa interlocução com o poema de Fiama. Escrito no dia dos seus anos, 13 de junho, é datado por Fernando Pessoa, para manter a ficção da sua heteronímia, de 15 de outubro, dia do "aniversário" de Álvaro de Campos. "E assim se erra a data para certa",[5] testemunha Pessoa. Sem erro, portanto, errática. Já que "assim se erra", em festa de heterônimos sempre cabe mais um. Fiama também nasceu num dia 15, a 15 de agosto de 1938. No poema do dia em que festeja o tempo dos seus anos, Fiama vai em busca dum modo tão português quanto fictício de ser[6]. Indo ao encontro desse modo português de ser moderno desde a sua

4. Otto Maria Carpeaux. "Orelhas". In: BOSI, Ecléa. *Rosalia de Castro: Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

5. CAMPOS, *Poemas de Álvaro de*. Berardinelli, Cleonice (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 172.

6. Outra vez Gastão Cruz em carta (eletrônica!): "Num aniversário em que estava sozinha a Fiama partiu uma cidra e sobre isso escreveu um poema. O Egito falava muito nisso e creio que escreveu um poema sobre o caso (ou estou a inventar?)".

origem arcaica, "de ser inteligente para entre a família" (CAMPOS, 1999: 172), tem ela "a grande saúde de não perceber coisa nenhuma" (Idem) que não seja o que foi de suposto a si mesma, "o que foi de coração e parentesco" (Idem), "o que foi de serões de meia-província. – ai, meu Deus!" (Idem) O que foi, o que só hoje sabe que foi, o acha agora, entre "doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado" (Idem, 174). O resto. "Ó reino pressuposto de um vegetal". O tempo que festeja no dia dos seus anos está à distância de um fruto sobre o tampo da mesa. Como uma "cidra" que se come, um "suco" que se toma, um poema que se vive. Um poema que se vive assim, a um só tempo de leitura e escrita, transforma em presente o passado que outrora foi presente. No poema em que festeja o dia dos seus erráticos e fictícios anos, aquele que se diz "hoje como a humidade no corredor do fim da casa, pondo grelado nas paredes..." (Idem, 173), o que se diz um órfão sem teto entre ruínas é hoje, para Fiama, "um dom do luto", que está como um sobrevivente nela mesma "como um fósforo frio..." (Idem), sim, mas vivo na chama que o chama para "o puro tampo (de mesa)" da casa do poema. "E que urna ou ornamento (essa mesa)?", pergunta ela. Responde o "Aniversário" de Álvaro de Campos: "Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,/ por uma viagem metafísica e carnal,/ com uma dualidade de eu para mim.../ Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!" (Idem, 173) "Pão" que se come assim ("é a mesma suave união de duas faces/ da escura côdea e do miolo alvo." – BRANDÃO, 1991: 560) é como a cidra que, em resumo, ressuma no tampo dum tempo entre a razão e emoção em que do todo se quer saber uma parte ("Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui..." – CAMPOS, 1999: 173), a fim de se saber parte de um todo. À "mesa posta com mais lugares", "somam-se dias". O futuro de ser velho, quando se o é agora, é contrário à raiva de Campos. O que se celebra no dia em que Fiama Hasse Pais Brandão festeja o dia dos seus 31 anos é uma emocionada homenagem à literatura, uma comunhão: *o fruto e o furto*. Sim, a alegria de trazer roubado na algibeira o passado, que, hoje, literal e simbolicamente, letal e fatalmente, se chama livro, um "livro breve" na algibeira, livro de bolso. "O poeta é um fingidor". Logo: não faz anos de vida; nos livros, dura! "Decomposto", entre o legado e a criação, "É um sentido vário; não que pareça,/ mas, quando imóvel, muda". "Mais nada." Como num livro, aberto: "Num tempo celebrado, o aniversário./ É um suco mortífero ["uma viagem carnal"], ou o de um real/ aberto ["uma viagem metafísica"] porque o vêem muitos modos ou o dizem." Como o diz Fiama: "meu exercício e o mundo. // A emoção de ser/ corpo (um fruto) decomposto que hoje/ recrio ou lego: a minha existência/ (entre os iberos) urge".

IV. O "Aniversário" de Álvaro de Campos é um presente de linguagem, um lugar de ocorrência filológica de amor aos textos e às origens. Campos, como

conta a história dos heterônimos, é o engenheiro naval dos Pessoas, por suposto, entende de mar, como os seus ancestrais poéticos Zorro e Dinis. A este inclusive, ele, o Eu-mesmo, o seu ortônimo, dedicou um poema famoso na *Mensagem*, "Dom Diniz", assinalando-o com um epíteto nobre: "o plantador de naus a haver". Reunidos nesta comunicação não querem provar nada, a não ser experimentar mais uma vez o prazer de ler a boa literatura em liberdade. Em atenção à urgência com que Fiama chama os seus ancestrais poéticos à mesa da poesia, foi dada leitura aos *Poemas galaicos*, onde moram os seus iberos mais antigos. Um convidado surpresa é revelado no poema da festa de seu aniversário, "Modo histórico da cidra". Ora, a presença de seu parente ibero poeta mais próximo, português de verdade e de fingimento, é justa homenagem, "em louvor e simplificação de Álvaro de Campos" (poema de Mário Cesariny), àquele que pôs a mão do motor da modernidade do Século XX, acendendo a "Fraternidade com todas as dinâmicas!" ("Ode triunfal". CAMPOS: 1999, 20). "Iniciados xá no século XXI" – para concluir, de volta ao segundo parágrafo de "Irmáns do Norte, de Víctor F. Freixanes, encerrando-o–,

> o século da Información e do Coñecemento, a mundialización das relacións sociais e os grandes espazos políticos (Unión Europea), Galicia é, tal que Ramón Otero Pedrayo gustaba dicir, unha vella cultura de Occidente, con pulo e identidade de seu, que reivindica a súa vocación de estar presente no concerto das culturas modernas e se recoñece na vizosa irmandade galego-luso-brasileira. Nesta dirección compre avanzar (FREIXANES, 2005: 18).

Santiago de Compostela, Galiza, 19 de julho de 2005. Avancemos, pois!

BIBLIOGRAFIA

BOSI, Ecléa. *Rosalia de Castro: Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O texto de Joao Zorro*. Porto: Limiar, 1974.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *(Este) Rosto*. Lisboa: Alternativa, 1970.

CAMPOS, Álvaro de. *Poemas de Álvaro de Campos*. Berardinelli, Cleonice (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 172.

FREIXANES, Victor F. *JL*, 11-24 maio 2005, Ano XXV, Nº 903.

LITERATURA E MEMÓRIA NO UNIVERSO FICCIONAL DE IRENE LUCÍLIA ANDRADE

Leonor Martins Coelho
Universidade da Madeira

Resumo: Podemos captar na obra da escritora madeirense Irene Lucília Andrade os traços que exprimem a inserção de narradores-personagens, segundo uma tradição cultural em que se clarifica o poderoso lastro da memória. Uma memória que gira em torno do passado/presente e envolve um processo de reconstrução e transformação das experiências vividas e lembradas em função das mudanças sobre o tempo pretérito. Ao debruçar-nos sobre *Angélica e a sua espécie* (1993) e *Porque me lembrei dos cisnes* (2000), insistir-se-á na deslocalização espacial desses seres de papel, numa viagem que permitirá não só a descoberta do espaço exterior mas, sobretudo, porventura a mais relevante, a descoberta do "eu", dessoutro espaço, o interior. Em *A Penteada ou o fim do caminho* (2004), na figuração problemática do autor, o narrador surgirá como personagem testemunhal de uma época. De facto, este texto supõe uma dialéctica entre memória e identidade, a consciência do que a instância autoral construiu através da interacção com as próprias experiências de vida. Pretendemos aí destacar não só a desfiguração da paisagem, a desintegração da cidade e da identidade, mas também o desejo de recuperação de uma época onde certas figuras irrompem de um tempo, marcado pela comunicabilidade do "eu" e do "outro": um lugar de raízes, percursos e paragens que virão também denunciar um espaço disfórico ligado agora à modernidade da "rajada de betão".

Palavras-chave: Memória, Identidade, Viagem, (Re)descoberta, Disforia, Modernidade.

> Sobre algumas décadas por onde quiseste reatar longínquas e apagadas centelhas de vida e afecto tinhas em poucas horas reconvertido uma série de imagens em extenso memorial.
>
> (Irene Lucília Andrade, *Angélica e a sua espécie*[1])

> A memória existe como pedra fundadora, já que é através dela que a consciência subjectiva se exprime e constitui – mas também que a consciência histórica, temporal e intersubjectiva, pode ser apreendida.
>
> (Helena Buescu, *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*[2])

1. ANDRADE, Irene Lucília (1993): *Angélica e a sua espécie*, Ponta Delgada, Publicações Eurosigno, pp.134-135.

2. BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia / Fundação Calouste Gulbenkian, p. 87.

A memória revelada através de recordações sentidas e vivenciadas, mesmo que sujeitas a esquecimentos ou a restrições psico-cognitivas, serão sempre, como refere Paul Ricœur, *imagem* do passado[3], e são estas imagens de tempos vividos que se inscrevem na obra da autora madeirense, nomeadamente em *Angélica e a sua espécie* (1993), *Porque me lembrei dos cisnes* (2000) e *A Penteada ou o fim do Caminho* (2004). Reavivada pela sensação de um instante, ela permitirá não só uma viagem no tempo e no espaço, como também compreender como o lido se inscreve no vivido, estabelecendo, dessa forma, a comunicação entre o texto e uma experiência do mundo, entre o real e a ficção.

As impressões recuperadas do pretérito, em articulação com outros vectores estruturais do universo luciliano, assentam todas elas no conhecimento profundo da sua ilha, das suas raízes, na busca do conhecimento interior, na aceitação da circularidade da vida, assim como na denúncia do inconformismo, da superficialidade do quotidiano, do megalomanismo dos tempos actuais e do crescente tecnicismo desumanizante.

Se a memória que perpassa na obra de Irene Lucília Andrade é campo por onde se viaja no tempo e no espaço de uma existência cruzada com a de outros indivíduos, em *Angélica e a sua espécie*, ela será sobretudo o "motor" de uma escrita que fará progredir a narração. Com efeito, à medida que vão sendo retiradas fotografias de um subscrito pela interlocutora da voz narrativa, uma velha professora relatará episódios marcantes, sequências memoráveis e vivências particulares que essas imagens despertam. Essa contadora de "histórias" vai recordar indivíduos pertencentes à "espécie" dos que recusam a mediocridade do quotidiano, em prol da incessante busca de novos horizontes, combatendo assim o entorpecimento, a inércia e a lassidão.

Cada fotografia apresenta um cenário onde seres de papel desfilam como num filme a preto e branco, a Angélica, figura central porque é em torno dela que as outras personagens se movem, a Rosa Panchera, como contraponto de Angélica, o Sérgio, revelador da feminilidade de Angélica e o Luís, a sua alma gémea no entender da arte e da vida. Além disso, a exploração das fotografias e do lugar em que essa exploração decorre (o berço de pau de vinhático e o baú com os acessórios da infância), estabelece uma relação com o tempo passado que vai reactivar os arquivos da memória. Ao recuperar do passado as silhuetas e os cenários estáticos das fotografias, é accionada uma "memória anímica" que insufla vida e animação aos episódios marcantes de uma existência.

A memória permite também a reflexão sobre a experiência da vida, o eixo sobre o qual se constrói a narrativa de formação e de consciencialização dos condicionalismos do meio insular. Dotada de um espírito curioso e criativo, Angélica não suporta "a tortura dos ruídos e os angustiantes silêncios",[4]

3. RICOEUR, Paul (1883): *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, p. 27.

4. Em *Angélica e a sua espécie*, p. 21.

aborrece-se com o quotidiano sem surpresas, da organização sem criatividade, do sufoco que se vive na ilha. Daí a necessidade de se mudar para Lisboa para frequentar a escola das Belas Artes. A dúvida, o desconhecido e a desilusão farão parte de um processo que a ajuda a crescer, a revelar-se como pessoa. Parte assim à descoberta de lugares, tais como Lisboa, Espanha, França, Itália e de pessoas, homens e mulheres, ricos ou humildes, activos ou contemplativos, densos ou superficiais.

A recorrente inclusão da viagem como motivo literário virá adquirir um papel de igual importância já que está interligado ao papel desempenhado pela memória que conduz as personagens - quer tomem voz activa na narração ou não - ao conhecimento do mundo exterior e da interioridade do ser. A viagem como deslocação num espaço geográfico amplo permitirá a Angélica adquirir novos conhecimentos e viver novas experiências para poder construir "os dias sobre a palpitação dos novos conhecimentos" e desfazer-se "das possessões antigas", elaborar o universo total de sua emancipação e fruir "das palavras dos rostos e do mundo".[5]

Ao olharmos para a produção ficcional de Irene Lucília, verificamos a importância conferida ao papel da memória, a relação passado/presente que envolve um processo de reconstrução e transformação das experiências vividas e recordadas para poder, segundo Margarida Falcão, "determinar e possuir o espaço"[6]. Tal intenção supõe, igualmente, uma relação dialéctica entre memória e identidade, a consciência do que a instância autoral construiu através da interacção do espaço insular com as próprias vivências[7].

Para Irene Lucília Andrade, o espaço ficcional opera como um palco onde se move o sujeito na busca do que é, do que foi e do que vai fazendo. O facto desse palco ter a ver com uma ilha não é fortuito. A ilha condiciona as experiências de vida, determina a visão que se tem do mundo, é um espaço limitado cujo equilíbrio ambiental é frágil. A memória de imagens de outros tempos vai trazer à tona do discurso narrativo, personagens em busca de uma afirmação existencial, de entidades - narradoras à procura da sustentação de um ideal, lugares e pessoas que desfilam perante o olhar do leitor, transportando-o para o passado de boa memória, no imaginário da autora, esse tempo pacificador.

Em *Porque me lembrei dos cisnes*[8], para fazer o balanço da sua existência, o narrador Carlos Azevedo opta pela solidão do Porto Santo e, retirado na ilha, inicia um novo percurso espiritual e intelectual que o ajude a transcender a

5. *Ibidem*, p. 113.

6. Em *A Penteada ou o fim do caminho*, p. 208.

7. ALISTAIR, Thomson (1997): "Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre história oral e memória", em *Projecto História*, São Paulo, PUC/SP, nº 15 de Abril, p. 57.

8. SOUSA, Eurico (2001): "O livro *Porque me lembrei dos cisnes* de Irene Lucília Andrade", em revista *Margem*, nº 12-Dezembro, pp. 36-40.

realidade quotidiana e o sentido da vida. Através das cartas enviadas à mulher, Maria Ester, ele empreende uma introspecção sobre a lassidão que sobrou de uma vida de professor dedicado aos alunos e ao ensino[9]. Aí aprofundará a consciência sobre a duplicidade do ser humano que o leva a (re)construir-se, assumindo as suas contradições e a ambiguidade dos seus sentimentos.

Com efeito, Carlos Azevedo vai tentar esclarecer o sentido do destino do Homem na sociedade moderna. Por isso, a solidão da ilha do Porto Santo proporcionar-lhe-á o recolhimento e o afastamento necessários para empreender uma outra viagem, essoutra que lhe permita resolver os seus conflitos interiores. Assim, essa busca de sentido, implicada no trajecto de Carlos Azevedo, reenviar-nos-á para a modalidade da viagem dos tempos modernos a que se refere Adrien Pasqualli, em *Le tour d'horizons*[10], segundo o qual, o mundo exterior e o seu relacionamento deixam de constituir o objectivo principal do viajante, mais motivado pelo conhecimento de si próprio.

A escolha dos espaços define o imaginário que caracteriza Carlos Azevedo: uma pequena casa, a ilha do Porto Santo e o mar. A carga simbólica que se desprende desses espaços é significativa, como lembra Gilbert Durand[11], sendo que a casa pode representar o espaço sagrado, o centro de intimidade, e o mar, pela sua profundidade, o arquétipo da descida e do retorno ao princípio da vida. Casa e mar tornam-se, assim, a localização ideal para a revelação que se aguarda.

Esse exílio voluntário vai favorecer uma predisposição mental que o torna não somente mais receptivo ao meio que o envolve, como também mais apto a analisar as suas dúvidas e aspirações, revelando-lhe, de forma clara, a capacidade metamórfica do homem: "Admite que tem dois rostos. Não sabe todavia qual dos dois prevalecerá, ou se nunca nenhum deles poderá subsistir sem o outro, temendo ainda que mais rostos houvesse, o que punha em questão as valências perturbantes da sua condição de existir".[12] Essa revelação do outro "eu" parece figurado no próprio título da obra. O cisne representará, deste modo, a dupla face do homem. Seguir Carlos Azevedo, ao longo do seu percurso, significará acompanhar a sua transformação ou melhor a sua confirmação de um outro ocultado.

Lembremos que em *L' tre et le temps*, Martin Heidegger defendera que o verdadeiro sentido da existência reside na temporalidade, sendo essa a dimensão essencial do ser humano, "l'horizon de toute compréhension et de

9. A inclusão das várias missivas enviadas para a Madeira no interior da narrativa propriamente dita acentua a introspecção do narrador-personagem. Em vez de marcarem uma pausa que venha quebrar o ritmo da narrativa, actuam como corpo integrante desta, estabelecendo um elo de ligação entre as duas margens das ilhas.

10. PASQUALLI, Adrien (1994): *Le tour d'horizon/Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, p. 91.

11. DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, p. 281.

12. Em *Porque me lembrei dos* cisnes, p. 19.

toute explication de l'être".[13] No universo ficcional de Irene Lucília Andrade, a problemática do tempo, aliada a do espaço, desempenhará o papel central na sua obra, conferido pelo trabalho da memória afectiva que se desdobra em quarenta e uma narrativas, agrupadas no livro *A Penteada ou o fim do caminho*.

A escrita é aqui orientada para recuperar a memória de um tempo e de um lugar actualmente desfigurado pela construção desenfreada. As lembranças reconstruídas, confundir-se-ão com o espírito do local, o sítio da Penteada[14]. As várias narrativas que compõem este livro de memórias desencadeiam viagens espirituais, ora como (re)descoberta das raízes, ora como (re)afirmação da identidade cultural, ora como interligação entre dois mundos paralelos, designadamente no diálogo que a narradora trava com a sua avó falecida, Eulália Beatriz. Instaura-se, deste modo, o debate entre o tempo da comunicação ancestral e o tempo actual e desumanizado. Ao escrever uma carta a Eulália Beatriz[15], a narradora tanto revela uma postura de serenidade face ao absoluto, como se mostra adversa ao espírito racional. Procura num outro tempo, anterior ao da sua própria existência mas ligado ao seu passado, as coordenadas espaço - temporais que deseja fixar para sempre, não no sentido de um desejo de eternidade, mas, antes no ensejo de se apropriar de novo um tempo de sociabilidade e de harmonia perdido na desconfortável era da uniformização dos bens materiais e imateriais, na era da chamada "globalização".

A Penteada ou o fim do caminho desenvolve a problemática da autobiografia num jogo entre ficção e memória[16]. A instância autoral parece esconder-se atrás das vozes de papel, que recordam uma dimensão espácio-temporal bem definida: voltar a essa "gente pequena", moradores da Penteada e da Achada, e trazê-los de novo à vida para revelá-los à luz da actualidade, à luz das novas mentalidades. Assim, na figuração problemática do autor, a narradora pretende focalizar de perto pessoas e lugares aos quais alude com indicações referenciais precisas, traduzindo tons e emoções que se perderam no tempo.

Ao sublinhar que "le présent est perçu comme un temps de transition entre les ténèbres du passé et les lumières de l'avenir"[17], Paul Ricœur parece vislumbrar, nessa projecção temporal, um futuro radioso. A época que se desenha em *A Penteada ou o fim do caminho* já se encontra marcada pela imposição de uma outra

13. HEIDEGGER, Martin Heidegger (1964): *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, p. 34.

14. MARQUES DA SILVA, António Ribeiro (2004): "Irene Lucília Andrade. *A Penteada ou o Fim do Caminho*", em revista *Margem*, nº 18-Dezembro, pp. 26-31.

15. Neste texto, ao convocar Eulália Beatriz de Abreu, a sua avó paterna, a narradora poderá recordar o passado com nostalgia e ternura: "Sem que eu te procurasse surgiste-me de repente como se tivesses pressentido que eu precisava de ti" (p. 9).

16. Referindo-se a este livro de memórias, Irene Lucília Andrade afirma: "Isto é a minha adolescência. (...) Está inteirinha aqui", Entrevista na revista *Kompleta* do *Notícias da Madeira,* 28 de Julho 2005, p. 4.

17. RICŒUR, Paul (1985): *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, p. 301

ordem social e económica, e o futuro apresentar-se-á como disfórico, anunciador de uma existência distópica, causada pela ameaça da marcha desenfreada da era do betão, da verticalidade arquitectónica e, por conseguinte, da extinção da coexistência amistosa e pacífica de décadas anteriores.

Surge, assim, em *A Penteada ou o fim do caminho*, a memória como recriação do passado que permite a inscrição da actualidade e da perspectiva do futuro como tempos e espaços disfóricos. Todavia, a escrita luciliana não se apresenta com a habitual carga memorialista, pautada pelo tom elegíaco de uma voz intimista. O registo surpreende pelo tom, ora mordaz, ora ternurento, das vivências autorais, redistribuídas e projectadas em inúmeras entidades de papel. O trabalho da memória implica, através das suas entidades narradoras, dar a conhecer uma voz inconformista e inconformada, que reflecte sobre o que a rodeia, sobre o evoluir dos tempos, sobre aquilo que a individualiza. Trata-se de uma voz, assaltada pela "dúvida", que se questiona permanentemente e que leva o leitor, por sugestão, a questionar-se sobre o seu modo de ser e de estar na vida, de viver (n)a ilha:

> As ilhas são exaustivas metáforas instauradas pelo estro dos povos. Provocam os poderosos e os visionários e criam o dilema trágico e a força da energia telúrica. São quase sempre consideradas extensões do Paraíso e tornam-se presas da paixão dos que sobre elas descarregam a sofreguidão de seus intensos amores. (…) Estas áreas possuem uma territorialidade que afecta quem nelas se demora: exacerbem o sentimento, estimulam a ansiedade, fragilizam as energias por favorecerem a submissão ao ímpeto devorador da paisagem. Os que conseguem esquivar-se a estas máculas e não se deixam marcar pelo estigma das claustrofobias, mantêm com elas uma relação de equilíbrio que a inteligência activa consegue suster pela criação dum imaginário silencioso, nem sempre manifestado, porque permanentemente sofrido, sem percurso e sem eco[18].

Revisitar os lugares do passado saudoso é uma imperiosa necessidade que permite manter "a inteligência activa" contra o perigo da absorção pelo "ímpeto devorador da paisagem"[19] e pelo silêncio a que são votados aqueles que resistem para defenderem "uma relação de equilíbrio" e assim evitar a desintegração do património legado pela natureza e pelos antepassados[20].

---

18. Em *A Penteada ou o fim do caminho*, p. 48.

19. V. Entrevista do arquitecto Victor Mestre ao *Diário de Notícias* da Madeira, Funchal, 10 de Outubro de 2005. Apesar de defender que a "betonização", "quando serve propósitos estruturados no interesse das populações tem o seu lado positivo", deixa, igualmente um alerta: "...o surgimento de blocos espalhados pela paisagem cultural, é o desvirtuamento dessa paisagem e é o fim da esperança, é o fim desta unidade cultural que se chama Região Autónoma da Madeira" (p. 9).

20. Em *Penteada ou o fim do caminho*, a voz narrativa recordando os ruídos de tempos passados, o grito do boieiro "é o eco dum vento rebelde que me fustiga a saudade. Verifico que não sou eu quem ali está inteira, mas só metade de mim…" (p. 19) ou ainda "A outra metade de mim sou eu olhando de agora todo esse esplendor, usando de modo menos efémero novas capacidades de olhar" (p. 20).

BIBLIOGRAFIA

ALISTAIR, Thomson (1997): "Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre história oral e memória", em *Projecto História*, São Paulo, PUC / SP, nº 15 de Abril.

ANDRADE, Irene Lucília (1993): *Angélica e a sua espécie*, Ponta Delgada, Publicações Eurosigno.

ANDRADE, Irene Lucília *Porque me lembrei dos cisnes* de (2000): Leiria, Editorial Presença.

ANDRADE, Irene Lucília (2002): *Água de Mel e Manacá*, Lisboa, Campo de Letras.

ANDRADE, Irene Lucília (2004): *A Penteada ou o fim do Caminho*, Leiria, Editorial Presença.

ANDRADE, Irene Lucília (2005): "Entrevista", em *Kompleta* do *Notícias da Madeira,* 28 de Julho.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia / Fundação Calouste Gulbenkian.

DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

HEIDEGGER, Martin Heidegger (1964): *L'être et le temps*, Paris, Gallimard.

MARQUES DA SILVA, António Ribeiro (2004): "Irene Lucília Andrade. *A Penteada ou o Fim do Caminho*", em *Margem*, nº 18-Dezembro.

MESTRE, Victor (2005): "Entrevista", em *Diário de Notícias* da Madeira, Funchal, 10 de Outubro.

PASQUALLI, Adrien (1994): *Le tour d'horizon / Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck.

RICŒUR, Paul (1883): *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil.

RICŒUR, Paul (1985): *Temps et Récit III*, Paris, Seuil.

SOUSA, Eurico (2001): "O livro *Porque me lembrei dos cisnes* de Irene Lucília Andrade", em revista *Margem*, nº 12-Dezembro.

ECOS E EROS DO ATO DA CRIAÇÃO EM *VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON* OU "SOMOS LIVRES QUANDO CRIAMOS"

Maria Alice Aguiar
Universidade Salgado de Oliveira

Resumo: Em minhas continuadas pesquisas sobre a obra de Nélida, pude perceber, tatuada em seus textos, a indagação da origem e a trilha do sagrado. Tomando como núcleo *Vozes do Deserto* - procuraremos demonstrar como o escritor moderno, sentindo que a expressão já se esgotou na sua forma, empreende a ressurreição de uma linguagem perdida, reinventando, a partir da paródia ritual, uma nova linguagem universal que aponta para um mundo que nada mais é do que um rito: um rito como um grande jogo biológico e social entre os vivos e os mortos, entre o amor e o ódio, entre os jovens e os velhos, entre o mundo animado e o inanimado, entre a busca da origem e o apontamento para o futuro. Nomeando a criação como um *ato enigmático e voraz*, Nélida liga-o de imediato à sua trilha existencial e o retoma em *Vozes do Deserto*, apontando para o nomadismo da fabulação.

Palavras-chave: linguagem, mito, origem, erotismo, sagrado, criação.

"Somos livres quando criamos" são palavras de Nélida Piñon numa entrevista, quando do lançamento de *Vozes do Deserto* (2004). Em minhas continuadas pesquisas sobre a obra de Nélida, pude perceber, tatuada em seus textos, a preocupação com a língua, com a sintaxe como um ato de imaginação do indivíduo. São palavras da própria Nélida, em um texto intitulado *O mito da criação*[1]:

> [...] o ato mesmo de criar concretiza toda a interpretação que faz da vida. É um inventário que o autor faz da vida, segundo o seu ponto de vista. No ato de criar, tudo lhe é integralmente cobrado. Não há qualquer inocência. Diante do papel em branco você coloca o que precisa pôr, e expulsa o que deve ser repudiado. É um instante dinâmico e trágico, em que o autor se sujeita a limites insuportáveis. A língua só tem sentido através dos sentimentos que os homens imprimem às palavras ao longo dos séculos.

(*) As citações de *Vozes do Deserto*, serão indicadas com as letras VD, seguidas da página do livro em estudo.

1. Este texto foi cedido a mim pela própria Nélida, datilografado, quando da entrevista que me cedeu para a minha Tese de Doutorado, em 1994, defendida na UFRJ, em 1995: *O mito da origem na tríplice construção de Nélida Piñon: arcaica, medieva e moderna*. Dois anos depois foi publicado na revista *Veredas*, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Sua preocupação com a arquitetura de uma linguagem original ombreia-se com o sempre desejo de ancorar seu fazer literário no fundo das águas escorregadias do mito e do sagrado. Mas, em nenhum instante sequer, se esquece de fazer da linguagem matéria-prima de sua narrativa, somando-se a este fato um compromisso claro que ela assume com a subversão dos gêneros tradicionais. Numa de suas declarações, diz:

> [...] me devoto a um trabalho que se apóia num tecido delicado e frágil, que me negará seus recursos secretos logo que eu perca a coragem de desestruturar-me permanentemente, com o intuito de enfiar a faca no coração da linguagem, da vida, que é o coração do homem.[...] Sou a que trabalha sobre o material mais inexistente, que é a criação, de tessitura de aranha, mas que ainda assim é um fio que se produz pelo esforço da saliva e como tal abandona lastro e brilho.[2]

Percebe-se que a elaboração da palavra peregrina por todas as suas falas, cujo cerne seja a sua obra, como podemos constatar em *O pão de cada dia,* no fragmento denominado 'A palavra da guitarra' onde afirma: «Nenhuma palavra sai ilesa. Nasce ela contaminada pela índole do seu criador. O escritor, porém, longe de superficializar a língua, fornece-lhe, ao som da guitarra de cinco cordas paredes com que reforçar a vitalidade do pensamento e da imaginação».[3]

Nomeando a criação como um "ato enigmático e voraz", liga-o de imediato à sua biografia, ao comentar: «A minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no texto, ali cravada como lança».[4] Na entrevista dada ao jornal *O Globo* [12-03-2004], Nélida esclarece que desde os anos 70 se debruça sobre o fazer literário, tendo sido sempre seu desejo escrever um romance que entrasse *pelo território do fabulário, da imaginação,* escolhendo, neste caso de *Vozes do Deserto*, um território marcado pelo nomadismo, pelas histórias contadas em volta de fogueiras acesas. Um fabulário cuja narradora escolhida é mestre do ofício e conhece seu mister: Scherazade. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ela extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo.

O *mitho* e o *logos* são duas forças complementares, duas metades da linguagem, duas funções basilares da vida e do espírito. É Eliade quem, com muita propriedade, chama a atenção para a sobrevivência dos arquétipos míticos como "claves da literatura". Esclarece ele que as provações, os sofrimentos, as peregrinações dos candidatos à iniciação são marcados, na escritura, pelo relato de sofrimentos e obstáculos que o herói épico ou

2. PIÑON, 1976, p. 2.

3. PIÑON, 1994, p. 21.

4. *Ibidem*, p. 20.

dramático deve superar antes de atingir seu objetivo e, estes, equivalem aos sofrimentos e aos obstáculos rituais do caminho para o centro.[5]

O tema de *As mil e uma noites,* retomado por Nélida Piñon em *Vozes de Deserto*, é um verdadeiro ritual de vida e de morte, num caminhar para o centro. Deste modo, a criação literária comparece como uma reminiscência poética do mito. Inegavelmente, a linguagem dos homens torna-se pobre para exprimir, com palavras, os anseios e evocações que o intercâmbio de vida e morte provoca. Somente o símbolo e o mito logram cumprir tal exigência. E Nélida soube reativar tais conteúdos em sua fabulação, introduzindo-nos num mundo mítico, sem fronteiras, onde tudo convive em densa coesão simbólica.

Assim, o mito e as marcações histórico-culturais pulsantes na obra de Nélida Piñon constroem verdadeiro mosaico de outras vozes ecoando no seu discurso. Às primeiras linhas do romance, o narrador já crava um marco irrefutável da sobrevivência do imaginário sobre a morte, num tempo presente que aponta para o passado e para o futuro: «Scherazade não teme a morte. Não acredita que o poder do mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, decrete, por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação» (VD: 7). Após este momento, dá-se, na escritura, a partida para o jogo do acreditar na potência fabuladora – Scherazade – e estar em conflito diante desta mesma crença – Dinazarda – pois

> [...] ocupando o mesmo aposento, Dinazarda não sabe como proceder à chegada do soberano. Se deve, por iniciativa própria, abandonar o quarto antes dos prelúdios amorosos entre a irmã e o soberano ou aguardar que ele a expulse. Prevê a dor da despedida. Não sabe se terá tempo de abraçá-la caso o Califa, recusando-se a ouvir a primeira história, condene a irmã à morte. (VD: 22)

O temor de Dinazarda tem sentido. A força da irmã estaria nas histórias que, para serem ouvidas e cativar o Califa precisariam ser contadas e Scherazade, prostrada, após o coito da primeira noite está inerte. É Dinazarda quem abre as portas para a primeira narrativa da irmã. Disposta a lutar por ela, surpreende o Califa com sua presença junto ao leito nupcial. Começamos então, a ouvir duas vozes em contraponto e complementares, pois Dinazarda,

> Murmura sons que o Califa mal registra, mas cujas palavras, corajosas, despertam-lhe a vontade de ouvi-la. Dinazarda aumenta o tom da voz, para só emudecer depois de arrancar do Califa a promessa de ouvir Scherazade. Só então, ajuda a irmã a contar sua primeira história. (VD:23)

Ao ouvir Dinazarda, o Califa passa a querer ouvir Scherazade pois, no seu discurso, garante ela «que a palavra da irmã era uma espécie de casulo, de onde sairia um dia, na hora certa, o bicho da seda». (VD:25) O que Dinazarda diz,

5. ELIADE, apud GUSDORF, 1980, p. 269.

por não estar contido na narrativa como seu dito, mas como explicação do narrador – uma narrativa dentro de outra -, fica por conta da imaginação do leitor, outro contador de histórias convocado pelo narrador.

E o vigor da narrativa de Scherazade chega a nós pelo vigor da narrativa do narrador, já que as histórias, propriamente ditas, não chegam até nós como tais. O que nos chega são as insinuações, a jocosidade, os gestos, os diversos tons de voz que a contadora emprega, contando as histórias em torno de aventureiros que galgavam as muralhas de Bagdá; de foragidos, de vagabundos, de amantes; de homens que desembainhavam a espada só para ver os seios da mulher do mercador; das fêmeas dispostas a permitir abrirem-lhes o decote e verem-lhes os seios com a finalidade de atestar o quanto estariam estes homens dispostos a pagar com o corte dos braços a sanha do marido ciumento. Mais uma noite e, mais uma vez a intercessão de Dinazarda que assegura ao Califa '*que uma das virtudes da irmã era fazer latejar o peito alheio*.' (VD: 27) e, conta ainda o narrador que Scherazade e Dinazarda

> haviam herdado da mãe e das amas o significado dos véus. Tecido inconsútil, como o tule, o cetim, a seda, que, colado ao corpo, serve de estímulo ao jogo erótico. A linguagem dos gestos que daí decorrem, propalando ambigüidades, luxúria, discórdia, desenganos, acertos. Com eles nos rostos, certas de não serem reconhecidas, fogem à tirania do pai e do Califa; que Jasmine, como serva não se adorna com véus e sem a proteção deste escudo, sujeita-se à claridade, expõe os sentimentos, fica à mercê da cobiça masculina (VD: 30).

Faço, neste entrecho, um paralelo entre o discurso que Scherazade faz para contar as histórias para o Califa – o discurso da máscara, do logro, do desvio, da hibridez – e o discurso que é servo, que tem por obrigação seguir as normas estabelecidas pela língua. Enquanto Jasmine representa a fala da claridade, exposta ao domínio do poder, a fala de Scherazade se esconde e a esconde em terras eróticas, ambíguas, luxuriosas, em terras do discurso a que Barthes aponta como único fora do poder: o discurso da literatura.

Segundo Benjamin[6], abraçando narrador e ouvinte num mesmo movimento, as narrativas antigas criam uma troca de papéis entre ambos, estando, tanto um quanto o outro abertos a novas experiências, o que permite que o relato se realize num modo de «fazer junto». Ainda nos fala do contra-senso dessa prática nos tempos modernos, observando que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Mas Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio da obra, chama a atenção para uma possível saída apontada pelo estudioso: o esboço de uma reflexão que aponta para a necessidade de recuperação da «Experiência», que deverá ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.

6. BENJAMIN, 1987, p. 197-221.

Muitas passagens do romance mostram como Scherazade aproveita-se da alcova para imprimir erotismo às suas tramas, usando seus próprios desejos «para emprestar a príncipes e plebeus, escolhidos a esmo, as palavras apaixonadas que intensificam a vulva de Zoneida e o falo de Simbad» (VD:42). Mas, ao mesmo tempo, e muito principalmente, como narradora exímia que é, Scherazade tem como meta tirar o sossego do Califa mediante emoções contraditórias. E em que consiste essa meta? Em «deslocá-lo do sexo para as palavras, em impingir-lhe a lenta agonia advinda da sua manha narrativa» (VD: 43). E ela o consegue à medida que vai enredando o Califa na atração das palavras que escolhe para o narrar. Ouçamos:

> Dinazarda vangloria-se dos méritos da irmã na presença do Califa. Não lhe enaltece propriamente os encantos físicos ou faz-lhe ver que o corpo de Scherazade, discreta no amor, abriga vida, arfa em sigilo. Mas deixa-o entrever que a sedução narrativa, a que está ele sujeito, supera o prazer erótico com o qual se entretém a cada noite (VD:199).

Assim, o erotismo dos corpos atravessa a ponte para o erotismo sagrado da fala, para o sagrado erotismo da escrita. Há, presente na escritura, toda uma força e todo um esforço para salvar Scherazade, para salvar a narrativa, para salvar a narradora de si própria, para salvar Dinazarda, para salvar Jasmine, a criada, que, por saber tão bem esgueirar-se pelos corredores do palácio e pela Medina, estabelece-se como ponto de equilíbrio entre a autoridade de Dinazarda e a arte de Scherazade, trazendo-lhes notícias auspiciosas para futuras narrações, pois:

> À espreita, Jasmine vaga a esmo pela Medina, com dificuldades de selecionar os relatos que ouve. Mas, um pouco antes do anoitecer, tem tudo à mão. Com o farnel cheio de provisões, deposita diante de Dinazarda doces queijos, palavras, os produtos da terra, sob forma de histórias (VD: 182).

Secas as fontes criativas de Scherazade, Jasmine é mandada à Medina para recolher relatos. Um derviche da rua narra histórias para Jasmine, que narra as histórias para Dinazarda, que as narra para Scherazade que, «graças a seu verbo desabrido saberia triturar estes fragmentos, fazendo-os desaparecer em suas tripas» (VD: 274) e, após trituradas, as vai narrar para o Califa, na penumbra da noite, implantando nele, *um vício que o impede de libertar-se da volúpia de ouvir seus contos* (*Ibidem*). E quem é este derviche? Um rijo ancião, quase à beira da morte, cego, de uma cegueira que, tal qual a de Tirésias, viera-lhe como castigo. E, como um psicopompo, abre as portas do conhecimento e da imaginação de Jasmine sobre a vida e o sentimento do povo.

O erotismo de Scherazade avoluma-se no saber que Jasmine lhe traz e no saber que ela incorpora, pois seu conhecimento se encontra no centro da praça do mistério, do fascínio, da sugestão. Ela é o próprio compêndio erótico,

discriminando para o Califa cenas sensuais, sempre que o momento exigia, para impingir prazer à narrativa. Sua preocupação está em construir uma narrativa de fruição estética, erótica.

É fato que uma das funções de Eros –daimon– é traduzir a coalescência dos opostos: falta e abundância. Sabemos bem que Eros não é um deus, mas uma energia; uma carência em busca de plenitude; um sujeito em busca do objeto. E a carência em *Vozes do Deserto* encontra-se, numa primeira isotopia, na secura da emoção do Califa que vai sendo aquecida pela eroticidade prazerosa da fala de Scherazade e, numa isotopia mais profunda, na constituição de uma identidade feminina pela linguagem, sufocada na origem do mundo, já que, como nos diz Heidegger, o homem é um ser de linguagem.

O erotismo, desta forma, configura a pulsão fundamental do Ser. É a libido que impulsiona toda a existência a se realizar na ação. Contudo, tal passagem ao ato só se concretiza quando se entra em contato com o "outro", através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis. Do ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em muitos seres, Eros prefigura a *dynamis*, a energia que canaliza o retorno à unidade. Constitui a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do Caos primitivo à unidade consciente da ordem: o ato de narrar.

É Dinazarda quem rege a coerência entre as histórias enquanto Scherazade voa pela esteira de sua imprevisibilidade, pois, «a cada palavra da jovem o Califa esquece-se da humilhação infligida pela mulher que o traíra com o mais miserável dos serviçais» (VD:195). Desta feita, «Intui que seu poder, frente ao império narrativo de Scherazade, vale pouco, o que lhe dá motivo de ameaçá-la de novo com a morte aos primeiros sinais da aurora» (VD: 197). Fica claro que, o que o narrador está a fazer, durante toda a narrativa, é traçar a trilha da angústia da criação, da dificuldade de demarcar o caminho a seguir. Mas, encontrada a chave do mistério, a arte do contador desabrocha. Num momento em que Scherazade se encontra numa estiagem de idéia, o narrador vai apontar para o prazer de construir um texto quando este lhe flui na paisagem da imaginação. Diz ele:

> Conquanto Scherazade não titubeie, sua palidez repentina inquieta Dinazarda, que a vê praticamente marchando em direção ao cadafalso, sem meios de ajudá-la. Mas logo, em total reversão, seu rosto ilumina-se de repente, advindo-lhe uma felicidade arrebatadora, como se a perfeição, intangível e distante, afinal estivesse ao seu alcance. E tudo por pressentir que, por milagre, avançara no caminho da sua arte. As palavras agora, ao falar da princesa enfeitiçada por uma bruxa, fluíam-lhe com tal oleosidade que lhe vinha a certeza, provinda desta desventura de haver, por fim, acertado. (VD: 218)

Revendo o significado da fascinante figura de Scherazade –e nas das infinitas Scherazades perdidas nas e pelas histórias–, contar uma história é

exercer o ofício de narrador numa luta diária pela vida, numa eterna luta contra a morte. Mas contar a história para quem? Para um ouvinte que só continuará ouvinte se, mais do que se envolver com a história, sentir-se inserido nela, colocando suas máscaras, entrando em seus enredos, penetrando e atravessando os seus filtros de encantamento.

A Scherazade de *Vozes do Deserto*, como a Scherazade de *As mil e uma noites,* também faz isto, mas o seu poder narrativo não nos vem pela sua narração, senão pela narração daquele que a narra e que, magistralmente esconde, muitas vezes, sua voz para de forma indireta livre ceder voz a Scherazade, a Dinazarda, a Jasmine, ao Califa, dentre outros. E muitas vozes, polifonicamente, orquestram a narrativa. São vozes que ecoam no deserto da existência, buscando fôlego de vida onde a única certeza é a morte. São vozes que ecoam no deserto de uma linguagem que se gasta no dia-a-dia e que, somente com ela e através dela se pode encontrar o inusitado nela.

Vozes do Deserto apresenta uma Scherazade que renasce no deserto de hoje, assim como já fez florir o deserto de ontem e, com certeza, fará reviver o deserto de amanhã. O renascimento desta Scherazade, em particular, se faz pelo louvor ao jogo da criação, pela vontade de cultivar e fazer nascer valores insuspeitados, à espera de virem à luz. Isto se dá pelo ousar dos narradores que, como crianças, rompem com o senso comum. E aqui conclamamos a dionisíaca voz de Zaratustra:

> Inocência é a criança e esquecimento, um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer "sim". Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado "sim" o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo[7].

E Nélida Piñon, pela sua vontade de potência, constrói outras produções expressionais e conquista o mundo da narrativa pela força motriz de uma linguagem-criança que, para o jogo da criação, consegue dizer o sagrado "sim" a um novo começo.

O mito da criação, da fala, de Eros são evocados e dispostos no entrançamento de uma narrativa que se constitui do jogo apolíneo e dionisíaco de uma personagem que toma para si a responsabilidade da força, da astúcia e da liberdade do ser feminino, tendo de demonstrar, a cada novo dia ou a cada nova noite, um manancial criativo cativante e inédito. E o narrador de *Vozes do deserto* tem a responsabilidade de reconquistar uma linguagem que já fora polida e coberta com os véus da imprevisibilidade. O jogo, agora, é descobrir tais véus e recobrir a narração com outros tantos e eles próprios, de forma a que se disponham, diante de nós, numa entrevisão do que foi a narrativa de

7. NIETZSCHE, 1989, p. 44.

Scherazade, em *As mil e uma noites,* e do que está se emoldurando na narrativa de *Vozes do deserto,* que se constitui, todo o tempo, das angústias de três mulheres subjugadas, no jogo de vida e de morte, à voz do comando de um soberano –masculino– e, das astúcias necessárias para driblar tal jugo, sobrepondo-se a ele pela liberdade do imaginário, bordando a palavra e a forma de dizer as palavras.

Portanto, é da angústia deste ser e estar no mundo em busca de traçar o risco de sua geografia existencial, da das outras mulheres e da do Califa –onde residem o sonho e a linguagem, o mito e o poema, os arautos da vida e os arautos da morte–, que se nutrem narrador e personagem em suas peregrinantes sendas de dizer o dito como se nunca fora dito. Buscam, ambos, uma plenitude erótica em suas falas.

A partir de um privado código literário articulado numa série de conceitos nucleares que transitam na e por toda a sua construção ficcional –a inegável preocupação com o processo de criação textual; as questões da existência e da resistência, sobretudo no que se refere à mulher; as matrizes do desejo humano: os fundamentos do amor e, mais precisamente, da paixão–, Nélida Piñon transita pelo imaginário árabe do século X e revisita, de forma alegórico-crítica, o fantástico mundo d'*As Mil e uma Noites*. Debruça-se sobre a arte da criação, território do fabulário e da imaginação, como ela mesma explica. Ao singrar por mares já tão literariamente viajados e recontar uma história deveras repetida tanto no Oriente como no Ocidente, Nélida Piñon desvela os véus muçulmanos da mulher, exibindo, na sua capacidade de produção narrativa, a transparência dos sentimentos mais íntimos de Scherazade.

Descaracterizando o ritmo de expectativa, os narradores de *Vozes do Deserto* invadem o avesso do mundo e enovelam-se no eixo transgressor da criação. A urdidura textual demanda um convívio com o expectante, com o instinto sensório, com o imponderável. Muitas vozes quase com o mesmo peso e em constante peregrinação transformam-se em inúmeras outras vozes.

E, tal qual uma história de gênese e de crucificação –que é o que vai acontecer com Scherazade caso perca o fio da meada de seu bordado–, a sintaxe narracional encaminha-se para uma inusitada forma de construção, onde o princípio das coisas –*Vozes do Deserto*– e a crucificação de uma antiga linguagem – *As mil e uma noites*– se imbricam, perquirindo outros horizontes do escrever. Nélida Piñon efetiva, ritualisticamente, uma via crucis erótica, vivenciada nos passos de uma escrita que se imola para renascer. Nos itinerários da modernidade, pela ordem das mudanças a vida só pode nascer de uma outra vida que se sacrifica. Estabelecendo um paralelo, significa dizer que o Verbo só pode brotar de um outro verbo que se imola. É através de tal reintegração simbólica do estado pré-cosmológico de sua escrita que Nélida Piñon assegura a opulência de sua colheita literária.

Em sendo assim, ficamos diante de duas posturas opostas e complementares: uma visão de uma escrita plena de um significado transcendente que recupera uma escrita de origem e uma posição trágica do retorno como a necessidade de um sempre repetir, sem, contudo, existir uma razão para tal. Neste movimento pendular entre o físico e o metafísico, entre o "aqui e agora" e o eterno, entre o Eros e o Thánatos oscila a polarização dos elementos constitutivos do sagrado ser do homem. O renascimento, no romance em pauta, se faz celebrar pelo jogo da criação e re-criação, pela vontade de cultivar e fazer nascer valores insuspeitados, à espera de virem eles, à luz.

A Scherazade de *Vozes do deserto,* diferente da Scherazade de *As mil e uma noites*, se liberta, foge do palácio do Califa e deixa, no seu lugar, não mais serva, mas já enevoada pelos véus da narrativa, Jasmine. Scherazade vai para o deserto à procura de Fátima, a ama que lhe ensinou a cultivar a palavra como se lapida uma jóia. Encontra-a e vai, num movimento inverso, mas complementar, contar-lhe histórias. Volta ao centro de onde nascerão, com certeza, as estrelas dançarinas que continuarão em busca do respeito à liberdade e, livres, chancelarem sua identidade.

Assim, o mito da criação, da fala, de Eros são evocados e dispostos no entrançamento de uma narrativa que se constitui do jogo apolíneo e dionisíaco de personagens que tomam para si a responsabilidade da astúcia e da liberdade do ser feminino, tendo de demonstrar, a cada novo dia ou a cada nova noite, um manancial criativo cativante e inédito para fugir à morte de si e imprimir sentido e respeito à sua vida. Termino, conclamando a voz da própria Nélida Piñon, ao dizer que

> O mito é sempre mutável. Seu princípio obedece à carência que nos habita e corrói as cordas de nossos sonhos. A narrativa mítica tem o mérito de devolver-nos ao epicentro do sagrado[8].

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Maria Alice (1995): *O mito da origem na tríplice construção de Nélida Piñon: arcaica, medieva, moderna.* Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ.

BARTHES, Roland (1980): *Aula: Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix.

8. PIÑON, apud AGUIAR, 1995, p. 21.

BATAILLE, Georges (1987): *O erotismo.* Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM.

BENJAMIN, Walter (1987): *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 3ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.

GUSDORF, Georges (1980): *Mito e Metafísica: Introdução à Filosofia.* Trad. Hugo di Prímio Paiz. São Paulo, Convívio.

HEIDEGGER, Martin (1969a): *Introdução à metafísica.* Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969a.

NIETZSCHE, Friedrich (1989): *Assim falou Zaratustra.* 6ª ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil.

PIÑON, Nélida (2004): *Vozes do deserto.* Rio de Janeiro, Record.

PIÑON, Nélida (1994): *O pão de cada dia***.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

PIÑON, Nélida.(1976): «De Tebas ao meu coração». Conferência pronunciada no *III Encontro de Professores de Literatura.* Tema: «A criação literária vista por escritores e professores». Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC/RJ, CCE, CAPES, MEC.

CARTOGRAFIA DE DESEJOS E ARTE EM TEOLINDA GERSÃO

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

"(...) homens e mulheres são categorias políticas, e não fatos naturais"
Monique Wittig[1]

Resumo: Uma nova cartografia das relações familiares se apresenta nos romances portugueses do pós-74. Ela é o contraponto privado da queda do regime político quando se deu a dissolução da aliança entre a figura do pai-de-família e a do pai-da--pátria. O objetivo do nosso trabalho é justamente destacar e compreender as transformações ocorridas na representação da família portuguesa no romance contemporâneo, observando-se as relações com a vida pública, o papel da subjetividade na vida privada, as práticas da intimidade e as atribulações do eu em confronto com a vida fora do lar. Como parte do *corpus* de uma pesquisa em curso, selecionamos algumas narrativas de Teolinda Gersão, cuja obra privilegia as relações intersubjetivas femininas no âmbito familiar, ao mesmo tempo em que traça um painel das mudanças sociais da época. No âmbito restrito desta comunicação, pretendemos focalizar a obra desta autora, norteando nosso percurso pela seguinte questão: de que forma as protagonistas realizam o seu salto de liberdade e atravessam a barreira privado-público? Percebemos que, ao concretizarem o desejo que as liberta da simples condição feminina, as mulheres de Teolinda Gersão ultrapassam classificações de classe e gênero e alcançam a dimensão universal do ser humano pela prática de alguma forma de arte. No caso de *O silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), há uma relação estreita com as artes plásticas. Em *Os teclados* (1999), esta relação se estende à arte musical e, em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), ao exercício da escrita sob a forma de um falso diário. Contrastando com as mulheres adaptadas que as rodeiam, estas criaturas travam embates desde a infância com seus pais e educadores, esforçando-se por manter viva a chama da rebeldia que lhes garante a criatividade e a recusa do papel medíocre e doméstico a elas destinado.

Palavras-chave: narrativa contemporânea, família, subjetividade, mulher, arte.

As mulheres de papel certamente desenham uma nova cartografia das relações intersubjetivas ao reagirem às tradições e contradições da família nuclear moderna. As inventadas por Teolinda Gersão não lutam diretamente contra o poder masculino do pai ou do marido, nem se filiam a um partido para

1. Monique Wittig, "One is not born a woman": *Feminist Issues*, v. 1, n. 2, 1981, p. 17. *Apud* J. Butler, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 168.

combater o regime autoritário que vigora na cena pública. Em geral encontram no exercício da arte, "maior" ou "menor", uma forma de resistir ao papel estereotipado da mulher. Estas heroínas estão imersas nos círculos de identidade e alteridade, debatendo-se silenciosamente entre o eu e o mundo masculinizado. Todas buscam «uma chave, um indício, uma fórmula qualquer, para que o universo se organize»[2] e as leve a transcender os limites do gênero. Mergulhadas nas angústias entre o caos e a ordem, fazem da arte o caminho de libertação que as habilita ao salto vital, superando a condição infantilizada da mulher e inscrevendo-as na aventura trágica do humano que é dar sentido à vida, a despeito da dor e da morte.

Para entender esta ultrapassagem do ambiente doméstico, é oportuno recuperar a visão althusseriana da escola e da família como "aparelho ideológico do Estado" que, na perspectiva marxista, revela a interdependência entre infra-estrutura e superestrutura das relações de produção, numa articulação que acaba por adaptar o sujeito, desde tenra idade, às novas condições sociais da modernidade capitalista. Os trabalhos atuais de Bourdieu dão seguimento a estas idéias ao postular a concordância entre as estruturas objetivas e as cognitivas e, enriquecidas com o pensamento de Nietzsche e Foucault, têm fornecido muita munição à crítica genealógica feminista. Na seqüência do pensamento adorniano, Judith Butler, por exemplo, se recusa a buscar as origens ontológicas do gênero ou uma verdade íntima do desejo feminino, investigando «as apostas políticas, designando como **origem e causa** categorias de identidade que, na verdade, são **efeitos** de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos».[3]

Por todo o século XIX, o matrimônio e a educação das crianças integram uma economia de bens simbólicos que regula os novos papéis sociais, como bem demonstra Sennett ao discutir a proibição de comportamentos espontâneos que desestabilizavam a família. A exigência de constância de sentimentos deu causa a infindáveis patologias femininas. Na opinião de Sennett, «quando uma sociedade propõe aos seus membros que a regularidade e a pureza de sentimentos são o preço que pagam para ter um eu próprio, a histeria se torna a rebelião lógica, senão a única».[4] Por outro lado, os que escapavam à doença não podiam evitar o embotamento compulsivo de suas vidas e personalidades, resultando daí o sacrifício da criatividade, sobretudo em jovens fortemente vocacionados para as artes que tiveram de escolher entre a harmonia no lar e o exercício tumultuado de sua espontaneidade.

---

2. Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 102.

3. J. Butler, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 9.

4. R. Sennett, *O declínio do homem público*; as tiranias da intimidade, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 228.

Tais efeitos corroeram a idéia da família como instituição sagrada e pura, imune às conturbações da esfera pública. Ao criticar a concepção do lar como objeto des-historicizado, Sennett prova que «as relações humanas no mundo público se formaram de acordo com as mesmas regras que determinaram as relações dentro da família»[5], ratificando a noção de aparelho ideológico do Estado e a interdependência entre os níveis da economia capitalista. Na verdade a família funcionava como um espaço de ensaio e erro para o controle das emoções, habilidade que seria fundamental no novo mundo do trabalho. Controlada por dentro, a sociedade dos Oitocentos se fechou em gestos e vestes. Contensão, discrição e dissimulação compunham o ideário do comportamento no espaço público e privado sob a influência de um sistema que fazia da hipocrisia a marca distintiva da civilização européia. Se a criatividade era indesejada no seio da família e se a autenticidade fora substituída pelo culto da aparência na vida urbana, a arte do teatro (vale dizer, da arte) passa a dizer «uma verdade que a rua não diz mais».[6] Em decorrência, o artista, separado das criaturas comuns, passa a ter um papel compensatório para as pessoas como alguém que podia expressar a si mesmo e ser livre.

Estas reflexões vêm a propósito do questionamento do papel da arte nas sociedades atuais, tópico recorrente na obra de Teolinda Gersão, cuja visão genealógica e não-binária da sexualidade humana também nos leva a compreender a transcendência de sua concepção feminista. Para observar estes dois eixos – desejo feminino e arte –, percorreremos quatro romances da autora. Em *O silêncio*, Lídia recebe da autora a palheta que lhe permite romper uma relação afetiva que a inferioriza; Hortense, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, combate a desordem mental com o prazer de produzir e pendurar um quadro capaz de «rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse»;[7] em *Os teclados*, Júlia descobre a vocação para a música, iniciando-se por um ritual de embate com a família e de aliança com artistas; por fim, a dona-de-casa de *Os guarda-chuvas cintilantes* afirma-se pela paixão das palavras num caótico diário, porque quer «com as palavras [construir] mundos».[8] Vejamos cada um deles.

A cortar o silêncio

Em *O silêncio* (1981), romance inaugural da autora, a protagonista é uma estudante solteira que transgride o sistema ao tornar-se amante sem culpas de um homem casado. O que pode parecer um gesto de libertação feminina moderna mostra-se aos poucos uma relação tão opressora quanto a do amante com a própria esposa. Como forma de escape à opressão simbólica, Lídia aprende a rasgar as janelas da imaginação, quiçá para fugir ao destino suicida da mãe. Pré-

5. *Ibid.*, p. 224.

6. *Ibid.*, p. 218.

7. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, p. 74.

8. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 99.

figurando a compositora de *Os teclados*, ela se exercita com tintas diante da tela como alguém experimentando sons «num improviso diferente, enquanto a alegria sobe, funda, e não se sabe se vem da liberdade de correr ou da possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova».[9] Enquanto espera o amante, ela lhe desobedece a sonhar, a imaginar e a pintar diante da tarde inteira oscilante, "cedendo à força do vento, ou ainda prazer do movimento, a idéia de prazer vindo secretamente da conjugação das coisas, do brilho da luz".[10]

Sob a ação de uma violência simbólica, «forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física»,[11] ela sabia frente ao amante que «a força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder os seus próprios contornos, somando-a, apenas, à vida que era a dele, e por isso ela vagueava, diluída, na casa que era a dele, e não a dela?».[12] Abastecendo-se pela imaginação e pela capacidade de sonhar acordada, Lídia cria um casal imaginário para compor a «tentativa de um diálogo fundo»[13] que não acontece entre ela e o amante. Ela se dá conta da insensibilidade de Afonso imerso no padrão capitalista do tempo: «Foi você que guardou o meu relógio de pulso?»,[14] pergunta ele ansioso. Em outra ocasião, ela silencia sua percepção estética do ambiente marinho e solar onde se encontram, pois sabia «que se falasse, (...) Afonso não responderia coisa alguma, apenas sorriria, com uma espécie de indulgência distante (...) que era o seu modo de dizer que não acreditava, como se tudo fosse falso (...)».[15]

Pela memória Lídia volta à casa da infância para espelhar-se às avessas na mãe, Lavínia, que esteve igualmente à espera infrutífera de uma solução pela via da relação extraconjugal. No entanto ficou a meio caminho da libertação, saltando da janela para a morte, ao se ver sem saída num casamento formal e numa terra estranha como estrangeira que era. Reagindo a tal predestinação, Lídia recusa o seu autodesterramento de duas formas: pratica o aborto como forma de recusar a possibilidade de ser mãe e abandona a casa do amante. Mistura-se à multidão na rua, sem medo de enfrentar o desconhecido e de romper o seu silêncio de mulher. Parte em busca do que não existia, talvez a arte de imaginar contra a fixação dos papéis domésticos, «enquanto todas as casas que ela habitara se desmoronavam para trás».[16]

---

9. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 52.
10. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 58.
11. P. Bourdieu, *A dominação masculina*, 3.ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003, p. 50.
12. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 59.
13. *Ibid.*, p. 11.
14. *Ibid.*, p. 20.
15. *Ibid.*, p. 31.
16. *Ibid.*, p. 124.

A romper a moldura

Desde o seu título, o segundo romance de Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), se aproxima das Artes Plásticas, assim como *Os Teclados* (1999) tematizará a Arte Musical. Em ambos, as protagonistas ensaiam a expressão artística como forma de resistir ao poder simbólico da autoridade. No primeiro, no entanto, não há o confronto adulto-criança ou homem-mulher, mas o embate entre a família e a ditadura. Hortense busca em vão construir um reduto privado pacífico, capaz de proteger seu marido e seu filho. No entanto, a sigla O.S. (Organização Salazarista ou mesmo Oliveira Salazar) invade os lares para arrancar-lhes os recrutas que servirão à mãe-pátria nas selvas africanas. Também se infiltra nos bancos escolares para alcagüetar professores e intelectuais dissidentes do regime.

O romance é uma demonstração dos estragos feitos pela ditadura na família portuguesa. As mulheres sobreviventes – mãe e nora – experimentam o luto com a perda de seus homens, motivada pela política repressiva e colonialista do regime. Cada uma a seu modo passa pela depressão e pela revolta diante das mortes desnecessárias. Horácio, vítima da perseguição política, é afastado do posto de professor universitário e, desgostoso, sucumbe a um infarto fatal: «(...) porque ele vivera a vida toda lutando, sob uma carga insuportável de tensão, aparando todos os golpes, defendendo-se, até que o último golpe de O.S. o atingira em cheio e ele não encontrava dentro se si capacidade imediata de resposta, (...)».[17] Pedro, o único filho de Hortense e Horácio, se casa com Clara, e logo é convocado para a guerra na África, morrendo em combate. Duas mortes, mas uma mesma conjuntura causal.

A princípio, Hortense está deprimida, dilacerada pela dor, com a sensação de que tudo está a se diluir, imersa num sem sentido de gestos e palavras que a fazia «oscilar entre a janela e a porta».[18] É em parte pela recomposição imaginativa que se liberta do sofrimento e da revolta depois de hesitar diante da possibilidade de «abrir o frasco de comprimidos».[19] Pela memória ela puxa o fio para recompor a si e ao mundo. Lidando com a morte, revê o discurso da avó, bebe-lhe a energia e, finalmente, num ritual de purificação junto ao mar, vomita «contra o mundo a coisa monstruosa que estava dentro dela. A morte de um filho».[20]

A ambivalência frente à arte se expressa como fuga dos problemas, sob a acusação de Clara a sogra –«Podes sempre fugir-lhe para os teus espaços mágicos»[21]–, e como possibilidade de expressão amorosa, na visão defendida por

17. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, pp.105-106.

18. *Ibid.*, pp. 13-14.

19. *Ibid.*, p. 11.

20. *Ibid.*, p. 25.

21. *Ibid.*, p. 137.

Horácio. Se por um lado «pintar converteu-se num exercício absurdo, numa forma rudimentar de evasão», por outro, Hortense escuta o marido para quem não havia dúvidas de que «era na cabeça das pessoas que o mundo começava a transformar-se».[22] Ele mostra à esposa o caráter necessariamente solidário da arte, já que «não é nunca sozinho que se parte para criar, seja o que for, (...), é sempre com os outros e é de qualquer modo uma forma de amor entregar-se (...)».[23]

Diante do vazio e do deserto, Hortense sai do luto ao reconhecer a necessidade do Outro: «só conheço o meu corpo através do outro corpo»[24]. Pensa com terror na sua falta de compaixão ao lembrar-se de que Clara, viúva e grávida, também sofre. Pensar em Clara é «um exercício de sobrevivência»[25] levando-a um passo da cura de sua depressão. Depois da dor compartilhada, incluindo a tentativa de suicídio da nora, as duas sobreviventes se reaproximam e juntas esperam a criança que está a caminho.

O título do romance - *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – permite uma leitura irônica, pois tanto é uma homenagem à arte impressionista quanto uma condenação à guerra. A figura da mulher, no caso Hortense, símbolo da vida e da terra, contrasta com o mar ao fundo fazendo lembrar o Poeta: «Quantas mães choraram (...) para que fosses nosso, ó mar!»[26]. Assim como os teclados serão a porta de saída para Júlia, a pintura será para Hortense o «espaço mágico»[27], o «ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.»[28] por onde escapar do sofrimento que veio do mar, permitindo-lhe desemparedar-se ao «abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias».[29] No entanto, como diz Izabel Allegro de Magalhães, a saída final acontece «apenas através dum movimento interior que é simultaneamente centrífugo de si»,[30] junto com Clara.

A estourar guarda-chuvas

Título do terceiro romance da autora, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) são a metáfora ambivalente da arte, como veremos. Nos intervalos entre ser mãe e dona-de-casa, a autora deste falso diário (informação presente na folha de rosto, abaixo do título da obra) encontra tempo para praticar a pequena escrita quotidiana que a lança na «tensão da alteridade» e lhe traz o risco em que o jogador encontra «sempre

22. *Ibid.*, p. 75.

23. *Ibid.*, pp. 75-76.

24. *Ibid.*, p. 26.

25. *Ibid.*, p. 32.

26. Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972, p 82.

27. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, p. 75.

28. *Ibid.*, p. 76.

29. *Ibid.*, p. 74.

30. Isabel Allegro Magalhães, *O tempo das mulheres*; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea; ficção portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 455.

a morte».[31] Este eu feminino faz uso de uma forma não-celebrada de arte como instrumento de prazer, nele exercendo a sua soberania. No entanto, neste sub-gênero menor consentido às damas, a narradora perpetra a adulteração da cronologia e a desconstrução da função do gênero literário, fazendo da escrita a altenativa para a função pública negada à mulher e usando-a como exercício de liberdade. À semelhança das narrativas de Clarice Lispector, há um ambiente familiar esfumaçado a vibrar por detrás da narradora, que é soberana, a despeito dos laços que a prendem ao mundo doméstico. Apesar de encerrada em quatro paredes, às voltas com uma família para cuidar, esta mulher recusa o silêncio e, pela escrita, mantém vívida a sua singularidade, exercitando-se no pensamento e no prazer de produzir mundos com a linguagem.[32]

Na sua crítica à sociedade, tenta de todo modo escapar aos estereótipos femininos, consciente dos riscos de que «não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes»[33]. Resistindo à mediocridade dos destinos reservados à mulher, «a pequena escrita quotidiana» busca «deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que [está] (...) viva».[34] A figura e o percurso da narradora, ora em primeira, ora em terceira pessoa, se contrapõem a outras mulheres de sua geração, condenadas, ora ao trabalho doméstico rotineiro, ora aos desvios do adultério. Na intensa relação com o texto, desponta a angústia de uma mulher já consciente da sua possibilidade de realização pela escrita, mas que se debate no quotidiano doméstico porque tem «sempre as mãos ocupadas com outras coisas, panos de cozinha, lençóis, livros, legumes (...) uma infindável multidão de coisas»[35] que se intrometem entre a sua mão, a caneta e o papel. Ainda que desestimulada pelo mundo das imagens e pelos afazeres da vida doméstica, a narradora se alimenta das possibilidades de uma língua, convicta de que a «História começa onde começa a escrita (a história começa onde começa a escrita)».[36] Para ela, escrever o sujeito é desinventar o diário, abri-lo a outros eus e a outras micro-narrativas, numa ênfase da auto-referencialidade que oblitera o referente e faz ressaltar o texto, tendência do romance desde a década de 70 detectada por Maria Alzira Seixo.

Altamente consciente das questões que a envolvem, conhece a dimensão do trágico da vida sendo capaz de livrar-se da moldura medíocre e estandartizada que enquadra mães-de-família. São dela as reflexões sobre a luta entre caos e ordem de onde decorre, para o sujeito humano, a imperiosa

31. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 97.

32. São de Lóri, personagem de Clarice Lispector, as seguintes palavras: "Quem escreve ou pinta ou ensina ou dança, faz milagre todos os dias". In: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 3. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973, p.100.

33. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 30.

34. *Ibid.*, p. 23.

35. *Ibid.*, p. 83.

36. *Ibid.*, p. 12.

necessidade de criar para exorcizar a entropia inelutável do universo. Mas são dela também as digressões sobre o intelectual oportunista ou orgânico cujo talento serve a uma arte a serviço do sistema, que amplia a distância entre artistas e não-artistas, reforça a mítica em torno do artista e contribui para a concepção da arte como território exclusivo dos indivíduos talentosos. Se por um lado a escrita, vale dizer, a arte, é sintoma, por outro é espaço de liberdade, daí a ambivalência metafórica do título da obra. No final do diário, fica a idéia de que escrever pode se tornar uma prisão no círculo mágico dos guarda-chuvas cintilantes, como um «maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga»,[37] protegidos dos males do mundo.

Num processo alegórico que denuncia o cultivo do individualismo do escritor, a narradora se identifica a um cão (há um culto a eles na obra) e ambos proclamam insolitamente: «Rebentemos o círculo mágico! (...) simbolicamente rasgando com dentes um guarda-chuva que estoura, silva, rodopia, e finalmente se abate sobre si mesmo, como um balão desfeito».[38]

A compor sobre teclados

«Em criança ela rezara por Mozart»[39]. Assim se inicia *Os teclados* (1999) com a referência ao compositor austríaco, paradigma da vocação profissional precocemente descoberta a ilustrar o percurso da personagem.

Sob a representação de um quotidiano familiar e prosaico, reverbera a partitura inscrita na alma dos seres atentos à vida e às coisas, tal como Júlia, protagonista do romance, menina-moça de 13 anos às portas de um percurso iniciático que a levará, através de provas, à conjunção entre *felicidade* e *saber*. Para atingir este ponto – que, de resto, não é exclusivo das jovens púberes, mas a busca de todo espírito humano ao longo da vida – dá-se um embate com o *poder*, a princípio entendido como autoridade, não cristalizada numa figura ou instituição, e sim disseminado pelas redes de relacionamento nas quais transitam e se forjam as subjetividades.

Sob a tutela dos tios, provavelmente em substituição aos pais desaparecidos, Júlia escapa ao peso da soberba influência parental graças à sua arte. Sob os gritos do tio Eurico à noite, as pragas do tio Octávio e as impertinências da tia, neste ambiente familiar adoecido pela desordem dos afetos, Júlia se refugia na música para defender-se contra «o perigo da energia desencadeada e solta, como um rio extravasando o leito».[40]

Ela já sabia que não queria ser igual à tia, que tinha conhecido o tio «na noite em que saíra numa rifa um serviço completo de café. As chávenas a ele,

37. *Ibid.*, p. 131.

38. *Ibid.*, p. 132.

39. T. Gersão, *Os teclados*, 2. ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 27.

40. *Ibid.*, p. 17.

o bule e o açucareiro a ela».[41] Tal como estes objetos inertes vindos a si pelo destino, a tia se sentira predestinada àquele casamento –«Tinha de ser o destino (...)»[42]–, escolha equivocada que prenuncia a infelicidade conjugal que depois efetivamente se instalou. Júlia protesta silenciosamente contra a concepção familiar e social de que a arte só faz sentido se acompanhada de aplausos, vale dizer de reconhecimento social, como declara peremptoriamente o tio Octávio: «Mas é o fim de um artista, se não baterem palmas (...). Ai dele, se não baterem».[43] Insegura ainda quanto às próprias opiniões e com medo de ser manipulada, ela passa a dissimular a sua vocação criativa.

Para vencer suas dificuldades, Júlia precisa viver um tempo de silêncio, uma "pequena morte", para depois renascer, como num ritual de iniciação. Começa num espetáculo de circo quando ela se encanta com a *performance* da trapezista que parece brincar com o perigo. Sem compreender ainda a relação entre técnica e potência humana, interpreta a proeza de modo mágico como se o olhar, equivalente ao aplauso do público, garantisse o sucesso da artista, evitando sua queda. Mais adiante ela compreende que é preciso habituar-se a trabalhar «sem rede», expressão chave que recolherá de uma certa escritora (anagramática da autora) ao falar do seu ofício num suplemento de jornal. Juntando a lição da trapezista quanto à «harmonia entre o corpo e corda»[44] com os conselhos da escritora, consegue perceber que «também entre ela e o teclado (as cordas percutidas do teclado), havia no fundo a mesma ligação».[45] Aprende com a trapezista e a escritora que é preciso correr riscos para encontrar uma forma de diálogo harmonioso com o mundo.

Paulatinamente, a heroína consegue repudiar o destino doméstico reservado para as mulheres, sempre ao lado de crianças e de cachorros. Decide que não se deixará prender por homem nenhum, e que jamais abandonará o teclado por amor a qualquer um deles.

A concluir

Lídia, Hortense, a anônima dona-de-casa e Júlia percorrem um caminho de embates com a sociedade, agarrando-se a alguma forma de arte, aprendendo o passo, o trote e o galope para finalmente dar o salto[46] que as liberta do círculo de giz, falsa proteção que as rodeava.

A cartografia de desejos, ainda que inventada por Teolinda, encontra raízes em mulheres de verdade. Prova disso é a artista plástica portuguesa Maria

41. *Ibid.*, p. 22.

42. *Ibid.*, p. 22.

43. *Ibid.*, p. 27.

44. *Ibid.*, p. 66.

45. *Ibid.*, p. 66.

46. *Passo, trote, cavalo e salto* são os títulos dos capítulos do romance *O cavalo de sol* (Lisboa, Dom Quixote, 1989), de Teolinda Gersão, no qual a protagonista enfrenta e vence paulatinamente os obstáculos na sua formação como mulher.

Beatriz, 65 anos, que se radicou na Holanda desde o início dos anos 60 para fugir da asfixia de um país onde «não havia perspectivas para uma moça nova» que queria se dedicar à arte e escolher a própria vida para além do papel da mãe-esposa, numa sociedade onde «era tudo proibido, policiado» e «não se podia ler um livro, ter uma conversa».[47]

Para evitar os efeitos nocivos do poder simbólico, a criatividade é certamente um caminho. Não sem razão os artistas são discriminados e condenados a emigrar. Não sem razão a sociedade busca consagrá-los para os tornar inofensivos. Rever criticamente o papel da arte, seu valor e seu uso nas sociedades capitalistas é sempre oportuno. Melhor ainda se a isso se acrescenta a expressão de um novo feminismo que vai além das marcas de gênero, tal como fazem as mulheres de papel de Teolinda Gersão.

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis: *Sobre a reprodução*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre: *A dominação masculina*, 3.ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith: *Problemas de gênero*; feminismo e subversão da identidade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

GERSÃO, Teolinda: *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda: *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda: *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985.

GERSÃO, Teolinda: *Os teclados*, 2.ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001.

JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS: Lisboa, Ano XXV, n. 904, 25 maio-7 junho 2005.

LISPECTOR, Clarice: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 3. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.

MAGALHÃES, Isabel Allegro: *O tempo das mulheres*; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea; ficção portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

PESSOA, Fernando: *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.

SEIXO, Maria Alzira: *A palavra do romance*; ensaios de genologia e análise, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

URRUTIA, Verônica: "Gênero, identidade e espaço público", *Gênero*, Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudo de Gênero, v. 1, n. 2, Niterói, 2001, pp. 17-32.

SENNETT, Richard: *O declínio do homem público*; as tiranias da intimidade, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

47. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XXV, n. 904, 25 maio-7 junho 2005, p. 19.

DISCURSO PÓS-COLONIALISTA. IMAGINÁRIO DA EXCLUSÃO E INCLUSÃO SOCIAL NO BRASIL

Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: A comunicação discute o processo da passagem da infância para a vida adulta e examina textos de alunos de uma escola pública da periferia da cidade de São Paulo, Brasil, com o objetivo de verificar a interação da atividade globalizante e multicultural de uma megalópole com as marcas da matriz cultural dos grupos sociais desses alunos. Diante do grande número de dados apresentados na análise, focalizaram-se apenas os resultados do exame do menor grupo de alunos, os três únicos adolescentes do fenótipo do negro. As análises foram norteadas por postulados da abordagem pós-colonialista e por procedimentos metodológicos da semiótica discursiva e da antropologia do imaginário. Os resultados pontuaram marcas da matriz cultural dos fenótipos, visão dramática da morte da infância, mas não um claro e forte anseio de reverter tal situação.

Palavras-chave: multiculturalismo, adolescência, matriz cultural e estados tensionais.

INTRODUÇÃO

A corrente pós-colonialista norteia-se, sobretudo, por dois postulados. O primeiro afirma que o fato histórico da extinção do processo de colonização não basta para eliminar totalmente as marcas disfóricas deixadas por esse processo; assim a abordagem pós-colonialista detém-se no exame dos vários tipos de marginalização para explorar a origem e os efeitos de sentido por ela deixados. O segundo considera que a colonização não se restringe à dominação territorial e política, pois suas atividades alcançam também o plano ideológico, cultural e afetivo, constituindo centros de ação segundo valores de ordem mais geral. A crença na supremacia do gênero masculino, na excelência de determinada etnia, no alto valor de uma classe sócio-econômica, por exemplo, constitui centros que, imbricados ou não, são fortemente demarcados por fronteiras culturais e sociais.

O objetivo dos estudos pós-colonialistas é ultrapassar as fronteiras desses centros e ouvir as vozes dos excluídos não somente para apontar os responsáveis pela exclusão como, sobretudo, expurgar suas marcas. Desse modo, apesar de a diversidade da natureza das marcas dificultar a homogeneidade temática ou discursiva dessas vozes, os textos pós-colonialistas apontam sempre um enunciador que busca abandonar a posição de ator e

sujeito passivo em relação ao discurso dominante, para ocupar o espaço de sujeito ativo, destinador de um discurso próprio.

A antropologia do imaginário, assim como as ciências da linguagem, por sua vez, têm postulado que os processos de comunicação, no paradigma da pós-modernidade, estão imbuídos cada vez mais do multiculturalismo, ou seja, da interpenetração de vários padrões culturais modalizados pela ação globalizante da mídia. Por essa razão, os estudiosos têm confirmado que o bombardeio contínuo e intenso do grande número de mensagens sincréticas promove a transformação do indivíduo de sujeito autocentrado para sujeito descentrado, dividido ou heterogêneo. Por essa mesma razão, M. Maffesoli (1989 e 1990) reporta que essas imposições criam no indivíduo uma "memória" que, semelhante a um verdadeiro código genético, sobredetermina fortemente as atividades nas megalópoles modernas.

Tal constatação leva-nos à hipótese de que as imposições do multiculturalismo ativam, no imaginário dos grupos sociais, étnico ou social, a descentralização da matriz cultural que gerou, outrora, a submissão colonialista para instalar outra, descentrada, heterogênea ou ontológica e, sobretudo, motivadora do desejo de reverter tal submissão.

Os Textos

O *corpus* da análise constituiu-se de textos escritos por 120 alunos de uma escola pública da cidade de São Paulo, com idade de 14 a 15 anos e classe sócio-econômica baixa, no período de três semanas. Na primeira, foi lhes pedido que escrevessem, durante a aula de redação, um texto com o título "O melhor dos mundos"; na segunda, que fizessem um desenho com nove imagens arquetípicas (personagem, queda, espada, refúgio, monstro devorador, qualquer coisa cíclica, água, animal e fogo) e contassem uma história a partir desse desenho; na terceira, que colocassem um monstro em um dos cinco quadrinhos apresentados (com cenas da família, rua e escola) e compusessem uma narrativa que correspondesse a tais quadrinhos.

As imagens arquetípicas fazem parte do teste de personalidade AT9, criado pelo psicólogo Yves Durand (1988), e foram escolhidas para possibilitar o exame da tensão manifestada pelo aluno em sua interação com a imagem do monstro. Como essa imagem simboliza a morte (J. Chevalier & A. Gheerbrant, 1982) e a adolescência é o período da passagem da infância para a vida de adulto, os textos constituíram o espaço das tensões promovidas pela confrontação desses jovens com a morte de sua função afetiva, psicológica e social de criança. Desse modo, a narração da luta contra o monstro possibilitou ao jovem elaborar o luto da infância e da proteção dada pela família ou pelo Estado.

Dentre os 120 alunos, foram selecionadas 75 que correspondiam aos fenótipos que representam a maior parte da população brasileira, ou seja, índio, negro, mulato e latino-europeu (D. Ribeiro, 1995). Entretanto, devido ao tempo

limitado desta comunicação, escolheu-se apresentar os resultados do estudo dos textos do menor grupo, os três únicos adolescentes do fenótipo do negro (um menino e duas meninas). Destaca-se que na escolha desses sujeitos não há a intenção de marcar diferenças étnicas ou culturais e proceder à sua segregação ou alimentar preconceitos; ao contrário, estudam-se as características desses jovens para que se possa, reconhecendo as similitudes e as diferenças, experimentar maior respeito por eles justamente pelo seu direito a essas similitudes e diferenças.

A METODOLOGIA

Para tornar mais claros os objetivos reporta-se a alguns postulados teóricos da semiótica discursiva de A. J. Greimas (1983 e 1979) e da antropologia do imaginário de G. Durand (1960 e 1992).

A escola greimasiana propõe o exame das estruturas elementares da significação a fim de reconhecer um "espaço tensivo", no qual são regidas as modulações originadas na atividade perceptivo-enunciativa. Essas modulações manifestam-se como: "realização" explícita ou sancionada de um ato (ser e/ou fazer), ato que implica um "modo virtualizado" (querer e/ou dever) e um "modo atualizado" (saber e/ou poder), assim como um "modo potencializado" (crer), cujos conteúdos temáticos, mesmo que não se manifestem explicitamente, estão subentendidos na cadeia semântica como necessários à interpretação do discurso e sua dimensão emocional. É essa "hipótese tensiva" que constitui o ponto de contato com a teoria durandiana das imagens, estudando-se o modo realizado nas formas explicitadas no texto, o atualizado, nas implícitas do discurso, e o potencializado nas formas ambíguas de sua simbolização.

A teoria das imagens de G. Durand focaliza a imaginação como a faculdade de perceber, memorizar e dinamizar imagens; o imaginário, como o modo de se operacionalizar tal faculdade. A dinamização das imagens, entendidas sempre como símbolos, é motivada por uma força bipolar que se origina na tensão criada pela busca de respostas às grandes questões do homem sobre o destino e à passagem do tempo. Essa força bipolar não é caótica, ao contrário, orienta a organização das imagens em regimes: o "diurno" privilegia o inteligível, o abstrato e racional ou o afrontamento e se manifesta na modalidade dita heróica; seu oposto, o "noturno", destaca o sensível, o metafórico e sensorial ou conciliatório, expressando-se na modalidade chamada mística; finalmente, o "crepuscular"[1] que faz a alternância consciente da conotação das imagens ora do regime diurno, ora do noturno, caracteriza-se pela criação de sistemas, teorias ou ciclos, revelando-se na modalidade dita sintética. Tal dinamização é motivada pelos imperativos do biologismo, do

1. Esta denominação foi proposta por esta autora, em 1991, e discutida com G. Durand que se pronunciou várias vezes, oralmente e por escrito, a respeito de sua pertinência.

psiquismo e das pulsões do indivíduo, assim como pelas intimações de seu meio social e, embora esses sujeitos inclinem-se ora para um, ora para outro regime, privilegiam sempre um deles em determinada parte de sua vida. A essa orientação organizadora das imagens G. Durand chama "trajeto antropológico do imaginário".

A antropologia durandiana é o ponto de partida para a sociologia do cotidiano e a teoria da pós-modernidade de M. Maffesoli (1989), assim como o fundamento para o psicólogo Y. Durand (1989) criar o AT9 (Teste de 9 Elementos Arquetípicos). Este teste é constituído de três folhas de papel: na primeira, o sujeito pesquisado deve compor um desenho com as 9 imagens arquetípicas; na segunda, descrever esse desenho, criando uma narrativa e empregando as imagens/palavras; na terceira, responder a um formulário, explicitando o sentido dos símbolos empregados.

A "personagem" é o elemento motivador da dramatização, no qual o narrador pode se projetar; a "queda" e o "monstro devorador" simbolizam a angústia diante da passagem do tempo e o medo das diversas mortes, biológica, actancial ou afetiva. A "espada", o "refúgio" e o "elemento cíclico" constituem os desencadeadores da reação do sujeito em face de tal medo e angústia: se ele enfrenta o monstro empunhando a espada e lutando, coloca-se no regime diurno e modalidade heróica; se, ao contrário, busca um refúgio ou tenta uma conciliação, manifesta-se no regime noturno e modalidade mística; se usa conscientemente o tempo ou o espaço para alternar a postura heróica e a conciliatória, levantando hipóteses e criando sistemas, mostra-se no regime crepuscular e modalidade sintética. As outras imagens, "água", "animal" e "fogo", constituem arquétipos polissêmicos, cuja flexibilidade permite sua integração em qualquer dos três regimes.

A Análise

Os três adolescentes do fenótipo do negro produziram um monstro que é "realizado", ou seja, explicitado textualmente como um perigo que se encontra no espaço da natureza, no qual se destacam ora o sol, ora o fogo, imagens cujo modo "potencializado" remete para o simbolismo do masculino ou da lei (J. Chevalier & A. Gheerbrant, 1982: 435-8 e 891-6). O perigo da perda da infância, portanto, está sempre fora da casa e relacionado à imagem simbólica do homem ou da imperiosidade das leis da natureza. Na potencialidade da imagem casa, símbolo explícito do abrigo, está pressuposta a proteção maternal, desdobramento do acolhimento uterino e subentendido como o contraponto do sol e do fogo, ou seja, do simbolismo do masculino ou do pai. A consciência dessa polarização é uma constante no imaginário da criança, como comprovam seus primeiros desenhos nos quais a figura da casa é sempre acompanhada da imagem do sol. É esse espaço externo da natureza, masculino,

heróico e distante da casa, que é privilegiado e "atualizado" por esses jovens para seu processo de se tornarem adultos.

As três narrativas são transcritas com a estrutura textual e lexical com que foram compostas, entretanto, os erros de ortografia foram corrigidos para que não houvesse a possibilidade de comprometerem o sentido.

O sujeito masculino

As Cobras Assassinas

Um rapaz resolveu fazer um acampamento perto de uma cachoeira, junto de uma caverna.

Quase no final da tarde sua fogueira se apagou, uma cobra coral atravessou o lago e estava preparada para dar o bote no garoto, o garoto percebeu e pegou sua arma (uma FT) e deu três tiros na cobra.

Quando chegou a noite, o rapaz fritou a cobra e comeu-a. Passando um tempinho, vieram 7 cobras que sentiram o cheiro de cobra queimada, prepararam-se e deram o bote. A única coisa que sobrou do rapaz foram os olhos.

O único sujeito masculino cria uma narrativa curta, fragmentada, sem adjetivação e sua intensidade está na concentração do tema, pois na história há duas mortes. Estas são contadas rapidamente e estão articuladas a notações que as situam em espaços de tempo polarizados: no período da tarde, ainda sob a animação eufórica da luz, a personagem vence a primeira cobra e a come; na escuridão disfórica da noite, o menino é vencido por outras sete cobras e, em seguida, comido. Essa narratividade, por privilegiar a intensidade e, consequentemente, ser pouco extensa, coincide com outra inclinação do autor: a da fatalidade da passagem dos ciclos. As duas últimas frases, por exemplo, são rápidas, concisas, precisas em seus dados e apontam para um senso de fatalismo que se reveste de ironia sutil.

A intensidade se acentua tanto na descrição dos monstros, que não são fantásticos, mas figuras reais da natureza (cobras venenosas) e em grande número (oito); como na criação de ações de afrontamento, marcadas no tempo e no espaço. A intensidade maior está, contudo, na configuração segura e clara da ação de matar (duas) e na extensão desse ato (desaparecimento total): a cobra recebe três tiros, é frita e comida; o menino recebe o bote de sete cobras e é comido por todas. Esses enunciados, conjugando ironia e efeitos de espetáculo com imagens de afrontamento e de precisão, colocam este autor no regime diurno, suas modalidades, entretanto, manifestam-se diferenciadas quanto a seus valores: em um primeiro momento é eufórico, pois durante o dia a personagem masculina afronta o perigo e mata o inimigo; em um segundo, é disfórico, porque a chegada da noite traz o simbolismo da conciliação e esta constitui a dificuldade, ou o "inferno tensivo" do imaginário diurno, inferno

que o autor, que se projeta na personagem, não sabe administrar para vencer o perigo e impedir a morte da infância.

O primeiro sujeito feminino

A tragédia

Mariana ia a uma excursão, ela estava animada, e nem desconfiava do que estava pra vir...

Era um dia bonito de sol, Mariana estava encantada com a queda d'água; foi a um restaurante e nele havia uma espada sendo leiloada.

Mariana viu um refúgio e ficou curiosa para saber o que havia ali dentro. Então deu de cara com um monstro devorador, ela sai em disparada com medo.

Se perdeu, ficou escondida, anoiteceu e ficou observando a lua.

Ela encontrou um pássaro e o curou porque estava doente. Ela voltou ao refúgio, pensando que o monstro tinha desaparecido e então...

O monstro a atacou e colocou fogo na cabana, ela morreu. E o monstro continuou na água fazendo vítimas.

O que se destaca na narrativa é a extensão das sensações prazerosas e das atividades construtivas da menina, as quais, apesar do anúncio de algo surpreendente "que estava para vir", cria uma expectativa eufórica, mas subitamente interrompida pela intensidade trágica da ação do monstro: a cena da morte apresentada de forma rápida e precisa causa impacto sobretudo porque contrasta com a descrição da harmonia da interação da personagem com a natureza ou com as imagens arquetípicas "queda" e "espada", apresentadas desfuncionalizadas como causadoras de perigo. Assim, a inclinação para a descontração se apaga porque esta se confunde com os aspectos fortemente negativos daquela intensidade: o monstro é localizado em refúgio que não é protetor, ao contrário, por fazer parte da natureza, desdobra sua agressividade (ele ataca e põe fogo) e múltiplica-a (continua a fazer vítimas).

A natureza, que deixara a personagem "encantada com a queda d'água" e com a lua e que a motivara a ser generosa (curar um pássaro), é a mesma que oferece o refúgio no qual se situam e se confundem o monstro e a morte. Tal problemática e solução indicam que a autora se manifesta no regime noturno e na modalidade mística, porque sua personagem sente prazer na natureza, busca o refúgio e não enfrenta o monstro. Manifesta-se, contudo, tragicamente disfórica porque não consegue imaginar a inversão da ordem negativa da natureza que cria e, assim, não sabe e não pode eufemizar o perigo da perda da infância.

O segundo sujeito feminino

Meu passeio

Cheguei em casa num sábado ensolarado, entrei, tomei banho, depois de tomar banho, meu irmão chega perto de mim e pergunta:

Penha, você que ir no passeio na floresta perdida? - E eu respondi:

- Ah, eu quero sim, a mãe vai deixar?

- Ah, a mãe, deixou sim. Então vamos.

Chegamos lá o monitor nos explicou o necessário.

Resolvi dar uma volta sozinha, vou indo, vou caminhando quando, de repente, olho para trás e vejo um monstro horrível, querendo me agarrar; saio correndo aos berros, até que ele se cansou e parou, e eu também cansada entrei numa casa velha, achei lá dentro uma espada e resolvi levar junto comigo. Caminhando rápido cheguei no acampamento. Coloquei a espada na mochila; já eram 18:00 hs e meu irmão acha uma jibóia no lago. Depois fomos sentar em volta da fogueira e de repente o monstro volta e o Dinho enfia-lhe a espada e ele cai morto.

Já eram 22:00 hs e dicidimos ir embora quando a roda da caminhonete quebrou, trocamos por outra e fomos definitivamente. Depois disso tudo acho que valeu a pena esse passeio.

Esta menina é o único sujeito que, neste grupo, narra em primeira pessoa e julga, ao contrário dos outros, que crescer é uma aventura cheia de peripécias e de imagens diversificadas. Sua narrativa, longa e rica em diálogos, cenas e ações, apresenta personagens polarizadas quanto a sexo, funções e idade. As estruturas tensivas criadas pelo simbolismo da morte são menos intensas e sensibilizam menos o leitor, pois objetivam apenas fazê-lo conhecer que a autora potencializa o conhecimento de alguns fatos da crise da adolescência**:** separa a figura do monstro (símbolo da angústia) da figura de réptil (símbolo fálico) e relaciona este símbolo apenas ao irmão, a quem dá a iniciativa de matar o monstro.

Tal fato leva a subentender que ela sabe organizar tanto sua dependência como sua autonomia em relação à família, assim como perceber a diferença entre menina e menino. Além disso, sua personagem tem também consciência das duas posturas: noturna, porque não enfrenta o monstro e busca o abrigo da cabana (refúgio construído pelo homem) e diurna, pois imagina que sua personagem deve apossar-se da espada na cabana e prever a possibilidade de se defender ou de lutar. Ao conjugar essas duas perspectivas e, nestas, focalizar aspectos positivos, esta menina privilegia o "regime crepuscular" e a modalidade "sintética eufórica".

OS RESULTADOS

A análise dos conteúdos não explícitos, mas pressupostos revela que, no imaginário dos dois primeiros autores e no efeito persuasivo da narratividade das mortes, há um querer trágico*:* matar drasticamente a imagem e condição de criança para renascer como adulto no mundo para o qual sabem que devem passar. Ambos não imaginam encontrar na natureza e no meio social o elemento acolhedor que os proteja do perigo dessa perda ou reconhecer, em si próprio, a força que os motive a encarar tal perda. Percebe-se que esses meninos sentem-se disfórica e simplesmente excluídos do grupo social, mas essa percepção não os leva à modalidade virtualizante de um querer e dever reverter a situação, pois a disforia de sua morte é aceita de forma natural, embora, no caso do menino, com ironia; no da menina, com teatralidade.

As respostas dadas por esses dois alunos no questionário que acompanha o Teste AT9 confirmam a classificação de seus regimes e, sobretudo, sua disforia e fatalidade. Para o menino, o monstro simboliza a morte e sua função é "matar um garoto"; os significados simbólicos das 9 imagens, à exceção da imagem fogo (julgada símbolo de calor) reportam vida ou morte e a resposta à pergunta "Como termina a cena que você imaginou?" foi "no velório". A menina, por sua vez, mostra estar consciente de que a função do monstro é "matar" e simbolizar a "realidade" de um poder que ela não domina, mas ao qual deve se submeter. Assim, afirma que a função da personagem deve ser o "sofrimento" e seu fim "morrer ou se matar", confirmando um querer ou dever aceitar sua passagem dramática e fatalista para a vida adulta. Ambos os adolescentes colocam-se, pois, como excluídos e não vislumbram reverter sua situação marginal.

A segunda menina apresenta também um certo pessimismo não em relação à sua morte como criança, mas em relação à capacidade feminina de enfrentar objetivamente essa morte, visto que sua personagem busca em outros (irmão, mãe, monitor) a motivação para agir ou tomar decisões, além de ser incapaz de se defender do monstro sozinha e de esperar que o irmão o mate. Ela se diferencia dos outros dois jovens, porque quer e sabe instalar euforicamente o modo potencializado do crer, primeiro, na sensorialidade ("sol ensolarado" e "tomar banho", "sentar em volta da fogueira"), depois, na família, finalmente nos ciclos temporais. É esse modo que lhe possibilita sentir etapas na passagem do tempo, como**:** fruir o calor do sol e a companhia do irmão, aventurar-se sozinha na floresta perigosa, prevenir-se, pegando a espada, desfrutar da tranqüilidade mística da proteção da noite e do calor da fogueira em companhia do irmão. As respostas às questões do questionário comprovam o domínio da alternância dessas etapas, diurna e heróica (aventura) e noturna e mística (busca de proteção). Entretanto, demonstra maior inclinação pelo noturno, pois afirma que criou sua história "em volta de um passeio campestre"

e que considera, dentre todas as imagens, a "casa" a mais importante e o "monstro", a menos, simplesmente porque "monstro não existe", afirmação que confirma sua inclinação para criar teses que expliquem e eufemizem a realidade, inclinação própria do regime crepuscular.

Comparando a narrativa dos três fenótipos do negro com suas dissertações sobre "O melhor dos mundos", escritas uma semana antes, nota-se que sua disforia coincide com as estruturas temáticas desenvolvidas na dissertação e expressas no uso repetido dos verbos "voltar" e "revisar", modalidades verbais que, segundo G. Durand (1960), correspondem à necessidade de "desaprender o medo". Já a comparação dessas narrativas com a produzida para complementar a tira dos cinco quadrinhos apontou que os três colocaram o monstro na cena da rua, revelando que a cidade é a principal origem da morte de sua infância.

Nessas duas narrativas, os três não dão importância afetiva à instituição, seja escolar ou familiar, pois tal relação desenvolve-se mais no plano da necessidade de submissão. Além disso, a perda da infância não é sentida de forma homogênea, pois enquanto os alunos dos outros grupos distribuem-se somente em dois regimes, neste, cada aluno manifesta-se em regime diferente. O denominador comum aos três é a determinação de deixar a infância, mesmo que a passagem para a condição de adulto seja teatral e ironicamente dramática, ou, no caso da segunda menina, dependa de outros. Todas as passagens, contudo, ocorrem no contato sensorial com a natureza, origem do reconhecimento das mudanças pelas quais os três sabem que devem passar.

Assim, se a infância termina disfórica e solitariamente para o menino, seu discurso mostra um sujeito ativo, com forças e recursos para se defender (conhece armas), interagir com o outro (mata uma cobra) e conhecer seu destino de enunciador inteligente para ironizar sua diferença étnica. A primeira menina mostra-se também ativa para intervir na natureza, mas de forma maternal, afirmando o destino feminino de zelar pelo outro (cura a ave), assumir simbólica, mas definitivamente a maturidade sexual feminina (fogo na cabana) e conviver com a fatalidade de sua condição de mulher (monstro faz outras vítimas). O efeito de sentido criado por essas mortes rápidas e fatais aponta, nesses dois adolescentes, um desejo de apagar a infância da memória, o que pode significar que sua vivência não deixou nada agradável que os pudesse acompanhar no mundo do adulto. A segunda menina, por sua vez, estabelece também relação sensorial com a natureza, mas se diferencia dos outros porque seu imaginário introduz imagens do corpo (tomar banho), da dependência da família, da partilha do passeio com outras pessoas e da morte do monstro provocada pelo irmão. A expressão que finaliza a narrativa "valeu a pena esse passeio" indica que a morte da infância não é trágica e que pode valer a pena tanto tê-la vivido como tê-la terminado, provavelmente devido ao papel da

família nessa infância e à introdução do irmão/herói que mata o monstro. A voz que talvez esteja debilmente começando a despontar, no imaginário desta jovem, não se refere ao discurso de exclusão social de seu fenótipo, mas, talvez, à sua dependência de um herói masculino para deixar de ser criança ou ao recurso à sensorialidade para passar a ser adulta. Não há, contudo, rejeição a essa dominação masculina (o passeio é aprovado pela mãe e irmão), mas aceitação conformada, pois essa morte ocorre rápida e facilmente, sendo também resolvidos o outro incidente: "quando a roda da caminhonete quebrou, trocamos por outra e fomos definitivamente".

A hipótese de que as imposições do multiculturalismo e a intensa disseminação das mensagens da mídia descentralizam a matriz cultural dos grupos de fenótipos para instaurar outra, não se apresenta claramente neste grupo. Esses três adolescentes mostram-se mais acomodados e passivos à dominação por outros e não demonstram posição unificada em torno de um pensamento ou reação comum de protesto contra sua possível exclusão. No cômputo geral de todos os fenótipos estudados, 72% dos meninos e 50% das meninas manifestaram-se no regime crepuscular; 14% dos meninos e 37%, das meninas no noturno, finalmente, 14% dos meninos e 13% das meninas no diurno. O privilégio dado ao crepuscular indica que a memória da megalópole, como afirma M. Maffesoli (1985), motiva boa parte dos adolescentes, sobretudo os meninos, a buscarem experiências complexas e dialéticas, levando-os a amadurecerem mais rápido e a exercitarem mais facilmente a passagem de uma idade a outra, manifestando-se somente em dois regimes. Dentre todos os grupos, somente o dos negros manifestou-se em três regimes, demonstrando falta de agremiação e dificuldade para se unir, como se a exclusão fosse praticada entre eles mesmos ou, ainda, neles próprios, já que dois excluem total e tragicamente a memória de sua infância.

Resta-nos, então, uma reflexão: eliminar a memória da infância não configuraria, entre os fenótipos do negro, a voz ressentida que se levanta para responsabilizar a sociedade por não possibilitar à família negra criar crianças felizes?

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. (1947): *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, Vrin.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982): *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont.

DURAND, G. (1992): *Les figures mythiques et visages de l'oeuvre* – De la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Dunod.

DURAND, G. (1960): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Bordas.

DURAND, Yves. (1988): *L' exploration de l'imaginaire – Introduction à la modélisation des univers mythiques,* Paris, L'espace bleu.

FONTANILLE, J. (1998): *Sémiotique du discours,* Limoges, PULIM.

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (1979): *Dicionário de semiótica,* São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1983): *Semiótica das paixões,* São Paulo, Ática.

MAFFESOLI, M. (1989): "Socialité et naturalité ou l'écologisation du social" in *Les formes de l'imaginaire social,* Toulouse, Privat.

MAFFESOLI, M. (1990): *Au creux des apparences – Pour une éthique de l' esthétique,* Paris, Plon.

RIBEIRO, D. (1995): *O povo brasileiro,* São Paulo, Cia. das Letras.

RICE, F. P. (1984): *The adolescent. - Development, relationship, and culture,* Boston, Allyn and Bacon.

RICOEUR P. (1986): *Du texte à l'action* - Essais d'herméneutique II, Paris, Seuil.

TODOROV, T. (1978): *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.

MACHADO DE ASSIS: FIAT POLÍTICO, FIAT LITERÁRIO

Marli Fantini Scarpelli*
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Malgrado, por razões quase sempre étnicas, certa tradição crítica acusar Machado de Assis de abster-se em assumir posicionamentos relativos à política, à ética, à etnia negra, à escravidão ou à afro-descendência, não é difícil argumentar o oposto, tendo em vista os posicionamentos de Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MACHADO DE ASSIS, 1959), romance cujo narrador se apresenta como um "defunto autor", alertando a seus leitores que irá narrar a própria história a partir do "outro mundo". Para tanto, ele faz da sepultura o berço por meio do qual pretende reingressar na vida, ou quiçá numa sobrevida: "eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço" (M. DE ASSIS, 1959, p.415).

Em síntese, ao colocar-se na fronteira liminar entre a vida e morte, entre o agonizante século XIX e o nascente século XX, Brás Cubas dispõe-se a dissecar seu corpo pessoal e o corpo da monumental história do Oitocentos, retratando ambos como uma farsa a tentar repetir uma história patriarcal na iminência de dissolução. Desalmada reencarnação da classe dominante e escravocrata, Brás tenta reproduzir, em sua "autobiografia póstuma", o modelo conservador que lhe assegurou, quando ainda vivo, ócio e privilégios, não mais possíveis depois da instituição da ordem liberal. Na perspectiva do defunto autor, reconduzir o passado ao agora do campo enunciativo é a estratégia que poderia devolver-lhe a permanência e o *status quo*. Para os leitores, entretanto, a repetição aparece como a denúncia do mecanismo escravocrata, reprodutor da máquina colonial, e, *pari passu*, do estatuto liberal europeu mal digerido pelas nossas elites.

A conduta desregrada do "menino diabo", apelido de infância, é, desde cedo, endossada pelo pai, graças a cuja proteção Brás tem a "divertida" prerrogativa de quebrar a cabeça de uma escrava que lhe nega um doce ou de fazer de Prudêncio, um pequeno escravo, sua montaria. Quando adulto e já alforriado, este, por sua vez, é visto a reproduzir a prática do antigo dono, quando submete ao chicote um escravo que tomou para si. Dentre outros atos ignóbeis, Brás confessa que se fez deputado para facilitar as negociatas do cunhado. Este, diferentemente de Brás, que já nasceu rico, luta feroz e inescrupulosamente para

(*). Marli Fantini Scarpelli realizou este trabalho como parte das pesquisas de Pós-Doutorado, com bolsa do CNPq, realizada na FFLCH da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

enriquecer. Trata-se de um "liberal-escravocrata" que faz caridade pública e o anuncia em jornais para compensar e encobrir a violência praticada contra os escravos "fujões", chicoteados por ele até o sangramento; que empurra Brás para a política, contando que este lhe facilite negócios escusos com a marinha por meio da qual pode traficar armas e escravos.

Por sua feita, o conselheiro Aires, personagem de *Memorial de Aires*, romance editado em 1908, ano da morte de Machado de Assis, é um raro exemplar da *intelligentsia* mestiça que, sob perspectiva estrangeira e descolado das questões locais, registra, em seu "memorial", acontecimentos datados entre 1888 e 1889, agitado período político antecedido de pressões nacionais e internacionais para a proibição do tráfico de escravos e para a abolição da escravatura. Em meio a posições antagônicas, entre monarquista e republicanos, conservadores e liberais, o conselheiro, aparentemente isento, registra notícias da iminência da abolição, bem como a reação dos fazendeiros que, até o último momento, ameaçando o império de retirar a sustentação política, pressionam-no contra a extinção da escravidão. Não obstante, as tensões desembocam, como se sabe, na assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que extingue a escravidão no Brasil. Porém o fim da escravatura assegura a melhoria da condição social e econômica dos ex-escravos cuja simples emancipação jurídica não mudará sua condição subalterna, muito menos ajudando a promover sua cidadania ou ascensão social.

Sidney Chalub, historiador e crítico machadiano, chama a atenção para o fato de que, em meados do séc. XIX, e ao menos até a crise que resultou na lei de 1871, "o Brasil imperial oferecia ao mundo o curioso espetáculo de um país no qual todos condenavam a escravidão, mas quase ninguém queria dar um passo para viver sem ela".

> Algo mudara, porém, ao longo dos anos de 1860, para dar a retórica habitual outro sentido. O Brasil tornara-se o último baluarte da escravidão no mundo ocidental: "Resta só o Brasil; resta o Brasil só", declamou Pimenta Bueno, após relatar o processo mundial de emancipação dos escravos, desde as colônias britânicas na década de 1830 até as recentes«ondas de sangue» na América do Norte (...) Entre as potências coloniais européias, apenas a Espanha ainda mantinha escravos em suas colônias na América — Cuba e Porto Rico (CHALOUB, 141).

Como já o fizera em outras obras, Machado de Assis introduz, no romance *Memorial de Aires*, discussões sobre esse caráter falacioso da abolição da escravatura, desvelando-se, por trás dele, mal encoberta, a dialética do senhor e do escravo. Tais discussões encarnam-se, segundo Aires, na resistência provinciana dos "barões" nordestinos em relação à nova ordem liberal, cuja adoção no Brasil já estaria ocorrendo com um atraso considerável, tendo em vista mudanças já efetivadas e, portanto, superadas na Europa e nos Estados Unidos, o que se confirma, no *Memorial*, nesta passagem do dia *19 de abril 1988*:

> Lá se foi o barão com a alforria dos escravos na mala. Talvez tenha ouvido alguma cousa da resolução do governo; dizem que, abertas as câmaras, aparecerá um projeto de lei. Venha, que é tempo. Ainda me lembra do que lia lá fora, a nosso respeito, por ocasião da famosa proclamação de Lincoln: "Eu, Abraão Lincoln, presidente dos Estados Unidos da América..." Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil, dizendo que restava agora que um povo cristão e último imitasse aquele e acabasse também com os *seus* escravos. Espero que hoje nos louvem. Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes (M. DE ASSIS, 1959, p. 1048).

Não obstante inquestionável o "comprometimento" político e ético com a emancipação dos escravos aí expresso por Aires, o autor de *Memorial de Aires* foi inúmeras vezes alvo de interpretações equivocadas. É bem provável que, juntamente com o preconceito racial contra o escritor "mulato", o "tédio à controvérsia", a ironia, a ambigüidade (deliberada) nas tomadas de posição de narradores e personagens machadianos constituam a principal fonte dos equívocos. O fato é que tais interpretações acabaram fornecendo, a desafetos ou a críticos mal instrumentados a arma de que necessitavam para desferir a acusação de "absenteísmo" que não deixa de comprometer, por quase um século, posições político-filosóficas de Machado de Assis.

Discriminação intelectual e racial

É bem conhecida, ademais, a discriminação racial que Machado sofreu em seu próprio país: não foram poucos os críticos que – posto reconhecerem nele a mais alta expressão brasileira do homem de letras – o estigmatizaram como o bem sucedido "mulato da sub-raça americana". Exemplo disso é o intolerante julgamento de valor que, como triste legado à fortuna crítica, lhe deixou Sílvio Romero, frente ao qual Machado de Assis, com sua habitual elegância e discrição, fez, como em outras situações homólogas, ouvidos moucos.

A maior parte das razões levantadas por Sílvio Romero para julgar a obra machadiana ampara-se em afiados critérios deterministas, aplicados no sentido de recensear falhas étnicas, psicológicas e fisiológicas do escritor. Ele se vale desse falacioso operador de leitura para concluir que – sendo Machado de Assis "*um brasileiro de regra*, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia" – sua obra inteira "não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí".[1] Sob esse diagnóstico, o crítico extrapola mais um tanto para demonstrar a idéia de que nada mais plausível que epilepsia, gagueira, mestiçagem racial do autor se tenham materializado na dicção de seus textos, como é possível perceber no recorte abaixo:

> Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. (...) Machado de Assis repisa, repete, torce,

1. ROMERO, 1992, pp. 66-67.

> retorce, tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum eterno tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomando por uma coisa conscientemente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da fala (ROMERO, 1992, p. 122).

Contrapondo-se aos tropeços do julgamento romeriano, Haroldo de Campos entende que, em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O 'perpétuo tartamudear' da "arte pobre" machadiana é, para Campos, uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do 'igual', por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença (CAMPOS, 1992, pp. 221-222).

Além dos ataques de Romero, Machado de Assis recebeu, de outros críticos, acusação de plágio, absenteísmo e antipatriotismo, falhas oriundas principalmente por não colorirem sua obra as cores locais, que, a partir do romantismo brasileiro, se tornaram um dos mais fortes emblemas de nacionalismo literário. Particularmente nessa falha, a razão será como, quase sempre, atribuída ao melancólico e envergonhado caráter mulato de Machado, o qual deveria culminar na reclusão e ensimesmamento do escritor. Exemplo eloqüente dessa estigmatização, encontra na segurança luso-tropical com que Gilberto Freyre, ao confrontar Alencar com o autor de "Instinto de nacionalidade", parece esquecer seu próprio princípio de "democracia racial", para identificar, em grosseiros critérios de gênese e etnia, a razão da ausência de "cor local" na obra de Machado.

> Um Machado de Assis a fingir-se o tempo inteiro de branco fino: o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda a espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense e carioca em suas cores vivas; contra todo o arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de gente de cor, filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de cor, nada de árvore, nada de sol (FREYRE: Apud BAPTISTA, 2003, p. 33).

Na acertada avaliação de Abel Barros Baptista, a razão que move a equivocada consideração de Freyre é biográfica e tem suporte na arquitetura da "casa grande": "Dentro de casa (...) é que ele se defende da memória de ter nascido mulato e quase mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque" (FREYRE APUD BAPTISTA, 2003, p.33).

Examinaremos ainda o ensaio "A trajetória do negro na literatura brasileira", de Domício Proença Filho, publicado recentemente na Revista de *Estudos avançados* da USP (de abril/2004), por sua vez intitulada *O negro no Brasil*. O ensaísta discorre sobre a presença do negro na literatura brasileira e distingue dois posicionamentos a respeito: "a condição negra como objeto, numa visão

distanciada, e o negro como sujeito, numa posição compromissada".[2] Ele postula ser de grande importância a ocupação de espaços literários e culturais por negros e seus descendentes, aferindo que tais espaços, até hoje "timidamente freqüentados", vêm sendo aos poucos ocupados, com alguns resultados aflorando.[3] Retomando, a partir da literatura machadiana, antigas e discordantes considerações críticas (sic) sobre pares antinômicos como absenteísmo ou compromisso, mulatismo ou branqueamento , Proença Filho –posto ter concluído seu ensaio com a feliz afirmativa de que "literatura não tem cor" – acusa Machado de ignorar a problemática do escravagismo, sob uma forma que vale a pena ser reproduzida:

> De minha parte, entendo que a literatura machadiana é indiferente à problemática do negro e dos descendentes de negro, como ele (sic). Mesmo os dois contos que envolvem escravos, "O caso da vara" e "Pai contra mãe", não se centralizam na questão étnica, mas no problema do egoísmo humano e da tibieza do caráter (...) O distanciamento se evidencia também no espaço da crônica.[4]

Proença não justifica a razão de serem indiferentes à problemática do negro os dois "contos" mencionados. Para, contudo, fundamentar sua hipótese acerca da indiferença machadiana na "crônica", Proença Filho exemplifica com o recorte abaixo, da crônica "Bons dias!", de 19 de maio de 1888.

> Eu pertenço a uma família de profetas *après coup*, *post factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário fôr, que tôda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar. (...)
>
> No golpe do meio (*coup du milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Espanta que o autor do ensaio tenha ignorado uma das farpas mais pontiagudas e irônicas da crônica machadiana, desfechadas contra um representante da classe senhorial que, na crônica em questão, "alforria" um escravo, comemora o ato "libertário" com jantar e champagne. Libertado e sem alternativas, Pancrácio, o bom escravo, é a instado continuar com seu dono, que lhe acena com o pequeno ordenado de

2. PROENÇA FILHO, 2004, p. 161

3. PROENÇA FILHO, 2004, p. 188.

4. *Op. cit.*, p. 172.

> uns seis mil-réis; mas é de grão em grão [diz-lhe o senhor] que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha (...) daí pra cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe bêsta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas tôdas que êle recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.(...) O meu plano está feito; quero ser deputado,e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que êsse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposições) é então professor de filosofia no Rio das Cobras (...).

A despeito de não estar-se referindo diretamente à crônica supra citada, John Gledson trata do tema abolição de acordo com o enfoque ficcional e histórico machadiano. Em consonância com Machado, Gledson destaca o relativismo da abolição, pois, ainda que liberte os escravos, ela os liberta para um mercado de trabalho que lhes oferece salários miseráveis, contrata-os, mas os demite. Isso posto, ele indaga se a liberdade, numa situação dessas, não estaria conduzindo a outra forma de submissão dos fracos aos fortes:

> Será que não faria mesmo sentido os abolicionistas insistirem na responsabilidade dos patrões? Não que o fizessem, claro, pelo menos até o ponto paradoxal aqui descrito – mas Machado, entre ironias e "pilhérias", traz à atenção do leitor algo essencial. A abolição não é um movimento dae scuridão para a luz, mas a simples passagem de um relacionamento econômico e social opressivo para outro.[5]

Retomando um os contos mencionados no ensaio anteriormente mencionado, "O caso da vara" não poderia este ter uma efabulação mais eloqüente no que se refere ao posicionamento "compromissado" do escritor em pauta: Damião, um rapaz fugido do seminário, esconde-se na casa da amante do seu (dele) padrinho; manipula a mulher, uma costureira que tem em casa "crias" negras que lhe produzem, com esmero e sem ônus algum, costuras e bordados vendidos a ricas senhoras. O jovem manipula a costureira Sinhá Rita, implorando-lhe que intervenha a seu favor junto ao amante dela para que este convença o compadre, pai de Damião, de que, não tendo vocação, ele, Damião,deve sair do seminário. Curiosa em acompanhar o imbróglio, a "negrinha" Lucrécia atrasa-se com o serviço, e é advertida por Sinhá Rita de que se não terminar a tarefa do dia, será castigada. Damião, que acaba obtendo a cumplicidade da mulher, promete apadrinhar Lucrecia caso necessário, mas acaba agindo injustamente com ela que, inteiramente desamparada, lhe pede socorro, a ele que acabara de ser favorecido, sem ter dispendido qualquer esforço. Ele não só a abandona, mas faz cúmplice da violência, ao entregar a vara a Sinhá Rita, para assim não perder seus próprios privilégios.

> – Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?
>
> Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha

5. GLEDSON 2003, p. 145.

> jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...
>
> – Dê-me a vara, Sr. Damião!
>
> Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...
>
> – Me acuda, meu sinhô moço!
>
> Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita.

Como se pode verificar, o conto não trata apenas do "problema do egoísmo humano e da tibieza do caráter". É evidente que o rapaz, filho e respectivamente afilhado de senhores da classe senhorial, possui prerrogativas sócio-econômicas, existenciais e étnicas que a "negrinha" não possui justamente porque é escrava e negra. Há no conto uma indubitável denúncia à discriminação racial.

Quando examina a correspondência entre a ficção e a história no enfoque dado por Machado de Assis à questão da escravidão e da discriminação racial, Sidney Chaloub alerta que a ideologia de colonizadores e escravocratas brasileiros decorre de "interpretações correntes no manancial racista europeu, segundo as quais a miscigenação degenerava os povos". Nesse sentido, havia políticos e intelectuais brasileiros "esperançosos de que o influxo de sangue europeu, "superior", produzisse, ao contrário, o branqueamento gradual da população e, no futuro, a própria regeneração nacional".[6]

De fato, muito embora já houvesse antigas "teorias raciais", elas só virão a ter substância e repercussão após as colonizações e os imperialismos. Em *História das civilizações*, Marc Ferro denuncia que elas foram aplicadas até na Europa continental, onde "a ideologia racista produziu um totalitarismo particular, legitimando o poder total de uma "elite", de uma raça superior, sobre outros europeus, mas com argumentos semelhantes".[7]

Contemporâneo de Machado de Assis, Joaquim Nabuco, um dos mais atuantes e respeitados abolicionistas de sua época, mostra, com conhecimento de causa, os reflexos dessa ideologia em países colonizados e escravocratas como o Brasil: "A escravidão moderna repousa sobre uma base diversa da escravidão antiga: a cor preta. Ninguém pensa em reduzir homens brancos ao cativeiro: para este ficaram reservados tão somente os negros. Nós não somos um povo exclusivamente branco, e não devemos portanto admitir essa maldição pela cor".[8]

---

6. CHALOUB, p. 122.

7. FERRO, 2002, p. 42.

8. NABUCO, p. 09.

Afro-descendência abortada

Emblemático no sentido de explicitar o tema do escravagismo e do preconceito racial, o conto "Pai contra mãe", de 1906, desenvolve uma dramática história de perseguição a uma escrava grávida. As tintas que encobrem a folha em branco do conto modalizam tonalidades que vão do negro ao vermelho sangrento, do naturalismo a um expressionismo *avant la peinture*. A despeito e por causa da alegoria do "era uma vez" de que se reveste a narrativa, cria-se uma inesperada inversão irônica que nos surpreende com a intestina crueldade do narrador e do protagonista do conto.

Em correspondência com o título, negros insurgentes são massacrados por seus "senhores" brancos, que preferem tirar-lhes a vida a perder poder sobre eles. Terminado o conto, subsiste a imagem brutal de uma criança natimorta, frontal e inassimilável metáfora de afro-descendência abortada (M. DE ASSIS, 1974, p.659-667).

Sem recorrer a panfletarismo ou a concessões demagógicas, o Machado de Assis abolicionista, implícito neste conto avulta como *ficcionista social*, que, sem eufemismo e de forma contundente, examina as cruéis relações de dominação que reificam homens, tornando-os mercadoria escrava, reflexo abjeto da ordem escravocrata ainda vigente, sob as expensas de traficantes de escravos. Desse modo, ao tematizar a sujeição da raça negra e da mãe escrava, o conto denuncia a reprodução e legitimação desse sistema social cuja iniqüidade tem como uma de suas mais perversas conseqüências, além da escravização de seres humanos, a destruição em larga escala de escravos e de sua descendência. As sobras de tal sistema manifestam-se até hoje sob forma de discriminação e desigualdade sócio-econômica, o que pode vir a gerar, como o denuncia Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (no episódio já mencionado a envolver Prudêncio, ex-escravo alforriado), a transformação de vítimas em algozes.

Em resumo, Cândido Neves, protagonista do conto "Pai contra mãe" (do livro de contos *Relíquias da casa velha, de 1906*), torna-se, por falta de outra opção, caçador de escravos fujões. Casado, a mulher Clara grávida, as dívidas, o despejo e a posterior ameaça de perder, para a Roda dos enjeitados, o filho recém-nascido mostram uma gradativa degradação, que milagrosamente se reverte mediante a captura de uma escrava fugida e valiosa porque prestes a dar à luz um novo escravo. Das chibatadas exemplares, decorre o aborto, para desespero do dono, "porque perder dinheiro também dói". Todavia, recuperado o próprio filho, Cândido Neves o beija "entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto". Em seguida, reflete: "–Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração" (M. DE ASSIS, 1974, p.667).

De fato, nem todas as crianças vingam, sobretudo num contexto em que grande parte da população é social e economicamente excluída dos quadros

hegemônicos. Nesse contexto, a sobrevivência fica na dependência da roda da fortuna ou da cor que define as etnias. Cândido Neves e a escrava fujona fazem ambos parte dessa porção marginalizada. O que dá alternativas, ainda que execráveis, a Cândido Mendes e a sua descendência em detrimento da escrava e seu filho abortado é a diferença de cor. Por ele, diferentemente dela, ser branco, seu filho pode vingar.

A descrição de instrumentos de controle e tortura dos escravos –revelando o funcionamento de alguns dos aparatos físicos e ideológicos empregados pelos "senhores" contra seus escravos– é detalhada com precisão naturalista. Todavia, ao adotar um tom mecânico e proselitista, o narrador favorece o distanciamento físico e temporal e com ele a banalização irônica da violência anunciada. Um exemplo contundente é o ferro ao pescoço, descrito no conto como "uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave". Ironicamente, essa coleira era menos castigo do que estigma de reincidência.

> Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto (M. DE ASSIS, 1974, p. 659).

A perspectiva "senhorial", produto da ideologia escravagista, permitia acreditar ser perfeitamente natural aos escravos aceitar a coleira e também a "máscara de flandres". Máscara que os impedia não apenas de beber, mas também de falar, protestar, denunciar e mesmo realizar necessidades minimamente humanas. Visto incomum na poética machadiana, a imagem da máscara de "folha-de-flandres", desumano instrumento de tortura e silenciamento de escravos, nos servirá de chave para desocultar segredos tão bem guardados pelas construções alegóricas que muitas vezes encobrem as denúncias encerradas em poemas e narrativas a nós legados por escritores afro-descendentes. Explorando a ambigüidade, o emprego da metáfora machadiana sugere silenciamento, recalcamento, submissão, sufocamento e, noutra direção, desvelamento, descobrimento, denúncia, como se pode verificar na passagem irônica "Mas não falemos de máscaras", que finaliza o trecho a seguir:

> A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; também havia a máscara de folha-de-flandres (...). Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado (...). Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (...) Mas não cuidemos de máscaras (M. DE ASSIS, 1974, p. 659).

"Mas não cuidemos de máscaras", preciosa denegação do narrador machadiano, é um golpe no ventre na mal resolvida cordialidade racial deste Brasil, compelindo ao leitor a assumir a perspectiva dos milhões de seres humanos que tiveram sufocada sua voz e abortada sua cultura, sua formação acadêmica, sua história pessoal e coletiva. Ou seja, não vamos mascarar o que mal pode ser encoberto.

Lendo esses contos, lembra-nos Fanon a alertar para a necessidade fulcral de povos subordinados afirmarem suas tradições culturais nativas, para recuperar suas histórias reprimidas. Mas é também com ele que penso no equívoco que incorremos quando nos atemos à fixidez ou ao fetichismo de identidades inteiras, para recomendar a elaboração de um "romanceiro celebratório" do passado ou das etnias há muitos séculos reprimidas, correndo assim o risco de acabar homogeneizando a história do presente (FANON APUD BHABHA, 1998, p. 29).

No Brasil, em particular, há de se ter o cuidado para evitar armadilhas ou estereótipos como o sincretismo ou mesmo a cordialidade racial cujo maior risco é a homogeneização e o educoramento dos conflitos e das diferenças que, posto na vala comum das igualdades sócio-raciais, acabam legitimando os aparatos favorecendo os donos do poder.

Uma alternativa mais consistente seria talvez a de dotar –não com encobrimentos, eufemismos ou máscaras, mas com suplementos– os silêncios, as lacunas, os interditos, enfim aquilo que, uma vez recalcado, ficou de fora, não se deixando simbolizar. Porque incomum na poética machadiana, a metáfora da "máscara-de-flandres" nos servirá de chave para desvelar segredos tão bem guardados pelas construções alegóricas que muitas vezes encobrem denúncias encerradas em tantas páginas a nós legadas por escritores afro-descendentes.

Na mesma direção de Fanon, Homi Bhabha sugere ao crítico da cultura e/ou do pós-colonialismo que se empenhe em "apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico" (BHABHA, 1998, p. 29). Esse nos parece ser, num sentido amplo, o projeto político e estético de Machado em "Pai contra mãe", conto onde o escritor não economiza fel nem sarcasmo para denunciar a truculência contra escravos e sua descendência. Também a denunciar e prenunciar a recorrência ao racismo que é uma das facetas da ideologia Malgrado a ironia da alegoria machadiana, não é de todo impossível constatar o amargor do autor implícito a alertar o leitor para o perigo de apagamento da afro-descendência no Brasil, visto a ameaça de ser esta abortada desde sua gênese.

COSMOPOLITISMOS E CULTURA NACIONAL EM DUAS VIRADAS DE SÉCULO: O OLHAR DAS MARGENS

Renato Cordeiro Gomes
PUC-Rio/ CNPq

Um fato recente pode ser lido como um indiscutível índice do deslocamento do Estado-nação como centro de um sistema de significação. A Bienal de São Paulo anunciou que a seção mais tradicional do evento, a das representações nacionais, deixará de existir em 2006, quando se realizará a 27ª edição, ao mesmo tempo em que também se extinguem os núcleos históricos dessa relevante mostra de arte. Esse gesto anunciado, entretanto, parece ir, simbolicamente, além de um rotineiro critério para a definição temática e organizacional que sempre precedeu suas versões anteriores, de uns tempos para cá sob o poder do curador, essa figura que, conceitualmente, traça a concepção do evento. Ao romper as fronteiras geopolíticas como princípio forte da seleção das obras, a Bienal rompe também com a matriz, que lhe serviu de modelo, a Bienal de Veneza, que ainda hoje é a única entre as mais de 50 existentes que segue com a idéia de "feira das nações". Assim, duas marcas da Bienal desaparecem, indicando coerência com o conceito de "Blocos sem Fronteiras" que direcionará a seleção das obras, descartando c critério geopolítico para agrupá-las em blocos. Essa tomada de decisão assume uma das questões contemporâneas mais marcantes, a do nomadismo cultural. A curadora Lisette Lagnado, ela mesma nascida no Congo, francofone e radicada no Brasil desde 1974, declara que preferiu tratar da questão da extinção das representações nacionais como princípio, e não como questão diplomática. "Pelo título da Bienal, Blocos sem Fronteiras, seria paradoxal manter hierarquias geopolíticas, (...) e corresponde à impossibilidade de diferenciação entre categorias estéticas" – acrescenta. Curadores de versões anteriores concordam com a decisão, ressaltando o desnível que havia entre as representações dos países, selecionadas por um critério antes geopolítico que estético, a arte sendo definida em forma de fronteiras que hierarquizam. Destacam, por outro lado, que tais hierarquias já vêm sendo balançadas pelos chamados países periféricos, que surpreendem com suas propostas inovadoras e radicais, mesmo dentro desses critérios que privilegiavam os países hegemônicos, que traziam relevantes aportes financeiros para a realização da mostra. Outro curador anterior alega que a representação nacional é um modelo anacrônico, opinando sobre a necessidade de um eixo mais claro, dentro de uma lúcida visão da mundialização da arte. (Cypriano, 2005, p. E1) "Bienal rompe fronteiras geopolíticas", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4/7/05, p. E 1).

Tal fato relaciona-se à transnacionalização das culturas e das economias e reflete os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização da cultura. A decisão do curador da Bienal pode apontar para uma nova significação do mundo não é derivável do Estado-nação. O despedaçar-se das fronteiras espaciais e temporais deslocaliza os saberes, permitindo a configuração de objetos móveis, nômades, de contornos difusos.

A decisão da Bienal de São Paulo pode ser creditada, assim, ao contexto da globalização e está associada a novos modos de simbolização e ritualização dos laços culturais, por sua vez já afetados pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais; em que as formas e forças de identidade são menos sociais e mais culturais, como ressaltou Alain Touraine, em *Critique de la modernité* (1994). A proposta "Blocos sem Fronteiras" descarta a arte enquanto alegoria nacional, ainda necessária no Terceiro Mundo, segundo a perspectiva de Frederic Anderson.

É nesse sentido, portanto, que se pode pensar em ultrapassar a base das tensões entre as exigências localistas e o cosmopolitismo identificado com a cultura européia, de cunho etnocêntrico, o que não pode ser compreendido no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais. Se há uma nova forma de multiculturalismo que só pode ser compreendido num processo de "desnacionalização do espaço urbano" e "desnacionalização da política" (Saskia Sassen: *Global City*, 1991), e se há os trânsitos de desprivilegiados do mundo, pode-se perguntar: há uma nova forma de cosmopolitismo, que permite expressar novos projetos políticos, éticos e culturais, a partir de perspectivas marginais, ou seja, do deslocamento de centros hegemônicos que marcaram a tradição cosmopolita?

A nova proposta da Bienal põe em xeque as geografias artísticas (e podemos estender às literárias) e culturais que têm por base o Estado-nação, portanto um critério geopolítico, que implica tensões entre cosmopolitismo e nacionalismo, talvez a polêmica, com denominações assemelhadas (dependência/autonomia; universalismo/localismo; centro/periferia; desenvolvimento/atraso, global/local etc), mais constante e complexa do continente latino-americano. Esse pensamento binário está, quase sempre, fundado numa hierarquia, que pressupõe a noção de valor (político, ético, cultural, estético) que permite julgar e legitimar.

A tais recorrências associa-se uma idéia de Antonio Candido fartamente repetida: "Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução de nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do

cosmopolitismo manifestada pelos modos mais diversos" (1965, p. 129), como se lê no estudo "Literatura e cultura de 1900 a 1945", publicado em *Literatura e sociedade*, de 1965.

Para o desenvolvimento do raciocínio que aqui se propõe, vale destacar[1], ainda que de modo um tanto rápido, as noções de "evolução" e de "dialética" dessa assertiva de Candido.

Já é também lugar comum afirmar que a idéia de evolução serviu de justificativa para todo o modelo de temporalidade instaurado pela modernidade. Assimilada à noção de progresso, prescreveu uma temporalidade cujo privilégio era concedido ao futuro. Determinava-se, assim, uma linearidade histórica cuja estrutura tácita de fundação é uma hierarquização do tempo.

A "evolução" de que fala Antonio Candido estava na dependência de entrada do país no Ocidente: "o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo" – como se lê no Prefácio da *Formação da Literatura Brasileira* (1964, p. 10). Tal fato reflete-se naquela dialética entre o local e o cosmopolita. Ainda marcado pelo colonialismo, o Brasil tinha que correr para integrar o "concerto das nações cultas", como falou Mário de Andrade, ou seja, fazer de seu "local", identificado à nação, uma parte digna de entrar no "cosmopolita". Candido, então, advoga a crença de que há um "rumo certo" a ser seguido, cuja referência está naquele princípio anunciado como a "lei" que regia a "evolução" da vida espiritual brasileira.

> Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão) (1965:130).

Nessa dialética, lei da evolução de nossa vida espiritual, a "intransigente fidelidade ao local" (a expressão é de Candido) é a via para que se construa uma literatura "universalmente válida". A preocupação primeira, portanto, é a de construir uma literatura compromissada com aquele "padrão universal", que seria o cosmopolita. É só por isso que o local ganha algum valor.

O raciocínio é válido também para a "evolução" da vida material, que se conjuga à noção de progresso. Nesse sentido, é emblemático o conto "Evolução", de Machado de Assis. O eixo que o estrutura gira em torno de uma frase, que vai ganhando novas formulações ao longo das situações da trama. O

1. Sintetizo, aqui, resultados elaborados por Pedro Duarte de Andrade, da discussão que articulou o curso "Da modernidade aos modernismos brasileiros", ministrado por mim no Programa de Pós-Graduação em Letras, da PUC-Rio, no 2º semestre de 2002. Ver ANDRADE, Pedro Duarte de."Dois tempos de literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo". *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n. 8, 2003, pp. 295-330.

personagem Inácio, em seu espírito prático e empreendedor, diz esta frase nuclear que enfeixa as tensões da narrativa, e opõe progresso e atraso, numa uma metáfora que cruza estrada de ferro, símbolo do desenvolvimento moderno com um componente biológico naturalmente evolutivo (a criança e o adulto), apontando ainda para a concepção de tempo dominante da época: "Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro". A frase poderia ser colocada ao lado da constatação de Kant de que as Luzes seriam um estágio no qual os homens estariam saindo, finalmente, da menoridade, graças à razão (Cf.: Kant, 1985: 100-117). O Brasil engatinhava e precisava do brilho da razão para iluminar-lhe o caminho do progresso, a fim de trilhar um futuro promissor (Andrade, 2002, p. 139).

A frase também vai passando por transformações. Dita por Inácio, ela vira, num segundo momento, uma conclusão dele e de Benedito, segundo a enunciação deste último. A autoria é, então, compartilhada, por esse interlocutor apresentado como um homem que possuía um passageiro "ardor de empréstimo" pela coisa pública, mais preocupado com "anexins políticos e fórmulas parlamentares", repetidos "à laia de experiência" ("achava neles grande prestígio e valor inestimável"), mas que "não forçam a reflexão, preenchem o vazio, e deixam a gente em paz com Deus e os homens" (Assis, 1962, p. 120). Esses comentários irônicos e avaliativos de Inácio, o narrador, preparam a desfecho, retomando a frase que articula o conto, agora apropriada pelo no discurso a ser proferido por Benedito, o homem público da pompa e circunstância, em sua posse de deputado, como sendo toda sua: "(...) e aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* [o grifo é de Machado] a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...". Com isto, a ironia machadiana conclui: "(...) achei ali mais um efeito da lei da evolução, tal como a definiu Spencer, - Spencer ou Benedito, um deles" (Assis, 1962, p. 122). Machado expõe, como no Brasil, as idéias circulam independente de seus sujeitos e do contexto em que foram, originalmente, ditas. Vale a retórica, diz a ironia machadiana: no Brasil, o progresso era, antes, uma questão de retórica, independente da situação material da realidade concreta. A retórica queria convencer que a superação do atraso indicava a possibilidade da realização de uma Europa possível nos trópicos, identificada ao cosmopolitismo (que é uma idéia eurocêntrica), o que implicava "imitar a Europa", não importando muito as diferenças e as temporalidades diversas. Aqui também as idéias ganham um outro lugar que abdica da pureza, e passam a ter outros sentidos condicionados a outros lugares e a outros sujeitos de enunciação.

Mas é num jogo bem pouco dialético, que o projeto da República põe em prática esse plano de progresso e modernização cosmopolita, que, entre outras

medidas, empreendeu as reformas de Pereira Passos, inaugurando novos ritos e ritmos em sua cidade-capital, na primeira década do século XX, sob o lema do "Rio civiliza-se", cujos emblemas foram a Avenida Central e o novo porto modernizado, que se abria para fora e por onde entravam as novidades do moderno. "A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da avenida Central. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância como de Sabará a Marselha" – afirma João do Rio (1920, p. 115-116), certamente o escritor da Belle Époque mais afinado com o cosmopolitismo que copia os padrões europeus, sobretudo os mais identificados com a vida parisiense, com o mundanismo, a frivolidade, os modismos, e os aparatos modernos (o cinematógrafo, a imprensa a cores e ilustrada, o fonógrafo, a fotografia, o automóvel – "o grande sugestionador" dessa vida vertiginosa), buscando estabelecer a ligação entre modernização e cosmopolitismo, em sua tradução nos trópicos, superposição que interessava às elites aburguesadas. João do Rio, ao mesmo tempo que exalta essa modernização cosmopolita, deixa em suspensão um nacionalismo difuso, que aflora, de vez em quando, como, por exemplo, para lamentar a destruição do Rio pitoresco e único, ou perguntar quando o brasileiro vai conhecer o seu país. É um intérprete do Brasil por essa clave cosmopolita, em que "o lá (sempre Paris) aparece substituindo as experiências primárias do cá [...] cuja conseqüência lógica é a desterritorialização, processo transitivo da cultura moderna" (Antelo, 1989, p. 16).

O Rio de Janeiro – Cidade-Espelho, assim denominado em crônica de *O Paiz*, de 6/3/1920, que se moderniza encarna, então, esse cosmopolitismo de imitação. Tal qual a moda, as cidades também elegem os seus modelos e tentam apagam as diferenças. "De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris", constata Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, em crônica da coluna "Cinematographo", da *Gazeta de Notícias*. Nesse texto em que lamenta a demolição do velho mercado, em nome da mudança, traço forte da modernidade que se identifica com o progresso, e este com o futuro, ressalta serem o característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe a legitimação da identidade, que o cosmopolitismo veio destruir. O progresso e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. É justamente pela analogia com a moda que critica, nesta crônica ("Velho mercado") o apagamento do velho Rio: " (...) a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dous homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica". O padrão cosmopolita apresentado é atrelado ao

desenvolvimento do capitalismo, à expansão dos mercados, ao universo do consumo que se globalizava. Um pouco antes dissera: "Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas", para registrar que dos escombros do velho Rio "surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose".

O novo cenário suntuoso e grandiloqüente exigia novos figurinos, a revelar "a fúria imitativa, a macaquice universal, a doença de exterioridade" que a ironia de João do Rio detectou na conferência "O figurino", publicada no volume *Psicologia urbana* (1911), deduzindo uma lei de psicologia social: "Tudo no mundo é cada vez mais figurino, obsessão contemporânea (...). Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas". Na base desse artificialismo da cópia, inaugura-se o mundo do *chic* e do *smart*, registrado na crônica mundana de Figueiredo Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, na coluna "Binóculo", em que cunhou o slogan "o Rio civiliza-se", emblematizado na Avenida Central, que criará toda uma mitologia urbana característica desses tempos eufóricos da Belle Époque em versão dos trópicos. Versão cosmopolita na periferia dos centros hegemônicos.

Se a João do Rio pouco se colocava a questão, ou mais até, a contradição, de uma literatura e uma vida e cultura cosmopolitas expressar a identidade nacional, questão fulcral do seu tempo (cf. Lima Barreto e Euclides da Cunha), que serve como ponte ideológica para o Modernismo, na tentativa de vencer a moléstia de Nabuco de que fala Mário de Andrade em correspondência a Drummond, pode-se surpreender sua permanência pelo século XX, dando continuidade (em diferença) ao projeto romântico cujo patrono é José de Alencar. Será se são todos filhos espirituais de Alencar?

Nesse diapasão, é uma reciclagem da questão que Álvaro Lins formula, nos anos 40, no ensaio intitulado "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação" (Lins, 1963), ao colocar sob suspeita a existência de uma literatura urbana no Brasil, pautando a discussão em torno do binômio província-nação. O solo para o desenvolvimento dos argumentos é o nacionalismo. O debate que vinha marcando o projeto modernista opõe localismo e cosmopolitismo. Sua avaliação pauta-se por uma linha de raciocínio que valoriza a província em detrimento do cosmopolitismo. Afirma Álvaro Lins: "Do contrário, iremos cair no *deraciné*, no postiço, no artificial, no cosmopolita. E o *deraciné* vem a ser o desnutrido, o anêmico, o desprovido da seiva e do sangue da sua terra" (1963, p. 270-271). O enraizamento na província e na nação – na origem, no centro, portanto, seria necessário ao universal. Caso contrário, seria uma literatura desfibrada, doente (notem-se as metáforas patológicas). A literatura "verdadeira" viria da autenticidade, da pureza, do apego ao nacional, visto como o natural. O Brasil brasileiro seria, assim, uma

grande província composta de outras províncias, cujos traços próprios e particulares constroem a identidade cultural do Estado-Nação, que possibilitaria a unidade, síntese da Cultura Nacional (Note-se que essa era também a proposta do Estado Novo, que implantava àquela época um projeto de modernização conservadora).

Pensando numa perspectiva de hoje, deste início do século XXI, poderíamos perguntar: como representar cidade e nação, no momento em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações e pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo? Como pensá-las quando se experimenta uma nova relação com o espaço, cuja superabundância se expressa através de mudança de escala decorrente do desenvolvimento tecnológico, que permite cada vez mais deslocamentos rápidos e intensos, e da multiplicação de referências energéticas e imaginárias? Como pensá-las no momento em que tais mudanças produzem significativas alterações na configuração espacial, quando se intensificam os processos de migração, crescem assustadoramente as concentrações urbanas e se multiplicam os não-lugares (na acepção de Marc Augé), ou seja, espaços voltados à não-permanência, à circulação acelerada de pessoas e bens? Como pensá-las quando, paradoxalmente, se dá a afirmação das particularidades, quando indivíduos submetidos às imposições globais da sociedade, têm a possibilidade de desviar-se delas, através de estratégias de singularização, que podem funcionar como contraponto ao acelerar do tempo, à experiência da desterritorialização e aos efeitos da homogeneização? (Cf. Boaventura de Sousa Santos: *Pelas mãos de Alice*).

Essas questões podem re-atualizar a discussão posta em pauta por Álvaro Lins que expressa o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, hoje posto em xeque com o processo de desapropriação pelo global, sobretudo se considerarmos que seja bem provável que estejamos vivendo o final da construção romântica das literaturas nacionais. Como tais questões deste início de século permitem rever as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre a cultura local e a cultura mundial? Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a "cosmopolitismo". Certamente, não é à toa que a introdução assinada por Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Hommi K. Bhabha e Dipesh Chakrabarty da coletânea *Cosmopolitanism* por eles editada, intitule-se exatamente "Cosmopolitanisms" (no plural) e afirmarem que "especificar positivamente e definitivamente cosmopolitismo é uma coisa não cosmopolita" (2002: 1). É para eles uma categoria histórica que deveria ser considerada inteiramente aberta e não um conceito determinado *a priori* pela definição de uma sociedade ou de um

discurso particular. Impõe-se, então, – é a lição da referida coletânea com ensaios de intelectuais de várias procedências – repensar o conceito dos diversificados cosmopolitismos, num solo histórico, a partir dos dias atuais, em que se declara o fim da soberania do Estado-nação. Neste momento pós-moderno e pós-colonial, o cosmopolitismo não pode mais ser articulado a partir de um único ponto de vista, uma mono-lógica. É necessário levar em consideração a diversidade e o discurso dos que estão à margem.

"A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentatavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas" – afirma Canclini (1995, p. 124). Dão-se os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização, como parece ser a proposta da Bienal de São Paulo que rompe fronteiras geopolíticas, extinguindo as representações nacionais. Vale dizer que esse fato indica que as formas e as forças de identidade são menos sociais e mais culturais, num tempo em que novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais se tecem pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais (Martín-Barbero, 2001 e 2004).

Segundo as perspectivas de Martín-Barbero, "as redes põem em circulação fluxos de informação e movimentos de integração à globalidade econômica, a produção de um novo tipo de espaço reticulado que debilita as fronteiras do nacional e do local ao mesmo tempo em que converte esses territórios em pontos de acesso e transmissão, de ativação e transformação de comunicar e de poder" (2004, p. 260). A nova significação do mundo, portanto, não é derivável do Estado-nação.

Essa perspectiva projeta-se em narrativas contemporâneas, como as de Bernardo Carvalho (*Teatro*, *Sete noites, Mongólia)* ou de Chico Buarque (*Estorvo, Budapeste*), que, ao propor um novo cosmopolitismo, se descolam da definição tautológica de Literatura Brasileira (= a literatura do Brasil), que implica uma geopolítica, que a Bienal veio descartar, em função de questões contemporâneas. Esse tipo de narrativa revela a crise da associação nação-narração (Bhabha), e não se prende a um sentido moderno de mapa, traço de força de toda uma tradição narrativa que associa romance e Estado-nação. A geografia atrela-se, agora, às trajetórias nômades: blocos sem fronteiras. Neste sentido, é que provavelmente não cause estranheza, o que declarou o escritor catalão Enrique Vila-Matas, autor de *Bartleby e companhia*, que é um diálogo com a obra e a experiência pessoal de outros escritores, ao ser perguntado "Da produção que o sr. conhece, quais os países (ou línguas), que hoje apresentam uma literatura mais forte ou relevante?", responde: "Não acredito que [assim

seja] nas literaturas nacionais, que vejo como algo provinciano e do século 19. Acredito nas individualidades, nos narradores singulares (...). No fundo, essa afirmativa repete em diferença e com sinal trocado o que Álvaro Lins pregava nos anos de 1940, ou seja, que a literatura nacional autêntica e legítima era uma literatura provinciana, que tinha a ver com a identidade cultural da nação. Literatura definida tautologicamente em forma de fronteira, de base geoplítica, portanto. Aqui os critérios de valor que consideram a literatura cosmopolita desfibrada, *deraciné*, sem seiva nem sangue, uma literatura doente, enfim, mudam, para acreditar nas individualidades singulares, mesmo critério a ser adotado na seleção dos projetos que concorrem à Bienal de São Paulo de 2006 e formarão blocos sem fronteiras. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, já dizia o velho Camões.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Pedro Duarte de. "O tempo da cidade. Experiência urbana, tempo e literatura brasileira: do sonho moderno ao fim das utopias". *Alceu*, Revista de Comunicação, Política e Cultura, v. 2, n. 4, jan./jun. 2002. p. 136-157.

ANDRADE, Pedro Duarte de. "Dois tempos de literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo". *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n. 8, 2003, pp. 295-330.

ANTELO, Raúl. *João do Rio, o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989.

ASSIS, Machado de. "Evolução", in *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.

BRECKENRIDGE, Carol A, POLLOCK, Sheldon, BHABHA, Hommi K., CHAKRABARTY, Dipesh. "Cosmopolitanisms". In *Cosmopolitanism*. Durham & London, Duke University Press, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores &cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CYPRIANO, Fabio. "Bienal rompe fronteiras geopolíticas", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4/7/05, p. E 1.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

LINS, Álvaro. "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação", in *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Uma agenda para a mudança de século", in *Ofício do cartógrafo:* travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. "The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism", in BRECKENRIDGE, Carol A. et al. (ed.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

RIO, João do. *Psicologia urbana*. Paris: Garnier, 1911.

RIO, João do. *Cinematographo*: crônicas cariocas. Porto: Lello & Irmão, 1009.

SANTIAGO, Silviano. "O cosmopolitismo do pobre", in *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Cinco desafios à imaginação sociológica", in: *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

SASSEN, Saskia. *The Global City*: New York, London, Tokio. Princeton: Princeton University Press, 1991.

TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1994.

ESCRITAS AUTOBIOGRÁFICAS: HISTÓRIAS INVENTADAS E RELATOS DE VIDA

Rosa Maria Goulart
Universidade dos Açores

Resumo: Há, no diário de Vergílio Ferreira, uma evolução que vai do relato do quotidiano à reflexão, fragmentária e de teor aforístico, sobre temas que transcendem o real vivido. Esbatendo-se as fronteiras entre vivido e ficcionado, resulta daí que escrever a vida é reinventá-la ou dissimulá-la e que o diário é também uma forma de escrever pensando.

Palavras-chave: «escritas do eu», géneros autobiográficos, autobiografia, diário, ensaio, Vergílio Ferreira.

Tendo vindo, desde há algum tempo, a ser anunciados a «morte do romance» e a «crise das narrativas», não deixa de merecer a nossa atenção aquilo que parece uma contradição: por um lado, afirma-se a recusa do narrar e profetiza-se o esgotamento do romance, quando não de toda a literatura; por outro, vislumbramos como que uma incontida vontade (necessidade, dir-se-ia) de expor a vida, tornando-a literatura, nomeadamente pela ficcionalização a que os escritores por vezes submetem a própria vida vivida.

Será aqui objecto de estudo não propriamente a autobiografia, mas nessa outra forma de «escrita do eu» que é o diário, partindo de Vergílio Ferreira, escritor que durante muito tempo se afirmou nada inclinado às formas escrita autobiográfica, seja na forma de diário, seja na de qualquer outro aspecto confessional, mas que, também ele, acabou por não resistir a essa atracção pelo registo do quotidiano e pela exposição das vicissitudes do *eu,* tanto do individual como do social.

Tendo-se manifestado, por várias vezes, contra a exposição da intimidade, terá sentido a necessidade de se autojustificar, o que acontece frequentemente já no primeiro volume de *Conta-Corrente,* onde a uma afirmação peremptória sobre a recusa de escrever diário («Decididamente, um diário não»[1]) se seguem outras de teor mais explicativo quanto às razões da rejeição desse género literário que haveria de alargadamente cultivar em nove volumes. Aliás, não deixa de merecer observação o facto de Vergílio o ter deixado vários anos na gaveta (o primeiro volume, publicado em 1980, abrange os anos de 1969 a 1976) até que se decidisse pela publicação, o que nos sugere alguma hesitação

1. Vergílio Ferreira, *Conta Corrente* 1, Lisboa, Bertrand, 1980.

quanto à mesma publicação e nos diz ainda da lentidão dessa escrita que em trezentas e noventa e quatro páginas regista eventos que se realizaram ao longo de oito anos.

Ao longo do diário Vergílio Ferreira move-se, portanto, nesta dualidade: negação da sua simpatia pelas formas de escrita autobiográfica, por um lado; empenho num género que, sendo pessoal, se firma no interesse do leitor para justificar a sua existência, por outro. Isto porque, a partir do momento em que decide publicá-lo, nega também, já pelo próprio facto, a finalidade da escrita como mera catarse ou gesto meramente solipsita, porquanto está perfeitamente ciente de que «escrever é instaurar um público» *(Conta-Corrente 1,* p. 56). Assim, após a repetida afirmação de reduzida apetência pelas formas de escrita autobiográfica, teria de justificar a respectiva opção pelo diário, descobrindo uma brecha que torne menos incoerente o gesto praticado e dantes negado. No fundo, é ainda ele que o afirma, outros géneros, sem o parecerem, são também exibicionistas, por ostentarem ideias ou reflexões de quem as julga importantes para virem a lume[2].

Digno de nota é ainda o facto de a afirmação sobre a instauração de um público ter vindo num género (e numa altura da sua elaboração) que ainda o não tinha. Com efeito, este diário, ainda na gaveta, já previa antecipadamente o seu público, apesar de todas as declarações do seu autor em sentido contrário. A não ser assim, como entender a sua preocupação com o leitor «espião», como se estivesse a espreitar por sobre o seu ombro, no próprio tempo da escrita, numa perfeita coincidência com o da respectiva leitura?[3]

Entre o acto de exteriorizar a intimidade e de gerir a sua «conta-corrente» (o que reverte sobretudo a favor do sujeito da escrita), e o da partilha com o leitor de reflexões que apelam ao supra-individual ou ao intersubjectivo, se orienta, em conflito nem sempre resolvido, este diário de Vergílio Ferreira. Conflito nem sempre resolvido porque não consegue levar às últimas consequências as suas negações sobre a escrita autobiográfica. Se, como se pode observar, o diário é um dos lugares onde o próprio género se recusa, outras negações, como aquela que faz a propósito da confissão (a saber, que

2. Cf. *Conta-Corrente 1,* p. 58: «De modo que o diário é dificílimo. Mas o próprio registo de «ideias», reflexões, anotações de quaisquer factos significativos, que é mais que um preciosismo impressionista? Um pedantismo de quem julga importantes estas reflexões?». Cf. também *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992, pp. 199-100: «Não, não. «Intimista», não. Intimista é o que fala do que os outros dizem ao travesseiro, dos seus complexos, das suas frustrações amorosas, ou políticas, ou empresariais, das suas picuinhas psíquicas, dos seus calos e o mais. Mas que é que há de «intimista» no dizer-se por exemplo que o homem é mortal?» Neste último livro, de que mais tarde se falará, vemos o escritor já a manifestar-se a favor de temas que digam não o individual e subjectivo, mas o intersubjectivo ou o que é da humana condição.

3. Cf. *Conta-Corrente 1,* 148: «Extremamente difícil continuar este diário. Sempre o leitor ao lado, a espiar. Que me leiam um romance, não me perturba. Mas não que me leiam a mim».

nunca seria capaz de se confessar), se mostram com valor de afirmação disso mesmo que negam[4].

Há também um conflito latente relativamente ao lugar em que o Autor situa o diário adentro da sua obra literária. Género «menor», que acolhe *o lixo do quotidiano e as* sobras da escrita nobre? entre as quais figura, assim parece, em primeiro lugar, o romance?, o diário serve, no entanto, sob a aparente singeleza dos seus propósitos e do seu arranjo discursivo, para a reflexão dos grandes temas que o ensaio e o romance igualmente acolhiam. E servirá, em última instância, para Vergílio se realizar em escrita, porquanto o mesmo se afirma como o espaço de descompressão e de recurso quando há necessidade de escrever e o romance, o género que lhe mobiliza mais energias e lhe provoca mais angústia criativa, está emperrado. Há ainda nele lugar à introdução da fragmentos textuais que são autênticos poemas em prosa, pese embora a ideia de que «a parte séria do que [é] não passa para este diário» *(Conta-Corrente 1,* p. 332). E, se as vicissitudes humanas estão nele mais expostas do que na ficção, é só porque naquele é o próprio escritor que, mediante o pacto autobiográfico, as assume como suas, enquanto no romance as dissemina pelas suas várias personagens/narradores, quase todos, como ele, escritores.

Em todo o caso, Vergílio não deixou de ir encaminhando o diário para um género mais reflexivo e menos confessional, até culminar nessa espécie de *chave de ouro* constituída por *Pensar e Escrever,* onde a vivência do quotidiano destila em pensamento puro e em pura reflexão[5]. Pelo destino posterior da escrita diarística vergiliana bem poderemos verificar que houve uma evolução no género à medida que se foram multiplicando os volumes. Mesmo assim, foi preciso escrever nove volumes, cinco da primeira série e quatro da segunda, para que se verificasse uma viragem drástica e efectiva na escrita diarística com *Pensar* (1992) e *Escrever,* este de edição póstuma (2001). Escritos muitos anos depois, eles são como que anunciados logo no final do primeiro volume do diário, onde o escritor declara não ser aquele o género em que melhor se reconhece e manifesta já a necessidade de se dedicar a outro tipo de escrita, aquela precisamente que encontraremos mais tarde nos dois livros referidos.

---

4. Cf. *Conta-Corrente 1,* p. 43: «Ainda o *Diário* do Sacramento. Como é que o *coeur mis à nu* pode ser uma sedução? Se puséssemos por escrito tudo o que nos passa por dentro, seríamos monstruosos. Sou absolutamente incapaz de me «confessar» seja a quem for, nem sequer a mim próprio. [...]. Possivelmente a arte tem sido para mim a grande catarse destas coisas. Antes de escrever *Manhã Submersa* sonhava muito com o seminário, com o desejo e impossibilidade de sair dele. Nunca mais sonhei.// É boa. Sou contra a confissão e confessei-me».

5. Escrevia ele a 31 de Dezembro de 1969: «E assim pois chego ao fim de mais um ano e provavelmente ao fim desta *Conta-Corrente.* Continuar com isto? Dar por finda a aventura? A continuar, só optando pelo registo do que transcende os limites pessoais. Decerto não é só Marco Aurélio ou Pascal que nos submetem: Montaigne é também um exemplo ilustre –em que pese ao mesmo Pascal» *(Conta-Corrente 1,* p. 392).

Se a razão do abandono da escrita diarística, abandono que vem sendo reiteradamente anunciado, provém essencialmente da dificuldade em dizer a intimidade e em expor a vida privada na praça pública, o certo é que Vergílio Ferreira admite também a inautenticidade deste género discursivo porque o «eu» da escrita é uma entidade construída. E porque construída, importa escolher «a imagem de nós» que se pretende deixar, erigida segundo um ângulo cuidadosamente seleccionado, porque não protegido «pela capa da ficção». Esta é igualmente uma posição incómoda para o escritor, porquanto tanto lhe saem afirmações neste sentido como declara, replicando às objecções de Helder Godinho e de Almeida Faria, que se pronunciaram contra a publicação em vida daquele mesmo diário, que «havia a vantagem de compor sobre [si] uma imagem mais verdadeira». Afirmação logo modulada por uma outra que a única imagem verdadeira reside naquela que é dada pela obra publicada[6].

Muito diferentes de *Conta-Corrente, da* primeira e da nova série, *Pensar e Escrever,* constituídos por fragmentos numerados, mas sem data que indique um registo quotidiano de eventos, aparecem no conjunto da obra do autor como diários, classificação para a qual teria contribuído o próprio Vergílio Ferreira, que na publicação do primeiro volume permitiu (ou sugeriu) que ele assim figurasse, para o que adiantou uma explicação, ao conceber *Pensar* como «diário do acaso de ir pensando». Todavia, também aqui o escritor vacila, na medida em que toma como modelo autores de textos reflexivos que não são diários, no sentido mais exacto do termo, embora sejam de nítida ressonância autobiográfica, como sejam Pascal e Marco Aurélio. De resto, chega mesmo a chamar-lhe, em dedicatória a um amigo, ««romance aos quadradinhos».

Tomando aqueles dois autores como modelo daquilo que ele mesmo gostaria de fazer, ele afasta-se, portanto, não-obstante a designação de diário, daquele tipo de anotação diarística que havia sido evidenciada nos anteriores volumes. Agora, em plena fase de maturidade, e também quando os seus romances se assumem como um *dar a volta à vida toda,* é altura para balanço de teor exclusivamente reflexivo e intelectual, expurgado da «ganga» do quotidiano. Ou seja, o fragmento diarístico serve agora para se cunhar definitivamente um pensamento e uma escrita em maturidade plena e em incontestável nobreza, colocando-a sob a égide de notáveis figuras que rumaram nesse sentido, tais como o fizeram Pascal ou Marco Aurélio. Em *Conta-Corrente II,* nova série, novamente numa hesitação quanto ao género em

6. Cf. *Conta-Corrente II,* Lisboa, Bertrand, 1981, pp. 190 e 195, respectivamente: «Havia os exemplos ilustres, havia a vantagem de se compor sobre mim uma imagem mais verdadeira. E todavia eu sei que a única imagem verdadeira é a que *escolhi* através da obra que publiquei»; «Creio que perdi o interesse por isto. Não bem pelo que me disse o A. Faria, o H. Godinho, ou eu próprio no interior de mim. Foi de que a única imagem verdadeira que um artista dá de si é a que orienta a sua obra. A «confissão» constrói uma aparência de não querer fingir».

que o livro se inscreveria, escreve que vai «andando com uma coisa que se chama *Pensar* que, quando é bom, dá coisas mais ou menos epigramáticas para reflectir e, quando é mais fraco, dá reflexões mais alastradas como as que no diário às vezes acontecia». E seguidamente, reconhecendo que isso «não é digno de um trabalhador intelectual que em todo o caso não tem o seu 1º de Maio», expõe o que seria o seu objectivo primeiro: escrever uma obra digna, de pensamento profundo, mais aparentada ao ensaio do que ao diário, propriamente dito: «Aliás, a princípio – desde o título – meteu-se-me na cabeça dar alguma continuação ao Marco Aurélio e ao Pascal [...]. Não, o que eu queria era engrenar numa coisa de tomo, género *Invocação,* com *uma cadeia* de ideias e uma temperatura acima dos zero graus»[7].

Nesse projecto começa a entrar uma outra forma de escrita, diferente também quanto à responsabilidade enunciativa e à presumível relação com o destinatário, o qual, parecendo embora visado, não sabemos qual seja. Porque, em vez de enunciar em primeira pessoa gramatical, referindo-se a si próprio, ou se «despersonaliza», enunciando em forma de discurso abstracto, discurso que se assume como de todos e de ninguém (porque, como escreveu Todorov, «fora de qualquer referência espacial e temporal»), ou o faz de forma dialógica sem interlocutor visível. Neste caso, tanto se nos afigura que se trata de um diálogo de si para si, e ao «escriba [seu] irmão»[8] – que se nos afigura antes um outro dele mesmo –, numa tentativa de autoconvicção e de se chamar a si próprio à razão, como um conselho ou uma advertência a qualquer um de nós, seus leitores. Vergílio, pelas características do livro em questão, fá-lo aceitando tacitamente o que já referira a propósito de outros e que consiste em exteriorizar em escrita o seu pensamento por estar convicto da validade das ideias ou das doutrinas nela expostas. Em suma, por esperar que o outro as acolha e, de preferência, as faça suas também.[9]

---

7. *Conta-Corrente II,* nova série, Lisboa; Bertrand, 1993, p. 111.

8. Cf. *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992, p. 140: «Escriba, meu irmão, porque te lamentas de vez em quando de que escrever é uma «chatice»? Porque se o é, porque continuas? Gozas ainda de alguns direitos e entre eles o de não amargares a vida a cavar prosa. Porque te dás à estucha e depois te queixas? Terás sido fadado para o trabalho? Os astros talharam-te o destino e não há senão que aguentar? Condenaram-te à prosa como a outros à cruz?».

9. Destacam-se alguns exemplos desse pretenso diálogo, às vezes sob a forma de um imperativo, outras como um convite a pensar com ele, outras ainda reportando-se a si próprio e à sua condição de escritor: «Chora aos berros como as crianças até te estafares. Verás que depois adormecerás» *(Pensar,* p. 56); «Mas há momentos, nunca o pensaste?, Há momentos em que tudo se nos abisma até à fadiga. O desânimo sem fundo. A vertigem para lá de qualquer significação. Nós somos o artifício de nós. Mas é aí que construímos a legitimação de se existir» (*ibid.,* pp. 90-91); «Disseste ou escreveste milhões ou muitos milhares de palavras. E deve haver nessa nebulosa uma estrela que seja a tua. Não a saberás nunca» (*ibid.,* p. 69); «Assume o mistério e dorme. Sê o mistério no saberes que é misterioso. Sabê-lo é já tão sem medida. Essa medida és tu. Cumpriste-te na maravilha de o saberes, o horrível seria destruíres-te na tua interrogação» (*ibid.,* p. 312).

Questões vindas de obras anteriores, mas colocadas agora de modo fragmentário –e, como se viu, não raro, aforístico –, conferem uma feição especial a estes «diários». Constituindo pequenas unidades de sentido, mais rapidamente, pela sua curta expressão, esses fragmentos destacam-de e impõem-se ao leitor, permitindo, assim, que as ideias se assumam com inusitado vigor, porque nenhum contexto ficcional, nenhum desenvolvimento do raciocínio, nenhum circunstancialismo banal as abafam; afirmam-se, assim, unitariamente no seu isolamento significativo, até pelo seu carácter enumerativo, o que dá a ideia de se bastarem a si próprios[10]. Isto não deve entender-se, porém, como epistemologicamente isolados do conjunto da obra de Vergílio Ferreira, porque, a nível macrotextual, os assuntos aí abordados mais não são do que reverberações dos temas obsessivos e das tendências gerais da obra vergiliana, ainda e sempre ávida de ordem e de unidade[11].

Não obstante a máxima ou o discurso aforístico trazerem a marca da autoridade, por outro o autor que se escreve sabe que, por mais autêntico que se pretenda ser, e por maior controlo que se queira exercer sobre o seu próprio discurso, a escrita nos coloca sempre para além de nós, porque também nela residem o indizível e o incognoscível, o que racionalmente se controla e aquilo que nos escapa, enfim, o mistério – mistério do ser e da vida, mas também da própria língua, o lugar onde ele se diz ou se insinua: «Que é escrever? Que é pensar? Quem é o dono do que existiu através de nós? Quem escreve o que escrevemos? Não há outro autor senão o seu autor. Mas há para lá disso o mistério de nós no que foi mistério revelado. Mistério de nós. Mistério da própria língua» *(Pensar,* p. 58).

Do relato mais circunstanciado e autobiográfico presente nos volumes de *Conta-Corrente ao* registo fragmentário do «diário do intelecto», que não do vivido no dia-a-dia, conclui-se, porém, que os objectivos e as tendências de escrita do Vergílio Ferreira romancista e do Vergílio diarista e ensaísta se mantêm, não podendo a obra de Verg+ilio Ferreira cindir-se numa manifestação em géneros estanques. E nisto ele é bem um escritor do seu tempo, importando-se menos com problemas de ordem genológica do que com a escrita e com o acto de escrever. Aceitando as «regras» do género e a codificação a que, por via disso, não pode eximir-se, obedece-lhes apenas na medida em que possa conservar uma margem de liberdade para misturar géneros ou alterar-lhes parcialmente as regras.

---

10. Cf., v. g., o fragmento 17 de *Pensar* (p. 32): «Como os ponteiros de um relógio ou um barco à distância, a vida imobiliza-se-nos para sempre em cada instante em que estamos. Mas no instante seguinte reparamos que ainda estamos imobilizados mas já noutro sítio».

11. Sobre essa possível unidade do fragmento em Vergílio Ferreira, veja-se Fernanda Irene Fonseca, «Fragmentação e unidade: contributo para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias», in Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (org.), *Da Língua e do Discurso,* Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 345-362.

Nesse sentido (e não , aliás, único o seu caso), pôde declarar a inautenticidade do diário contra a maior autenticidade do romance. Porque neste, protegidos pela ficção, dizemos tudo, assim o entende; enquanto naquele a suposição de que se vai dizer a verdade ou relatar a vida «mobiliza em nós toda uma estratégia de defesa». Será por ter presente essa estratégia que decidiu escrever diário? Seria uma resposta plausível, se não tivéssemos presente o quanto nesses nove volumes vai de desnudamento da personalidade, de declaração de fragilidades, de irritação com o estado do país, de resposta azeda a algumas críticas.

A selecção do muito que se viveu esconde sempre atrás de si o muito que se fez e se não escreveu. Mas não esconde, certamente, a ideia de que o que se viveu e se escreveu pode ter algum interesse para o público leitor. De contrário, porque recusar, como ele recusa, a psicologia e a psicanálise, mas não tudo o que do intimidade possa transformar-se em escrita?

Ficcionalização da vida? Sem dúvida. Escrever é já ser outro, como nos lembra também Fernanda Irene Fonseca, ao escrever precisamente sobre o diário de Vergílio Ferreira. A autora, assinalando «a experiência dolorosa do romancista que se interroga sobre a viabilidade de uma prática linguística milenária como é a *narração», afirma* justamente que o diário surge ainda da necessidade de narrar que acompanha o escritor (romancista, contista, diarista, diarista e ensaísta). E a conclusão a que chega, ou a premissa de que parte, é a de que se trata ainda de uma obra fundamentalmente ligada à ficção, porque relata a «»história» de um romancista», ou seja, *«a história de uma aventura romanesca»*[12].

Por todas as características apontadas, se conclui que o cômputo que Vergílio Ferreira faz da vida, inscrito nas suas numerosas entradas de diário, constituem, ao mesmo tempo, um escrever a vida e pensá-la escrevendo-a. E desse trajecto do individual rumo a um pensamento mais liberto que aforisticamente[13] pensa e escreve o que o sujeito vai construindo a partir de si para fora de si se infere todo um projecto de vida e de escrita, ou, para ser mais exacta, de vida (vivida e inventada) em escrita. Um projecto que é também uma resposta às interrogações que sobre uma e outra foi lançando ao papel e, uma vez mais, uma resposta à estafada pergunta das razões da escrita: «Escrevo. Porque escrevo? Escrevo para criar um espaço habitável da minha necessidade, do que me oprime, do que é difícil e excessivo. Escrevo porque o encantamento

12. Cf. Fernanda Irene Fonseca, *«Conta-Corrente:* A história de uma aventura romanesca», *Anthropos,* 101 (1989), pp. III-VII).

13. São numerosas essas afirmações de carácter abstracto, pelo que se registam aqui algumas significativas: «Todo o artista traz consigo uma palavra a transmitir. Mas pobre dele se a conhece. Se a sabe.» (Pensar, p. 317); «Toda a época de se ser homem é um enorme filtro, regulado pelo destino» (*ibid.*, p. 325); «Toda a verdadeira arte é uma expressão do sagrado. A arte religiosa às vezes também o é» (*ibid.*, p. 329).

e a maravilha são verdade e a sua sedução é mais forte do que eu. Escrevo porque o erro, a degradação e a injustiça não devem ter razão. [...] Escrevo para tornar visível o mistério das coisas. Escrevo para ser. Escrevo sem razão».[14]

BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I,* Lisboa, Bertrand, FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente II,* Lisboa, Bertrand, 1981.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente III,* Lisboa, Bertrand, 1983.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente IV,* Lisboa, Bertrand, 1986.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente V,* Lisboa, Bertrand, 1987.

FERREIRA, Vergílio, *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992.

FERREIRA, Vergílio, *Escrever,* Lisboa, Bertrand, 2001.

14. Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, pp. 35-36.

NA DANÇA DAS CONVENÇÕES: UMA LEITURA DO ROMANCE NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

Samantha Simões Braga
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Universidade Federal Fluminense

Repetir repetir – até ficar diferente
(Manoel de Barros)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar o romance "Niketche: uma história de poligamia", da escritora moçambicana Paulina Chiziane, desvendando o universo feminino retratado ali. Para tanto, recorreremos à noção de local da cultura, cunhada por Homi Bhabha, bem como aos instrumentais usados pelos colonizadores para reorganizar a sociedade conquistada. Fixaremos nosso olhar nas re-configurações sofridas pelos grupos marginais, mais especificamente, as mulheres, e em como a tradição sobrevive ao novo formato social.

Palavras-chave: Literatura moçambicana, colonização, mulher, poligamia.

O comportamento discriminatório está intimamente ligado ao conceito de espaço e como este está estruturado e ocupado em uma sociedade. A discriminação surge proporcional e inversamente à ocupação espaço-social de um determinado grupo e/ou indivíduo no cerne de uma comunidade. Dito de outra forma, os lugares sociais de maior visibilidade em uma sociedade cabem àqueles que também se incumbem de disseminar os modelos de comportamento valorizados por essa sociedade e, portanto, geram as políticas de estruturação hierárquica, tendo como ponto de partida seu próprio comportamento. Dessa forma, à medida que indivíduos e grupos vão se afastando desses paradigmas convencionados como os legítimos para o macrogrupo, vai-se instaurando a estranheza, que na maior parte das vezes, gera a discriminação. Num processo automático, esses grupos serão sufocados na tentativa de seu desaparecimento e de retomada, por parte de seus componentes, dos comportamentos previamente definidos.

As relações discriminatórias se dão também entre sociedades distintas, uma vez que seus valores e padrões tendem a se diferenciar por motivos histórico-políticos. Quando essas sociedades se relacionam num processo colonizatório, a discriminação surge imediatamente, até mesmo como forma de

defesa e preservação de valores autóctones. Não nos cabe aqui discutir as colonizações mais profundamente, mas, ainda que *un passant*, devemos recordar que a relação colonizador/colonizado nos aponta, desde as suas denominações, posições desiguais entre os povos em questão. Enquanto o sufixo da palavra *colonizador* marca o sujeito da ação, a palavra *colonizado* apresenta o sufixo indicativo daquele que sofre a ação. Isso significa que o encontro que se dá nessa situação –a da colonização– é passível de sobreposição de valores de um grupo em detrimento dos de outro.

Uma das ferramentas utilizadas para que, a partir dos encontros entre grupos e/ou sociedades distintas, alguns valores consigam subjugar outros é a *estereotipização*. De acordo com BHABHA (2003), os estereótipos são representações complexas, carregadas de simbolismos e que nos apóiam na identificação dos construtos sociais. Ainda que um ponto seguro para nossas relações, os estereótipos podem ser lidos de modos contraditórios ou equivocados. Dito isso, concluímos que os estereótipos podem nos servir, antes e acima de tudo, como mecanismos discriminatórios nas relações intra e intersociais.

Uma vez que os estereótipos são criações representativas dos objetos sociais, tendem a carregar as deformações típicas das operações lingüísticas, cambiando entre o observável e o fantasioso. As colonizações se serviram dessas criações estereotipadas dos grupos a que pretendiam colonizar de forma a submetê-los ao discurso do exótico e, assim, do que deve ser descredibilizado. Ainda segundo BHABHA (2003: 111), "o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução".

Cabe aos povos colonizados, em última instância, reestruturarem profundamente as relações sociais dentro de sua própria sociedade, uma vez que os valores dos colonizadores lhes são infringidos. Se num primeiro momento o repúdio à alteridade é mútuo, aos poucos, e por meio de instrumentais dos mais diversos, a cultura do colonizador vai infiltrando-se nos meandros da sociedade conquistada. Conseqüentemente novos estereótipos passam a circular nessa sociedade, bem como são reformulados aqueles já existentes.

As novas relações que se estabelecerão nessa sociedade – a colonizada – serão irremediavelmente alteradas, de tal forma que os lugares destinados aos subgrupos que a formam serão redistribuídos e seus componentes passarão por novo processo de auto-reconhecimento e recolocação perante à comunidade. Mesmo após o período colonial as sociedades colonizadas estarão marcadas pelo encontro com a outra cultura e, ainda mais grave, perderão o referencial, o modelo, que aprenderam a seguir.

De certa forma, o pós-colonialismo gera questões tão graves quanto o próprio período colonial. As colônias se afastaram demasiado de sua cultura primeira, mas não podem reconhecer os valores com os quais aprenderam a viver como sendo inteiramente seus. É nesse contexto que encontraremos Moçambique, cenário do mais recente romance de Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia*.

Não é a primeira vez que Chiziane questiona os anos que se seguiram ao pós-independência em Moçambique. Seus outros romances já discutiam o comportamento sócio-cultural do país, ainda que por outros vieses, mas sempre priorizando a cultura como processo permanente e o lugar do sujeito frente a essas mutabilidades, tal como nos lembra HALL (*apud* PADILHA 2005: 1):

> Não se trata de buscar, por essa rota, redescobrir algo que estaria encoberto ou sair à procura de essências soterradas na "origem", mas tentar encontrar sinais dos deslizamentos que o tempo propiciou e das genealogias em mutação.

Em *Niketche: uma história de poligamia*, encontramos Rami, uma mulher que, após 20 anos de casamento, descobre que o marido Tony, homem de boa colocação sócio-econômica, vive uma vida "fora da lei", pois é polígamo, ainda que, ironicamente, seja ele um oficial de polícia. Cansada de não tê-lo sempre em casa para dividir os problemas de criação dos filhos ou por suportar noites inteiras sem que ele venha para dormir, ela sai numa busca desesperada por suas pegadas, descobrindo, inclusive, que ele não faz questão de escondê-las.

Nessa busca, Rami encontrará outras quatro mulheres, vários filhos e muitas interrogações. Passará do desamparo à vingança, descobrindo nesse ínterim amizade, fraternidade e qualidades que não julgava ter: coragem, força, poder e capacidade para amar os outros e a si mesma.

A narrativa de *Niketche: uma história de poligamia* é densa, uma vez que abusa da linguagem para dramatizar, aproximando-se demasiadamente da contação de estórias, que não poupa palavras para vivificar situações, sentimentos e intenções. Dessa forma, de acordo com LEITE (2003), a narrativa assume um caráter moralizante, uma vez que o narrador/personagem, Rami, ao nos relatar sua saga, não economiza comentários e relatos de experiências alheias, para os quais exprime opiniões, engendra teorias e tira conclusões. Tomemos, como exemplo, o espaço que essa narradora dá para que mulheres sem nome, vendedoras de feira contem suas histórias:

> Quando o movimento declina, as mulheres sentam-se em roda, comem a refeição do dia e falam de amor. Um amor transformado em ódio, em raiva, em desespero, em trauma. Fui violada sexualmente aos oito anos pelo meu padrasto, diz uma. O teu caso foi melhor que o meu. Fui violada aos dez anos pelo meu verdadeiro pai.

> Ganhei infecções e perdi o útero. Não tenho filhos, não posso ter. (...) Eu levava muita pancada, diz outra. Ele trancava-me no quarto com os meus filhos e dormia com outras no quarto do lado (CHIZIANE,2003: 119).

Ao final do relato, cabe a Rami, retomar o fio narrativo e expor o que lhe foi passado por aquelas mulheres mais experientes, que lhe ensinaram que "aos homens nunca se deve prestar contas certas. Os homens foram feitos para controlar e as mulheres para trabalhar" (CHIZIANE,2003: 120). Ou ainda, compete também a Rami o poder da reflexão, do questionamento, quando ao fim de um conselho de família, ela conclui:

> Cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer. Palavra de mulher não merece crédito. Aqui no sul, os jovens iniciados aprendem a lição:confiar numa mulher é vender a tua alma. Mulher tem língua comprida, de serpente. Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer (CHIZIANE 2003: 154).

É a palavra e seu uso que darão a Rami a possibilidade da reflexão, revertendo o (não) lugar dessa mulher na sociedade: o de apenas ouvir. Ademais, a língua usada por ela será a do outro, a do colonizador e, como afirma FANON (1983: 17), "falar é (...) sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização".

Ela, então, apropriando-se dessa cultura irá interrogá-la e, de alguma forma, realizar os versos de Manoel de Barros invocados na epígrafe deste trabalho: "(...) repetir até ficar diferente". Pois, uma vez que a colonização pressupôs a cópia metonímica do colonizador por parte do colonizado, caberá à sua literatura utilizar os instrumentos apreendidos para subvertê-los.

Dessa forma, não somente a língua portuguesa tomará a feição transbordante e performática da contação de estórias africana, mas também utilizará signos próprios do ocidente, traduzindo-os e, ao mesmo tempo, sondando o lugar do sujeito, que submetido às novas convenções sócio-culturais, irá se mover, perdendo o referencial.

Rami dialogará durante toda a narrativa com seu espelho, voraz interlocutor, encarregado, como ela mesma afirma, de desvendar "o que há de errado" nela. O interessante é que esse espelho a fará cambiar entre a cultura tradicional de seu país e aquela que aprendeu como a "correta" – a cultura branca ocidental.

Se fizermos uma análise, um tanto apressada, da simbologia do espelho, imediatamente encontraremos suas significações no mundo ocidental e decifraremos o romance como sendo uma trajetória de auto-conhecimento da personagem, uma vez que ele é a representação do nosso inconsciente, como

nos narram estórias amplamente divulgadas entre nós, desde o mito grego de *Narciso* até *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Se optarmos por esse viés, conseguiremos fazer profunda investigação do romance e desvendaremos as facetas intervalares dos sujeitos coloniais e, como nos lembra PADILHA (2005: 6), perceberemos a realidade daqueles que se encontram "espremidos entre duas ordens de valores".

Mas, se optarmos por investigar o romance a partir de outros saberes, perceberemos que Chiziane derruba clichês e desestrutura o saber ocidental, que nos permitiria ler seu texto tendo como base o conhecimento psicanalítico.

O espelho ganha outra simbologia se conhecemos a lenda nagô sobre *o espelho de Oxum*, que narra a estória do rei Xangô, polígamo, cujas esposas Yansã e Oxum entram em disputa pela sua preferência. De acordo com o mito, Yansã se sente preterida e vai se vingar de Oxum. Esta num gesto de defesa, cega a outra utilizando seu espelho e refletindo a luz do sol em seus olhos. A moral da estória é que a serenidade, peculiar a Senhora das Águas, Oxum, é mais poderosa que a inclemência de Yansã, a Deusa das tempestades.

De forma inversa, em *Niketche: uma história de poligamia*, Rami, a princípio Yansã, revoltada com o desprezo de Tony-Xangô, se utiliza também de um espelho, só que ele não a cega, a faz ver, desnudando a verdade da tradição, que ela tratará de restituir com a serenidade de Oxum.

Para restituir a tradição, tendo como última e maior representante na narrativa, a poligamia, Chiziane indagará vários dos novos estereótipos impostos na sociedade moçambicana, revelando como eles deslocam ainda mais o subgrupo feminino para a periferia. Entre eles, podemos citar a obsessão ocidental pela estética da magreza feminina, que Rami contraporá ao seu próprio contexto: "Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada" (Chiziane, 2003: 15). Bem como a desvalorização das pessoas de certa idade e pela idéia ocidental de que o homem aparentará mais virilidade, quanto mais nova for sua parceira: "Quem disse aos homens velhos que as mulheres maduras não precisam de carinho?" (CHIZIANE, 2003: 13).

Enfim, podemos dizer que Chiziane se aproveitará dos dois mundos com os quais aprendeu a lidar – Moçambique e Europa – para compreender o que é ser mulher num mundo cujas leis nunca lhe são favoráveis. Dançando conforme a convenção, ela (re) criará seu espaço e se libertará de amarras ancestrais e modernas, proclamando sua independência:

> Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar: A vida é uma grande dança (CHIZIANE, 2003: 16).

BIBLIOGRAFIA

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BARROS, Manoel. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras branca*s. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GOMES, Marcelo Bolshaw. *O Espelho de Oxum [online]*.[acessada em 10 julho 2005]. Disponível no endereço: <http://thecauldronbrasil.com.br/article/articleview/322/1/5/>

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais Projetos Globais*: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Capulanas e vestidos de noiva: leitura de romances de Paulina Chiziane*. 2005 [cedido pela autora].

GEOGRAFIA LITERÁRIA, MADEIRA, SÉC. XX: A PROSA DE FICÇÃO

Thierry Proença dos Santos
Grupo de pesquisa "Madeira, século XX: literatura e cultura"
Universidade da Madeira

1. A construção do objecto de estudo que aqui nos traz assenta no pressuposto de que existe um fenómeno literário particular na Madeira. Por um lado, a interrogação que este assunto levanta é já em si uma especificidade madeirense. Pelo outro, os factos falam por si: há autores com profícuas memórias e experiências da ilha; o espaço insular tem inspirado temas e motivos literários; com a instalação da imprensa em 1821, inicia-se a produção de textos para consumo local; na segunda metade do século XIX, organizam-se álbuns e antologias de autores madeirenses; constituem-se tertúlias e, a espaços, surgem quezílias entre literatos. Na viragem para a década de cinquenta do século XX, vem a lume uma historiografia em três volumes e, a partir daí, tem-se publicado bibliografias de autores da região. A par das numerosas edições de autor, criam-se pequenas editoras, embora de actividade breve e irregular, dado o restrito mercado de bens culturais. Nesse mesmo período, com a massificação do ensino, alarga-se o público de leitores; instituem-se prémios literários e, a partir dos anos setenta, prolificam as iniciativas artísticas. Os *media* acompanham a produção intelectual, fazendo eco da vida cultural. Com o novo regime em 1976, intensifica-se a autonomia político-cultural. Em 1989, nasce a Associação de Escritores da Madeira. Muitos dos livros são prefaciados por uma personalidade afecta à vida cultural ilhoa. Na década de noventa, multiplicam-se, com regularidade, as edições de colóquios, conferências e revistas animadas por investigadores e escritores, contribuindo assim para a emergência, ainda que de modo tímido, de uma crítica informada à produção literária local.

Assim se vai constituindo, de facto, mau grado a sonolência cultural que parece definir as periferias, um sistema em que cabem um *corpus*, uma tradição literária, um naipe de criadores com público e até um mercado de coleccionadores das coisas impressas de e sobre a Madeira, que apontam para uma crescente identidade histórico-cultural. É, pois, este todo que corresponde ao critério comunicacional definido por Fernando Cristóvão (1983: 27-28), em prol de uma "consciência colectiva de integração" e de "um património reconhecido como próprio".

Por isso, vale a pena "repensar o regionalismo literário em termos de lugar e de possibilidade de discurso", como escreveu Maria Alzira Seixo (2005: 43). Para a ensaísta, dada a crescente globalização dos modelos de interpretação do meio envolvente, é preciso "dar lugar de relevo à voz da própria terra", num sistema cultural que "é em si mesma uma voz", um *locus* de enunciação, o que significa considerar a história dos centros hegemónicos como uma história local entre outras.

2. No que concerne a narrativa de ficção, convém tecer algumas considerações prévias, para melhor cercar, numa leitura diacrónica, os mundos e fundos em que ela se insere. Para obstar o não resolvido problema do *corpus* relativo à expressão local, valer-nos-emos da proposta de João David Pinto-Correia (1998: 9) que entende que a ele se deve ligar toda "a actividade escrita por parte de autores nascidos no Arquipélago da Madeira", bem como aqueles, "não tendo nascido na Região, devem ser considerados "madeirenses" de pleno direito, por dedicação, por amor, por adopção". Quer isto dizer que podemos definir o *corpus* em apreço como a soma dos textos, orais ou escritos, que participam na elaboração da identidade literária insular. O que faz integrar um texto na literatura afecta à Madeira é o facto de esse texto propor ao público madeirense, dadas as suas condições de produção, de difusão ou de leitura, o ponto de partida para um reflexão sobre ele próprio.

A título heurístico, podemos distinguir, na narrativa de ficção, as duas linhas de força indicadas por Maria Alzira Seixo, no ensaio já referido: a localização assente num regionalismo temático e a colocação da narrativa em modernos espaços cosmopolitas ou em mundos virtuais.

Na primeira vertente, identificámos duas direcções: a **narrativa histórica** e a **narrativa do quotidiano**. É claro que estas duas vias de exploração de uma identidade cultural, evoluirão, com o decorrer do tempo, quer nas intenções, quer nos discursos, de acordo com as novas tendências críticas e artísticas, na direcção de uma maior autonomia e singularidade.

Na segunda vertente, são propostas **narrativas de fantasia**, em que imperam ora um onirismo esteticizado, ora um clima fantasmagórico, ora um mundo abstracto. Colocam-se no plano da ficção pura, sem qualquer ligação com a realidade insular. O centro de interesses destes cultores não está na ilha, mas nos círculos literários de prestígio, na arte, no pensamento e na cultura de audiência internacional. Todavia, as situações imaginadas não deixam de sugerir metáforas do insulamento: seres lançados no limbo e perdidos no sonho, o conceito circular do tempo e do espaço, uma existência marcada pela iteração e por obsessões num microcosmo, inscrita num tempo suspenso.

2.1. Relativamente à narrativa **histórica**, podemos propor três fases no seu modo de reconstituir o passado: primeiramente, as obras de conformação

tradicional, ligadas às coordenadas do neo-romantismo, em que a História aparece como um factor de unidade e de identidade, numa escrita mais didáctico-cultural do que literária. Disso são exemplos *A Filha de Tristão das Damas* (1909) e *O Cavaleiro de Santa Catarina* (1941), de João dos Reis Gomes (1869-1950), bem como *Na Ilha dos Sonhos* (1954), de Amadeu Mimoso (1881 – pós-1959?).

Num segundo momento, surgem romances ainda de cariz historicista, mas com particular incidência no enredo familiar, relegando para segundo plano a situação ou figura histórico-lendária em proveito do enredo dos protagonistas, com seus desejos, ambições e desalentos. Obras disso mesmo ilustrativas são *Da Choça ao Solar - Narrativa Madeirense do Século XVIII* (1921), de João Vieira Caetano (1883-1967), *Saias de Balão* (1946), de Ricardo Jardim (1906-1990), a novela *A Neta do Morgado* (1967), de Carlos Cristóvão, e os romances *A Ilha e O Tempo* (1970) e *António e Isabel do Arco da Calheta* (1985), de João França (1908-1996). Este conjunto inscreve-se numa tendência naturalista em que se oculta a historicidade para realçar a vida privada das personagens, uma vez que a consciência histórica está muito próxima da consciência do real que o madeirense tem da sua terra.

Num terceiro momento, são de evidenciar o romance *O Último Cais* (1992) de Helena Marques e os contos de atmosfera madeirense, de José Viale Moutinho, escritor que constrói as suas narrativas em tons, por vezes, de amarga ironia, sobre figuras anónimas mas projectadas em momentos significativos da história insular, com o intuito de revisitar períodos "míticos" da cultura local. Em ambas as obras, o dramático sentimento do fluir do tempo, activado pela memória e pela consciência da identidade a que pertence, através do registo histórico (diários, fotos, cartas…), adensa-se ao longo do espaço percorrido em busca de tudo o que o tempo extinguiu ou transformou, como se não se pudesse fugir à ilha nem ao tempo.

São narrativas que se impõem como um passado colectivo e pessoal, sobre as ilusões e as oportunidades perdidas de que a ilha parece ser pródiga.

2.2. Relativamente à narrativa **do quotidiano**, entendida como experiência de vida que marcou o autor, levando-o a reflectir, na sua obra, sobre a condição humana e dos seus limites, sobre o conhecimento do real, podemos encará-la sob vários ângulos e modos de tratamento:

2.2.1. São de considerar as **narrativas de motivação socio-etnográfica**, sendo o conto, neste caso, o formato preferido. Cultiva-se um *estilo madeirense*, baseado na tentativa de transpor para a escrita os "falares" dos incultos, na projecção da cor local, na encenação de tipos humanos ilhéus ou frequentadores da Ilha, na evocação quer de factos e vultos históricos, quer de mitos locais, na expressão de uma sentida insularidade, ora motivo de orgulho, ora de frustração. Os cultores deste filão narrativo serão João Gouveia (1880-

1947), Alberto Artur Sarmento (1878-1953), João dos Reis Gomes, Teodoro Correia (1890-1955), Elmano Vieira (1892-1962), António Marques da Silva (1900-1978), Horácio Bento de Gouveia (1901-1983), João França, Ernesto Leal (1913-2005) e Carlos Cristóvão (1924-1998).

Desta categoria decorrem, desde os meados do século passado, narrativas baseadas na crendice popular, de carácter etno-fantástico ainda difuso, que projecta mundos, assustadores e sugestivos, com "grimas", videntes e feiticeiras, onde se registam fenómenos paranormais e prevalece o tópico da maldição e da loucura. Elmano Vieira, João França e Bento de Gouveia lançaram as bases desse tipo de narrativa, sem nunca nele terem investido a sério. Em todo o caso, vale a pena reter que pequenas peças deste registo têm vindo, recentemente, a lume, o que significa que esta veia, a que não falta caudal, a fazer fé no imaginário popular madeirense, poderá ganhar novo fôlego.

2.2.2. **A narrativa da memória insular** é aquela que tem vindo a dominar a produção de ficção literária. É o registo pessoal do tempo histórico e vivido, que flúi à margem dos factos históricos, mas ao sabor do quotidiano e do intimismo. A perspectiva histórica mantém-se, visto haver o delinear de um passado de que o autor ainda tem memória ou procura evocar. Movido pelo apelo da memória afectiva, o autor esforça-se por recriar o ambiente social e caracterizar a paisagem e as gentes que conheceu, propondo, deste modo, uma literatura-testemunho, num jogo em que se entrelaçam a crónica, a memória e a ficção. Nesta arrumação, incluímos os romances *Águas Mansas* (1963) e *Luísa Marta* (1986) de Bento de Gouveia, de claro recorte autobiográfico, e alguns contos de Ernesto Leal; os romances *Angélica e a Sua Espécie* (1993) e *Porque Me Lembrei dos Cisnes* (2000), de Irene Lucília Andrade, ficções de onde se desprende uma forte carga poética e surgem, não raro, considerações filosóficas sobre a vida de cunho existencialista, em que o veio narrativo corre por entre o cosmopolitismo e o insulamento. De assinalar, ainda, os romances *A Deusa Sentada* (1994), de Helena Marques, bem como *Um Dia Depois de Outro* (1999) de Margarida Gonçalves Marques, romances de ambiente "burguês", da memória feminina e das rotas da identidade. Acrescente-se, por fim, a narrativa *Dona Joana Rabo de Peixe* (1996), de João Carlos Abreu, que encena reminiscências dos anos quarenta e cinquenta, com o intuito de construir a imagem da identidade popular da freguesia de Santa Maria, no Funchal, através da evocação das relações existentes entre os diversos modos de estar e de (se) dizer.

Vemos, assim, renascer, num regresso da corrente regionalista, livros de recordações sobre a história da família ou dos lugares da infância – onde a ilha, apesar das carências, se afigura como o refúgio que abriga e protege. Em despeito de um tom impregnado ora de compaixão, ora de bonomia, esses

livros são actos simbólicos, que tendem a elevar o antigo equilíbrio social e a expressar o fascínio pelas origens, determinados pela angústia e pela saudade que a contemporaneidade pejada de incertezas suscita. No tocante a essa matéria, os primeiros anos do século XXI têm sido pródigos (Lília Mata, Francisco Fernandes, Berta Helena, Irene Lucília e Lídio Araújo).

2.2.3. Nas ficções de carácter **socio-económico**, logo de intenções sociais, a qualidade do testemunho do autor é tão importante quanto a qualidade da escrita literária: as narrativas procuram ilustrar tensões, quase sempre melodramáticas, da esfera social da Madeira. O expoente máximo deste género é Bento de Gouveia, escritor de ambientes populistas, numa escrita que articula os binómios individualista/colectivo, rural/urbano, ilha/mundo. Consulte-se, ainda, os frescos *No Vale de Machico* (1966), de Carlos Cristóvão, os contos de Jorge Sumares e a crónica romanceada *Minha Gente* (1985), de António Marques da Silva.

2.2.4. É de notar a **narrativa de costumes** que se preocupa com questões de carácter moral e com a gestão dos afectos, em ambiente tendencialmente urbano (as causas de desentendimento no casal moderno, dramas psicológicos e afectivos, enganos e desenganos). Desdobra-se, regra geral, em **aventuras** e **histórias de amor**, bem ou mal sucedidas, e de ideias contrárias às que regulam a vida social, com quadros relativos a desportos, lazeres e excursões, bem como marcas do fascínio pelo mundanismo e do culto da arte. A **análise social** do meio envolvente por um observador-narrador que reflecte ao mesmo tempo sobre a sua condição ou sobre o caricato de determinadas situações é outra via identificada, embora menos explorada.

Numa zona de fronteira com a paraliteratura, o "amor livre, mas intenso" e a exaltação da virilidade solicitam a imaginação de Carlos Martins (1909-1985). "Ateu de sólidas convicções", muito crítico da sociedade insular, mas defensor de um regionalismo cosmopolita, propõe, através dos romances *Madeira – Mar de Nuvens* (1945), *As Figuras de Proa do "Marco-Wanda"* (1977), *A Grande Paixão do Padre Abel Caim* (1968) e *O Grande Amor da Irmã Elsa* (1980), num registo individualista com recorte autobiográfico, passeios pelos lugares encantadores da ilha, "saídas" em bares e *night-clubs* e viagens pelo mundo. A este conjunto, podemos associar, devido a alguns aspectos de natureza diegética e até temática, o conto "Ana Maria" (1972) e o romance *Margareta* (1980), de Bento de Gouveia. Em voz feminina, são de frisar alguns textos de *Uma Rapariga Moderna* (1961), de Isaura de Passos Jardim (1892-1980), o romance inédito *O Capitão Tormenta* (1990) de Ângela Caires (1939) – pícaro e cáustico, a fazer fé pelo excerto que a antologia (1990) de Nelson Veríssimo revela –, e, sobretudo, os livros de contos *A Santa do Calhau* (1992) e *Para Ouvir Albinoni* (1995) de Maria Aurora Homem, onde, através de uma escrita "sensorial", a escritora ilustra o drama e os anseios da mulher, os aspectos anedóticos, mas

significantes dos pequenos meios, o leque de opções que a vida cosmopolita e desafogada oferece, o espírito conformista e egoísta dos homens, fazendo múltiplas vezes uso de um refinado humor irónico, com magistral desenvoltura, ou, mais raro, de um inusitado sentido trágico.

Problematizam-se os sectores da economia insular, os tradicionais (agricultura, bordados, emigração) e os que estão em franca expansão (turismo, comércio e serviços).

A esta voz do inconformismo juntam-se os *Contos de Maré-Cheia* (1995) de João Luís Aguiar, as *Estórias da Ilha e do Sufoco* (2001), de Luís Filipe Ladeira, bem como alguns trechos do romance *Porque me Lembrei dos Cisnes*, de Irene Lucília. Estes textos parecem inaugurar uma reacção ao ambiente político-social, enquanto projecto de sociedade, que tem, até à data, passado quase despercebido. Trata-se da narrativa de ambiente opressivo, directamente relacionada com "uma" Madeira, que se insinua como forma de desencanto e de protesto contra uma sociedade fechada sobre si mesma. No caso de Irene Lucília, as narrativas desembocam na ecologia, uma vez que nunca enveredou pela intervenção política. Apesar das possibilidades que oferece, este registo é pouco cultivado, talvez por não ter a desejada aceitação junto do público pressentido.

2.2.5. Tão discretas como marcantes, são de notar a **narrativa surrealista**, com Herberto Helder, e a **narrativa experimental**, com António Aragão. Ambos procuraram problematizar a natureza da realidade e da sua representação pela linguagem, numa escrita em que dominam as composições curtas ou fragmentadas.

Nos primeiros textos de Herberto Helder, designadamente "o quarto" (1963), "cães, marinheiros" (1968) e "Uma ilha em sketches" (1966)[1], surge um plano enigmático inscrito no plano do quotidiano. A ilha constitui, deste modo, um campo magnético que cria a ilusão de uma realidade fora da causalidade e da coerência.

Enveredando pelo caminho que o Surrealismo e as vanguardas posteriores abriram, António Aragão escreve, sob o signo da ironia e da inovação tipográfica, o romance experimental *um buraco na boca* (1971), ainda com fundo madeirense e actualidades internacionais, cuja "ordem de leitura dos textos (...) é arbitrária", como indica o autor. Em 1992, com *Textos do* ***Abocalipse*** –cujo nexo com a prosa anterior é materializado pela palavra "boca" no título–, António Aragão constrói situações do quotidiano, desconstrói discursos religiosos e políticos, sem referência directa ao lugar, num modo irónico e intrigante, com desenlace insólito e dramático.

1. Cf. *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 17, IV série, Março de 1966, pp. 60-64, republicado em *Photomaton & Vox* (Lisboa, 1979).

Recuperando alguns jogos experimentais em torno da materialidade do livro e das suas possíveis inscrições (foto e desenho, sobreposição de tipos textuais, disposições tipográficas), numa estética da fragmentação, do inacabado e de esboços líricos ficcionais, Guilhermina da Luz propõe *Seis Histórias sem História* (1995) e *Corpos de Penumbra* (1996), interpelando o leitor e partilhando com ele narrativas que sugerem angústias, vertigens e dúvidas.

Na esteira de semelhantes processos de escrita, surge, em 1996, o opúsculo *CoisaSimplesmente*, em que Octaviano Correia esboça, numa prosa lapidar, narrativas em torno de objectos banais movidos por forças ocultas, em ambiências pertencentes ao contemporâneo mundo ocidental, com desfechos inesperados, à procura do efeito de surpresa, numa inscrição do paranormal.

Com *As Ilhas d'Invenção*, "guião para uma identidade" (1999), Carlos Lélis renova o projecto experimental no campo da prosa, adoptando uma atitude lúdica ao fazer uso, com verve jubilosa e fina ironia, do potencial das várias expressões humanas, numa tentativa de síntese em aberto, procurando um efeito gráfico de movimento na escrita, de ressalto de ideias no pensamento, de expressividade na palavra, com jogos de associação de texto e ícones, transcrições várias, do popular ao erudito.

As referidas ficções narrativas visam a destruturação de discursos absolutos, quer políticos ou religiosos, quer académicos ou convencionais, procurando uma posição ética de recusa do totalitarismo e de pesquisa para a destruição do obsoleto, desmistificando o dado adquirido e potenciando a criatividade, numa zona de fronteira entre a ficcionalidade e a referencialidade.

2.3. Na última vertente, que qualificámos de **narrativa de fantasia**, a ficção resulta de uma **escrita desrealizante**, de inspiração onírica, fantasmagórico ou utópica. Nesta área da produção ficcional, são característicos os processos de escrita ligados à modernidade: o fragmento e o intemporal, o heterogéneo e o absurdo, o equilíbrio formal e a incerteza.

2.3.1 Em relação à **corrente decadentista-modernista**, não são muitos os cultores dessa sensibilidade, cuja definição não é fácil de fazer, dada a heterogeneidade de estilos e de intenções de escrita. Todavia, parece-nos aceitável associar a esta corrente autores como Albino de Menezes (1889-1949), que colaborou nas revistas *Orfeu 3* e *Presença*, o irrequieto espírito esotérico de Octávio de Marialva (1898-1992), Abel Almada (1904-1970), que fez parte do grupo da *Presença*, alguns textos de Ricardo Jardim e outros de Elmano Vieira, com *Do Livro Azul – Noveletas* (1959). Verifica-se em muitos textos destes escritores a tendência para se desinteressarem da realidade a que pertencem e se refugiarem na palavra e nos ideais. São estetas que cultivam o cosmopolitismo, o mundanismo e o artificialismo; sentem uma grande atracção pela beleza helénica, pelo motivo da máscara e pelo escândalo de motivação erótica.

2.3.2. Na viragem dos anos oitenta para os noventa, com Ana Teresa Pereira (1958) assistimos à exploração de um certo fantástico interior que alia esteticismo gótico, análise introspectiva, cinema de *suspens* e romance policial. A escritora coloca as suas criaturas em lugares ermos e situações de confronto e manipula-as de modo a levá-las aos limites da norma social, moral, psíquica e erótica. Reescreve obsessivamente o argumento que gira "em torno de dois seres que se amam, mas que vivem esse amor no limite da impossibilidade" (Quintal, 2004: 88). O fantástico interior torna-se, assim, um meio privilegiado de aventura pessoal em conformidade com uma escrita, lapidar e despojada, que procura dar a ler o irrepresentável na moldura da ficção. O medo e a morte pairam nos seus textos. Trata-se de um medo visceral, perante a sensação de estar habitada por uma presença parasita: os demónios, a barbárie e a selvajaria interiorizaram-se nas personagens do seu universo ficcional, até contaminarem os leitores.

2.3.3. Levando a abstracção a um nível mais elevado, Ana Margarida Falcão cultiva a simbologia, a filosofia e a geografia imaginária. Em *Z de Zacarias* (1992), romance desprovido de acção, reside o interesse na construção de um mundo fabulado, em que a autora aponta para uma crescente desumanização da comunicabilidade entre os seres. Assim sucede no livro de contos alegóricos, *Olargo, ou o Percurso de um Habitante* (1995), que giram "em torno de um espaço limitado, o Largo, que assume uma dimensão propiciadora de experiências ou percursos humanos marcados pela circularidade da rotina, uns, e, pela infracção, outros, concentrando todas as possibilidades de vida e de morte e gerando (...) um local que condensa o mundo"(Figueiredo, 2002: 220). Em ambos os livros, numa narrativa de antecipação, o leitor assiste à construção de atmosferas que suscitam a estranheza, um sentimento de insegurança, de heróis fragilizados e solitários, sendo que tais elementos remetem para um mundo "des-socializado", perigos esses existentes na sociedade actual, e para os quais se chama a atenção do leitor, convidando-o a manter-se vigilante.

3. Do que ressalta deste ensaio tipológico é que, no decorrer do século, a experiência da ilha é pensada em moldes diversos, ampliando as zonas do imaginário, incluindo até uma temática da desmistificação dos *clichés* que uma certa tradição literária nos foi habituando. Duas tendências se perfilam na produção literária da ilha: a primeira, sob o signo do regionalismo, numa busca de identidade regional e individual; a segunda, numa afirmação de identidade cultural, abrindo caminho quer para uma literatura cosmopolita, quer para a exploração do puro imaginário.

A esfera dos livros e autores ligados à Madeira assenta numa duplicidade ou multidimensionalidade, consoante o prestígio que cada um granjeou: entre os autores que ficaram e os que saíram, entre os que dizem a Madeira e os que dizem outro lugar qualquer, entre os que aceitam a ideia de pertencer ao meio

cultural madeirense e os que a rejeitam liminarmente, entre os que procuram o equilíbrio entre uma identidade cultural e o cosmopolitismo artístico e aqueles que optam por apenas uma destas vias, há um mundo ambivalente que é a sua condição, marcada pela diferença insular, e que, por isso mesmo, pode constituir um *corpus*. Daí se infere a justificação da tarefa que nos propomos levar a cabo, a saber, examinar parte do conjunto mais vasto de uma geografia literária *sui generis*, cuja recensão crítica está em curso e que retoma o desígnio, lançado por João David Pinto Correia, no ensaio *Os Militares e a Literatura Madeirense*, em contribuir "para o maior conhecimento social, literário e cultural da Madeira" (1998: 9-10).

Até porque, como observa Onésimo Teotónio Almeida: "Portugal só terá a beneficiar com o florescimento cultural das ilhas que gravitam à volta do seu centro mas que podem e devem gravitar simultaneamente à volta de si mesmas. Não no isolamento, mas na busca de si próprias e reescrevendo-se para se reflectirem colectivamente. O adjectivo do local não deve ser nunca restritivo nem normativo, mas apenas uma marca descritiva, identificadora, se preferirem. Dele é importante evoluir para o alto e para os lados" (2001: 191).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2001). "As Ilhas e os Mundos - Literaturas & Literaturas", em *Livro de Comunicações do Colóquio "Caminhos do Mar"*, Funchal: CMF – Departamento da Cultura.

CRISTÓVÃO, Fernando (1983). *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: INCM.

FIGUEIREDO, Fernando (2002). "*Olargo* de Ana Margarida Falcão – A narrativa: autonomia e macrotextualidade (contos ou conto?)", em *Islenha*, n. 31, Funchal: DRAC.

PINTO-CORREIA, João David (1998). *Os Militares e a Literatura Madeirense – Reflexões e Notas*, Funchal: SRTC / DRAC.

QUINTAL, Rosélia (2004). "O labirinto da palavra em Ana Teresa Pereira", em *Islenha*, nº 35, Funchal: DRAC.

SEIXO, Maria Alzira (7 de Abril 2005). "Açores e Madeira", na rubrica "um livro por mês", em *Visão*.

CRUZANDO MARES, CRUZANDO OLHARES

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)

Resumo: Partindo do conto "O caminho de Santiago", do cubano Alejo Carpentier, cujo tema são as representações fantásticas das terras desconhecidas, que estimularam a aventura das grandes navegações no século XVI, indaga-se qual seria o estatuto dos relatos de viagem no imaginário contemporâneo. Num tempo de economia globalizada, no qual a grande mobililidade das mercadorias, do capital e das imagens não se estende às pessoas, pelo menos não se estende a todos os tipos de pessoas, o que a experiência de viagem ainda pode oferecer às narrativas? O esvaziamento do sentido da história e da dimensão do sagrado conferem outras significações aos deslocamentos espaciais, dando origem a uma literatura que se deixa contaminar pelo desencanto, decorrente de um mundo que perdeu todo e qualquer mistério.

Palavras-chave: narrativa, viagem, imaginário, espaço, fronteira, globalização.

O escritor Ricardo Piglia tem afirmado, em textos diversos[1], que só se pode narrar um crime ou uma viagem, isto é, que o narrador ou é um viajante, como já assinalara Walter Benjamin, ou um investigador. Ao reiterar essa idéia, Piglia não está, evidentemente, se referindo de maneira estrita a recortes temáticos. Está interessado em caracterizar a narrativa como tributária de experiências que supõem o ultrapassar fronteiras, sejam fronteiras espaciais, sejam fronteiras impostas pela ordem vigente. A ênfase conferida por Piglia aos deslizamentos entre territórios delimitados relaciona-se com o lugar a partir do qual pensa a literatura: isto é, como intelectual latino-americano, situa-se à margem da tradição cultural dos países centrais, pertence a uma cultura fronteiriça que se constitui em tensão com a tradição hegemônica.

Nesse sentido, ao dizer que o porto é o lugar ideal da narração, da literatura, de toda literatura, que o porto provoca a fantasia, a troca, o tráfico, a sexualidade[2], o escritor argentino traz à lembrança as narrativas dos viajantes dos séculos XV e XVI, que, recorrendo à imaginação, lançavam uma ponte entre dois mundos distintos, aguçando a curiosidade do europeu, no alvorecer da modernidade, em relação ao continente americano recém-descoberto. Alude a um imaginário espacial, alimentado pela existência de lugares situados além

1. Dentre eles, ver a entrevista transcrita em PIGLIA, Ricardo: *Ofício do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 73.

2. Apud BRATOSEVICH, Nicolas: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997, p. 199.

dos habituais – lugares distantes, onde, curiosamente, se encontrariam todas as ameaças, mas também, por outro lado, todas as cidades utópicas.

É em torno das representações fantásticas das terras desconhecidas, que estimularam a aventura das grandes navegações, que gira o conto "O Caminho de Santiago"(1958), de Alejo Carpentier, ambientado na Europa do século XVI. O personagem principal é um tal Juan, jovem espanhol que não resiste à tentação de correr mundo como "tambor de tropa": a idéia de viajar, marcando o ritmo da marcha dos soldados, lhe parece mais atraente do que ficar na aldeia e seguir a vida religiosa. No entanto, em suas andanças, acaba por contrair a peste e, com medo de morrer, faz a promessa de percorrer o caminho de Santiago, como peregrino, caso lhe fosse concedido o milagre da cura. Tendo escapado da morte, vai, então, Juan, convalescente, vestido com o hábito de peregrino, pisando o chão da Europa, sem pisar o chão das tavernas, em direção a Santiago de Compostela. À medida que o vigor físico se restabelece, continua a viagem, mas já não evita os vinhos. Atirado de surpresa a uma feira, conhece Juan Indiano, que se apresentava com um mico no ombro e um papagaio na mão e vendia, dentre outras coisas, dois jacarés empalhados, afirmando que os trouxera de Cuzco. O viajante fala das maravilhas das Índias Ocidentais e Juan Romeiro se deixa encantar pela narrativa dos prodígios que o outro conheceu:

> Esquentado pelo vinho, o indiano começa a falar dos prodígios menos divulgados: de uma fonte de águas milagrosas, nas quais os velhos mais curvados e entrevados mergulhavam e logo saíam com a cabeça coberta de cabelos lustrosos, as rugas alisadas, a saúde recuperada, os ossos desentorpecidos e tesão suficiente para emprenhar um exército de amazonas.(...) Havia também uma cidade, irmã de Jauja, onde tudo era de ouro – até as bacias dos barbeiros, as caçarolas e os tachos, o aro das rodas das carroças e as lamparinas[3].

Seduzido pelo discurso de Juan Indiano, Juan Romeiro larga o hábito de peregrino e embarca para as terras americanas, onde não encontra ouro, nem sereias, nem fontes de juventude. Encontra intriga, competição, num povoado recém-fundado, no qual a ambição acirra a violência. Nas terras americanas, as lutas religiosas travadas no continente europeu parecem perder o sentido, assim como todas as leis e proibições se flexibilizam. Juan rejeita os costumes diferentes, a falta de vinhos, a natureza e o clima da América e promete a si mesmo que se conseguir voltar para a Europa, fará o Caminho de Santiago. No entanto, ao pisar de novo o solo europeu, Juan, agora denominado Juan Indiano, ao invés de cumprir a promessa, apresenta-se nas feiras, narrando as maravilhas das Índias Ocidentais e convence um tal Juan Romeiro que se encaminhava para Santiago de Compostela a embarcar num navio em Sevilha,

3. CARPENTIER, Alejo: *Guerra do Tempo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, pp. 27-28.

rumo a Manoa, onde haveria mais ouro do que as tropas eram capazes de trazer da Nova Espanha.

Carpentier tematiza o fascínio das viagens, ou melhor, o fascínio exercido pelos relatos de viagem, verdadeiros ou imaginários, naquele momento em que a Europa estava em crise: a religiosidade medieval estava em ruínas, assim como os valores da sociedade feudal teocrática. A miséria e a doença se espalhavam. Juan Indiano era, então, a outra face de Juan Romeiro, a face que apontava para o desgaste do maravilhoso cristão, disciplinado, regulamentado no milagre, e para a força crescente do maravilhoso propriamente dito, que não se restringia ao arbítrio de um só Deus, contando com inumeráveis forças sobrenaturais. O conto nos reporta a esse momento que, como observou Gerd Bornheim[4], caracterizou-se pela tensão estabelecida entre dois tipos de narrativa: a que tinha a Bíblia como referência para tudo e a que deslizava para um universo povoado de monstros, seres estranhos, ilhas de pérolas, montanhas de ouro. As figuras do peregrino e do viajante se sobrepunham, se trocavam, como acontece com Juan Romeiro e Juan Indiano: trata-se do homem dividido entre os referenciais do passado e o apelo do novo. Quando prevalecia o espírito do peregrino a significação da viagem não ultrapassava a identidade do mesmo. Quando prevalecia o impulso para a grande viagem, falava mais alto a aventura de se lançar ao desconhecido, de conferir os prodígios que povoavam as narrativas e ainda que esses prodígios não fossem encontrados nas terras distantes, continuavam a povoar o imaginário, movendo o comércio das feiras e em escala maior o mercantilismo incipiente.

Viajante e peregrino, entretanto, eram frutos da mesma inquietação e cada qual, a seu jeito, buscava uma saída para os males que assolavam o contexto europeu da época. Não é à-toa que Erasmo, no *Elogio da Loucura*, escrito em 1509, considera, loucos os viajantes que, por um lucro magro e duvidoso, correm através dos mares e dos ventos colocando em risco uma existência que dinheiro nenhum poderia restituir, mas também julga loucos os peregrinos, que largam "a casa, mulher e filhos para ir a Jerusalém, a Roma, ou então a Santiago onde nada os chama".[5]

Erasmo olha o mundo com distância e ironia, a partir da certeza de que a única verdade está na Sabedoria divina e de que a única busca válida é a busca interior, voltada para o encontro com Deus. Seu livro é um longo monólogo no qual a Loucura, diante de um auditório repleto, faz o elogio de si mesma. A loucura a que o autor se refere é aquela que contamina a razão, que se encontra no âmago da própria razão, disseminando-se de tal forma que ninguém dela

4. BORNHEIM, Gerd. "A descoberta do homem e do mundo", em *A Descoberta do homem e do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

5. ROTTERDAM, Erasmo: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 60.

escapa, nem os sábios, nem o clero e nem Cristo, já que se revestiu da natureza humana. Torna-se, assim, impossível traçar limites entre sanidade e insanidade. A loucura subjaz a tudo que é humano, é inerente ao homem, à sua presunção, à sua vaidade.

Por outro lado, a associação entre o mar e a loucura já se manifesta, no século XV, através do estranho hábito de se escorraçarem os loucos das cidades, confiando-os aos marinheiros, mercadores e peregrinos, como informa Michel Foucault. Daí surgem as chamadas "naus dos loucos", navios que carregavam insanos em busca da razão. O autor destaca, então, o caráter simbólico desse hábito:

> Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem[6].

É também a partir de uma geografia semi-real e semi-imaginária, que, no final do mesmo século XV, os homens vão se lançar ao mar para empreender as grandes navegações. Vão se lançar ao desconhecido, "ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo", para usar as mesmas expressões de que Foucault lança mão ao descrever a viagem das naus dos insensatos. Mas, ao contrário dos loucos cuja "única pátria é a extensão estéril entre duas terras que não lhe pertencem" e que, por isso, acabavam não tendo para onde regressar, a viagem do navegante só se realizava plenamente se houvesse o regresso que dava notícia da viagem, ou seja, a aventura náutica era tributária da experiência do relato. A nau dos loucos era o barco da viagem sem volta e, portanto, silenciosa. A nau dos navegantes era o navio daquela loucura que organiza seu próprio discurso sedutor e com ele atua sobre a realidade: o relato do louco viajante alimentava as novas viagens, seduzindo o ouvinte. Se no solo americano as estratificações sociais pareciam desfeitas, estando todos equiparados na luta pela sobrevivência e pelo enriquecimento, nas narrativas dissolvia-se mais uma fronteira: a existente entre o fantástico e a realidade.

Por um viés diferente do adotado por Carpentier, Juan José Saer retoma o tema do relato de viagem suscitado pelas grandes navegações, com a publicação de *El Entenado*, em 1983. Nesse romance, problematiza-se a dificuldade de narrar quando os referenciais de origem são perdidos, quando o desenraizamento não permite a organização da experiência num relato coerente. *El entenado* se estrutura como uma narrativa autobiográfica, escrita na

6. FOUCAULT, Michel: *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p.12.

velhice, para resgatar o sentido da experiência vivida na adolescência, por um marinheiro do século XVI. Este, apartado dos companheiros de viagem, em função de um ataque realizado pelos indígenas, se vê obrigado a conviver, durante dez anos com uma tribo de antropófagos. Toda visão que temos dos indígenas é permeada pela interpretação do narrador e, entre os fatos e o momento em que começa a narrar, temos a mediação de um longo tempo, durante o qual o narrador vai se readaptar à cultura ocidental e aprender a ler e escrever com a ajuda de um padre. Daí resulta que o ato de escrever as memórias se confunde com a busca de entendimento do ocorrido no passado, e o movimento da escritura segue os percalços da reflexão e da dúvida.

Em compensação, a metáfora dos vários nascimentos do personagem, que pontua o romance, confere, em certa medida, legitimidade ao seu relato. Nascer significa estar diante de um mundo desconhecido, cujas leis temos de aprender sem que disponhamos de nenhum aparato anterior que nos ajude a compreendê-lo:

> Nunca se sabe quando se nasce: o parto é simples convenção. Muitos morrem sem terem nascido; outros nascem apenas, outros mal nascem, como abortados. Alguns, por nascimentos sucessivos, vão passando de vida em vida, e se a morte não viesse interrompê-los, seriam capazes de esgotar o ramalhete de mundos possíveis à força de nascer uma vez após outra, como se possuíssem uma reserva inesgotável de inocência e de abandono[7].

O personagem de Saer nasce três vezes. A primeira vez, como um menino europeu, vítima da orfandade, vivendo, em meio às prostitutas, no porto, onde circulam as narrativas dos marinheiros. Diz, então, o narrador:

> Na boca dos marinheiros tudo se mesclava; os chineses, os índios, o novo mundo, as pedras preciosas, as especiarias, o ouro, a cobiça e a fábula. Falava-se de cidades pavimentadas de ouro, do paraíso sobre a terra, de monstros marinhos que surgiam subitamente da água e que os marinheiros confundiam com ilhas, de modo que desembarcavam sobre seu lombo e acampavam entre as anfractuosidades de sua pele pétrea e escamosa[8].

Seu segundo nascimento se dá como conseqüência da viagem ao Novo Mundo, como agregado de uma tribo indígena, tendo que tentar decifrar a linguagem e os hábitos de uma cultura totalmente nova para ele. O terceiro ocorre quando volta à Espanha, reaprende a viver entre os europeus, readquire o idioma materno esquecido, sendo também introduzido no mundo da escrita. A experiência de descentramento que, de início, o silencia, não permitindo que, ao retornar, tenha o desempenho verbal de Juan Indiano, tornará possível, anos

7. SAER, Juan José: *O enteado*, São Paulo, Iluminura, 2002, p. 41.

8. Idem, p, 13.

mais tarde, a construção de um relato que não repete os dos marinheiros dos portos, mas se constitui numa indagação sobre a maneira como diferentes culturas lidam com o medo, com os desejos, com o desconhecido. A narrativa de viagem, no romance, é veículo para a problematização da fragilidade do próprio ser humano, pondo em xeque as certezas do chamado mundo civilizado. Do povo antropófago, o marinheiro destaca a luta pela sobrevivência diante das intempéries e a angústia silenciosa de viver num tempo cíclico, pautado pela repetição do ritual de devoração de carne humana, que, no entanto, os ajuda a dominar as inquietações. Mas assinala também a delicadeza, o pudor, a higiene, a consideração com o próximo e a civilidade que caracterizam os indígenas. E declara:

> Durante anos, despertava dia após dia sem saber se era besta ou verme, metal em sonolência, e o dia inteiro passava entre dúvida e confusão, como se tivesse estado enredado num sonho obscuro, cheio de sombras selvagens, do qual me libertava apenas a inconsciência noturna. Mas agora que sou um velho percebo que a certeza cega de ser homem e só homem nos irmana mais com a besta do que a dúvida constante e quase insuportável sobre nossa própria condição[9].

Como se pode perceber, as palavras do personagem de Saer colocam sob suspeita as certezas canônicas da chamada civilização ocidental e nos remetem para a crise dos paradigmas da modernidade, crise esta que, desde a segunda metade do século XX, só tem se acirrado. Diante desse quadro, caberia, então, perguntar sobre o estatuto dos relatos de viagens no imaginário contemporâneo. Qual o lugar de onde se relata a viagem? O da razão, que organiza a experiência, segundo um fim na história? O da loucura, que denuncia a falácia da ordenação causalista e teleológica? O da fé, que despreza esses dois lugares mencionados em nome da ordem divina? Que outro Juan tomou o lugar de Juan Romeiro e Juan Indiano? Segundo George Balandier, o homem contemporâneo acha-se sob esses aspectos numa situação nova, sua relação com os espaços teria se tornado mais complexa e múltipla:

> Ele adquiriu em algumas décadas o conhecimento real de um espaço aberto: o dos universos que a pesquisa espacial, com suas máquinas habitadas ou não, lhe faz descobrir; o de uma Terra tornada acessível em todas as suas regiões ou quase, pela vulgarização das viagens de longa distância. È uma mutação mais imprevisível em suas conseqüências que aquela da época das grandes descobertas, a partir dos séculos XV e XVI, período durante o qual se deu a primeira modernidade européia[10].

Pode se acrescentar às mutações apontadas acima aquelas decorrentes das tecnologias digitais, que criam o espaço das redes, introduzindo uma espécie de

9. Idem, p. 102.

10. BALANDIER, Georges: *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 234.

sobre-realidade virtual. Quer nos parecer, então, que, numa certa vertente da literatura, a figura que surge é a de um Juan cujo relato se deixa contaminar pelo desencanto, decorrente da circulação num mundo que perdeu todo e qualquer mistério; um Juan que já nem sequer articula o discurso da dúvida, como faz o narrador de *El Entenado*. A temporalidade vazia em que se move não aponta senão para o presente, no qual o diferente não é surpresa nem promessa, podendo ser visto como mera presença incômoda. Espaço e tempo, categorias indissociáveis, esvaziam-se quando o próprio caminho da história perde a direção e o sagrado já não aponta para um além estimulador do imaginário, voltando-se para a vida imediata.

Nesse sentido cabe lembrar o livro *Passaporte,* de Fernando Bonassi, publicado em 2001. Com o subtítulo de "relatos de viagem", compõe-se de mini-histórias que funcionam como flashes fotográficos de dramas captados pelo olhar do narrador, a partir de suas viagens pelo Brasil, pelas Américas e pela Europa. Com a cor e o formato de um passaporte, estrutura-se como uma colagem de pequenos relatos, fracionando-se, assim, a forma tradicional das narrativas de viagem. Os microtextos, embora sejam datados, não se articulam numa seqüência temporal, não obedecem a uma cronologia linear, podendo ser lidos em qualquer ordem, tornando-se, portanto, autônomos – os mais antigos são de 1987, mas a maioria se distribui ao longo de toda a década de 90. Dispostos de maneira irregular em cada página, como se fossem os carimbos de um passaporte, os relatos são como peças que se espalham, sem que haja um centro, evitando-se as conexões entre elas: peças soltas resultantes do estilhaçamento de uma ordem narrativa que pudesse conferir uma inteireza ao livro. Desse ponto de vista, tem-se uma narrativa fraturada, "em pedaços", que já não se configura como um todo orgânico e sim, como um quebra-cabeça, como sugere a epígrafe, retirada de *Trilogia suja de Havana,* de Pedro Juan Gutiérrez. A geometria fracionária do texto de Bonassi, colocando em destaque a dimensão espacial, em detrimento dos nexos temporais, confere ao livro um caráter de álbum de fotografias verbais, coladas de maneira aleatória, obedecendo apenas a uma ordenação numérica arbitrária.

Um olhar irônico, mordaz, faz sobressair, em cada um dos locais por onde o narrador passa, a miséria da condição humana, através da apresentação de cenas que imprimem aos relatos de viagem uma profunda amargura, justificando, ao mesmo tempo, a estampa de uma gilete na capa do livro e o texto da contracapa que define *Passaporte* como "instantâneos sórdidos da pós-modernidade", "cartões postais da desilusão". Veja-se o seguinte microrrelato intitulado "Turismo Ecológico":

> Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque

> em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance. (Cuiabá – Brasil – 1995)[11].

Os dois primeiros períodos fazem lembrar a maneira pela qual Oswald de Andrade reconta a "descoberta" da América, mas Bonassi se refere a uma situação atual: não se trata da aventura marítima do europeu do século XVI, que embora tivesse cunho comercial, envolvia vários riscos, inclusive o do encontro com o Outro. Trata-se do turismo ecológico, que se constitui em negócio bem rendoso, explorado por empresas transnacionais, e voltado para oferecer ao viajante a diferença como espetáculo. Compra-se um pacote com o tipo de viagem que se deseja fazer, para viver, temporariamente, de maneira segura, a experiência da diferença, que se transforma numa pseudodiferença. A Terra, que, como disse Balandier, tornou-se acessível em todas as regiões, pelo menos para uma elite mundial, já não oferece espaços inexplorados, e viajar, no caso, torna-se uma experiência previsível. No entanto, entre a cena do presente, tal como descrita por Bonassi, e as vividas pelos conquistadores no passado, no que diz respeito ao espírito mercantil, a diferença não é substancial – até os personagens envolvidos são os mesmos, não faltando nem os missionários.

Um outro "instantâneo", de número 055, intitulado, "Fronteiras", mais descritivo do que narrativo, dá conta de uma situação diversa, que é conseqüência dos limites rígidos que se impõem entre territórios, quando se trata do deslocamento dos excluídos:

> Cercas reforçadas & enterradas com alicerces de concreto para baixo& além de túneis possíveis, dividindo um deserto em dois desertos. Os Estados Nacionais palpáveis como cacos de vidro. Guardas sérios, quase soldados, mais que autorizados, prestes a... Um movimento em falso e... Muit'a'tensão. Mochilas, poder de fogo, remela & mau-hálito. Passaportes esquecidos, passaportes aquecidos, suados, naftalínicos – passados de mão em mão como coisas bentas ou boas biscas. Animais humanos de olhos arregalados, preparando botes, encoxando guichês. (Dresden/Teplice –Alemanha/República Checa – 1998)

Num parágrafo, o autor nos faz lembrar que a grande mobilidade das mercadorias, do capital e das imagens, no mundo globalizado, não se estende às pessoas, pelo menos não se estende a todos os tipos de pessoas. Para a elite cosmopolita é possível viajar escolhendo livremente o destino, segundo seus desejos. Para os emigrantes em busca de meios de subsistência nos países hegemônicos, as fronteiras tendem a ser cada vez mais intransponíveis.

11. BONASSI, Fernando: *Passaporte (relatos de viagem)*, São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

Juan Indiano poderia, então, ser, hoje, aquele que tenta retornar aos centros de onde partiram seus longínquos antepassados. Nesse caso, a aventura estaria em conseguir passar pelas fronteiras de um mundo de economia globalizada, mas marcado por uma crescente segregação espacial. Os migrantes que conseguem chegar do outro lado podem, em alguns casos, relatar seus progressos materiais para os que ficaram e atrair mais e mais migrantes, que realizam a viagem em sentido contrário dos conquistadores das terras americanas, sendo guiados pelo sonho de entrar no paraíso do consumo, a cuja porta foram barrados em seus países de origem. Em caso de retorno à terra natal, Juan Indiano já não precisaria se apresentar na feira com um papagaio e um mico nos ombros, apregoando as maravilhas de um mundo mágico. A tarefa de construir o imaginário de uma terra sem males, no mundo contemporâneo, ficou a cargo da publicidade veiculada pelos meios de comunicação: foi-se o tempo dos prodígios anunciados nos pregões das feiras.

Nesse quadro, como fica a observação de Ricardo Piglia citada no início desse ensaio? O que a experiência da viagem ainda pode oferecer às narrativas? A resposta está na idéia de deslocamento que lhe é inerente. Deslocamento que não precisa ser geográfico, que pode ser traduzido como um deslizamento até outra enunciação, como uma tomada de distância em relação à própria palavra. Deslocamento como esforço para captar outras narrativas deixadas à margem pelo discurso fechado do poder ou como esforço para sair de um lugar fixo, sair do centro, para ouvir o que o outro tem a dizer. Trata-se, portanto, de um tipo de viagem que encontra seu espaço na própria literatura, constituída como um lugar em que é o outro que fala. Da mesma forma, para Ricardo Piglia, o crime que dá origem às narrativas é engendrado no próprio ato de narrar. Ou porque o escritor, como um delinqüente, apaga suas pegadas, perseguido pelo crítico, decifrador de enigmas; ou porque, num diapasão mais político, o escritor é o detetive que se propõe a desvendar as narrativas falsificadoras geradas pelo sistema de construção de histórias do poder. Assim, ainda que por um caminho tortuoso, podemos concordar com o escritor argentino e concluir que continuam a ser os crimes e as viagens que estimulam a ficção latino-americana.

BIBLIOGRAFIA

BALANDIER, Georges: *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BONASSI, Fernando: *Passaporte (relatos de viagem)*, São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

BRATOSEVICH, Nicolas: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

CARPENTIER, Alejo: *Guerra do Tempo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

FOUCAULT, Michel: *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

NOVAES, Adauto: *A Descoberta do homem e do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo: *Ofício do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994.

ROTTERDAM, Erasmo: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Martins Fontes,1997.

SAER, Juan José: *O enteado*, São Paulo, Iluminura, 2002.

DO QUESTIONAMENTO DA NORMA À TRANSGRESSÃO DA LEI: OS (DES)CAMINHOS PERCORRIDOS POR JOÃO ANTÔNIO

Vima Lia Martin
Universidade de São Paulo-USP

Resumo: Os contos do brasileiro João Antônio (1937-1996) caracterizam-se por expressar com acuidade os dramas que afligem os excluídos sociais – personagens preferenciais do escritor. Em "Fujie", narrativa publicada no livro de estréia do autor, a tensão social entre norma e conduta, típica de sociedades mais jovens, como a brasileira, é expressa no próprio nível da ação narrativa, já que o dilema vivido pelo protagonista da história sugere, simbolicamente, a transgressão da Lei responsável pela organização da moderna sociedade de classes e, nesse sentido, rasura os limites que separam o universo da ordem e da desordem.

Palavras-chave: Literatura brasileira, João Antônio, contos, tensão social, marginalidade, transgressão.

Na organicidade formal e temática que preside a elaboração narrativa do livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), obra de estréia do escritor João Antônio (1937-1996), presentifica-se um dado bastante significativo da esfera social brasileira: a tensão entre norma e conduta que, se pode ser detectada em todo agrupamento social, é ainda mais aguda na formação histórica dos países colonizados. Desse modo, os discursos e as ações das personagens socialmente marginalizadas que protagonizam seus nove contos expressam profundamente essa tensão já que, ocupando um lugar marginal, voluntariamente ou não encontram-se apartadas da norma.

Desde os primórdios da formação de nossa nacionalidade, passando pela Independência e chegando até os dias de hoje, as conseqüências do descompasso existente entre a norma e a conduta são marcantes. A pouca interiorização das regras sociais, a manutenção do trabalho forçado ou semi-forçado e a falta de direito dos pobres são traços importantes que acompanharam as transformações da História e mantêm-se, com algumas modificações, na sociedade brasileira da atualidade. E é justamente esse descompasso que é flagrado pelas narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O projeto estético-ideológico que subjaz à elaboração da obra empenha-se em revelar o desacordo existente entre as subjetividades e as ações dos excluídos e a norma social que, em última instância, só faz legitimar os privilégios das elites.

Os nove contos do livro estão divididos em três seções: "Contos gerais", "Caserna" e "Sinuca". Na primeira parte, as histórias são protagonizadas por

"otários": trabalhadores remediados que, angustiados, tentam se enquadrar no mundo da ordem; na segunda parte, destaca-se o drama de rapazes que, dentro dos quartéis, deparam-se com a privação, a violência e o autoritarismo das estruturas de poder. E, por fim, as narrativas de "Sinuca" retratam a experiência da malandragem, relacionada principalmente ao vício do jogo. Nas franjas da ordem, observa-se a instauração de uma ética própria – a ética da malandragem -, que afirma um modo de vida individualista e profundamente solitário.

Um mesmo elemento unifica todos os inquietos protagonistas: o andar, o perambular. As personagens que figuram nos "Contos gerais", incapazes de interiorizar a ideologia burguesa, pautada em valores como o trabalho e a família, parecem caminhar atrás de um sentido maior para suas ações; os soldados de "Caserna" percorrem os espaços exíguos dos quartéis, como bichos enjaulados que não têm para onde ir; e os malandros de "Sinuca" andam atrás de oportunidades para "se darem bem", driblarem a exclusão a que estão submetidos. Todas essas personagens parecem perseguir uma definição para suas próprias identidades que se encontram cindidas, esgarçadas. Solitários num mundo esvaziado de valores qualitativos, todos se sentem profundamente perdidos e frustrados.

De todo o conjunto do livro, um conto, porém, destaca-se dos demais. Trata-se de "Fujie", a última história de "Contos gerais", protagonizada por um rapaz capaz de vislumbrar um objeto que verdadeiramente motiva o seu desejo. Nessa narrativa, a temática social parece ser deixada de lado e ganha a cena um tema mais lírico, o das relações amorosas. Acontece, porém que, como buscaremos demonstrar, um dos principais sentidos desse conto reside justamente - e mais uma vez - na formulação de uma tensão entre norma e conduta e, nesse sentido, ele estaria em profunda consonância com o restante das histórias que compõem a obra.

A tensão entre norma e conduta em "Fujie"

Duas interessantes epígrafes antecipam o assunto que será desenvolvido em "Fujie": "Nem tu mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada./ Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão" ("O dia da criação", de Vinícius de Morais) e "Alteração na vida. Meus olhos tristes." Como se vê, o tema da sedução feminina e a idéia da tristeza decorrente de uma "alteração na vida" se colocam como elementos importantes, orientando antecipadamente a leitura do texto.

O presente da narrativa situa-se um dia depois da cena de amor –clímax da história– rememorada pelo narrador-protagonista, cujo nome não é revelado. Antes dessa cena final, temos a sua memória que reconstrói alguns episódios que se reportam ao início de sua adolescência e à época em que conheceu e se aproximou de Toshitaro, seu melhor amigo, cinco anos mais velho.

Ainda menino, o narrador começou a lutar judô sob a influência do pai. E na Liberdade, bairro paulistano oriental onde se situava a academia, conheceu Toshitaro, que lhe apresentou as belezas da cultura japonesa: "Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei. Não me arredava daqueles ambientes. Gostei demais. Judô, folclore japonês, depois teatro, fotografia. Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo!" (p. 28)

Com o passar tempo, a amizade entre os dois foi se estreitando mais e mais. Aos dezesseis anos, ao terminar o ginásio, o narrador, "gente pobre" (p.29), precisava trabalhar. E a solução para o seu futuro adveio rapidamente. O pai de seu amigo Toshi, seu Teikam, era fotógrafo e o garoto passou a trabalhar em seu estúdio.

Há que se notar que, embora o narrador possua um pai relativamente presente e participante de seu desenvolvimento, Toshitaro divide com esse pai biológico aspectos que dizem respeito à função paterna. Como explicita o texto, Toshi, espécie de espelho para o amigo mais novo, introduz o rapazola no universo da cultura japonesa, o que significa uma ampliação qualitativa de seus horizontes culturais. Nesse sentido, Toshi compartilha com o pai do narrador a função que simbolicamente é atribuída, em nossa sociedade, ao ente paterno: a introdução do filho no universo da cultura. A função paterna exercida pelo amigo mais velho é sugerida em várias passagens da narrativa. Numa delas, uma digressão do narrador instaura uma espécie de confusão entre os dois seres:

> Sujeito espetacular, enorme no tatami e fora dele. Aprendi mais com Toshi do que com os três professores que já tive. **Só me abro mesmo é com meu pai – eu penso que é defeito de criação**. Fico gostando de uma coisa e não digo a ninguém. Assim como quando me encho demasiado com um aborrecimento e a raiva cresce, me tranco num lugar e choro que nem criança. Pois um dia falávamos. Uma patrícia de Toshi nos cumprimentou, passando. Grandiosa!
>
> Toshitaro ria. Ria.
>
> – E você já sabe tudo o que é bom... (p. 29) (grifos nossos)

Como se vê, ao afirmar "só me abro mesmo é com meu pai", o narrador faz uma consideração que acaba ficando "solta", pois não se relaciona diretamente com as observações anteriores e nem é retomada posteriormente. Chegamos a pensar, inclusive, por uma questão de coesão, que o verbo falávamos ("Pois um dia falávamos") deve se referir ao narrador e a seu pai e não ao narrador e a Toshi, que é o que de fato acontece. A aparente independência desse enunciado só se justifica com a ambigüidade que nos permite identificar o melhor amigo à imagem do pai, ambos fundamentalmente importantes na formação pessoal do narrador.

Em outra passagem, a identificação entre o amigo e o pai se dá através de uma interessante construção paralelística:

> Quatro datas coincidentes: a primeira barba, dezoito anos, casamento de Toshi, minha faixa marrom.
>
> Fizeram lua de mel numa estação de águas.
>
> **Toshitaro casado. Papai engordando**. Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem (p. 30) (grifos nossos).

Nesse fragmento, impossível não atentar para "Toshitaro casado. Papai engordando". Como proclama o senso comum, os homens costumam engordar depois do casamento e, por isso, mais uma vez, fica fácil superpor as duas imagens. A continuação do período ("Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem") sugere um espelhamento do narrador na(s) figura(s) anterior(es). A passagem do tempo afeta a todos e, se incide diretamente na(s) vida(s) de Toshi/papai, também imprime suas marcas no próprio narrador. Importante ainda é perceber, no início do fragmento, como o casamento de Toshi aparece intercalado aos sinais que atestam o amadurecimento do narrador – sua primeira barba, a maioridade, a troca de faixa no judô. Essa enumeração não é fortuita. Sem dúvida alguma, o sofrimento e o prazer relacionados ao desejo sentido pela mulher de seu melhor amigo, concorrerá, de certo modo, para forjar a maturidade afetiva do narrador.

A metade final do conto trata da aproximação entre o narrador e Fujie, a mulher de Toshi. Depois do casamento, a amizade entre os dois homens em nada se alterara mas, como questiona o próprio narrador,

> Por que diabo há de sempre entrar mulher na história?
>
> Meus olhos tristes. Meus olhos já viajam pouco para ela. E cada vez que se arriscam é um estremecimento, atrapalhação sem jeito. Não fiz nada, eu não pedi nada!
>
> Eu só queria a camaradagem de Toshi. Será que aquela mulher não entende? (p. 30)

Fujie é caracterizada como uma mulher lasciva, sedutora ("Numa insolência que dá vontade de bater", p. 31) que, ao fazer o amigo do marido apaixonar-se involuntariamente, interpõe-se na sólida amizade dos dois. Mas o narrador em primeira pessoa abre uma brecha e acaba por se declarar, também ele, responsável pelo desejo que sente: "E eu não procurei nada... Está certo que sou maluco por ela. Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão."(p. 31)

Os dias passam e a paixão entre os dois cresce, fazendo o narrador comportar-se como criança: "Beijei seu retrato que eu havia fotografado e chorei que nem moleque! Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada." (p. 31)

Chega o dia, então, em que o rapaz resolve finalmente se encontrar com Fujie. Depois de vaguear por toda a tarde, uma tarde quente e chuvosa ("Fazia

muito calor e chovia", p. 32), ele procura a moça. O ato sexual que se anuncia aparece, simbolicamente, representado pelo calor – facilmente associado ao fogo – e pela água relativos ao tempo atmosférico. Juntos, esses elementos apontam claramente para os traços sexuais.

Perfazendo o caminho que o leva até Fujie, os adjetivos que caracterizam o protagonista – "zonzo", "vadio", "lento", "pesado" –, bem como os substantivos utilizados para expressar seu estado de espírito – "lassidão", "angústia", "depressão" – revelam a dificuldade que ele tem que enfrentar para consumar a paixão. Leiamos os parágrafos finais da história:

> Eu a enlacei.
>
> – Nega, benzinho...
>
> Lá fora, a chuva fazia festa no telhado. No quarto algumas moscas estavam numa agitação irritante. Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar à idéia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa. Ralhou comigo:
>
> – Eu não sou negra.
>
> – É só carinho que eu estou fazendo.
>
> Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor (p. 33).

A ambigüidade é o traço estruturante de toda a cena de amor. Se, por um lado, o narrador tenta minimizar a consciência da culpa que, como as moscas, atormentam-no insistentemente ("Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice"), por outro lado a contrapartida dessa "canalhice" pode ser vista como um ato de carinho ("É só carinho que eu estou fazendo").Vale ressaltar que o modo como ele chama a moça japonesa (lembremos que "nega" é a forma sincopada de "negra"), faz com que ela rejeite o vocativo, que lhe parece impróprio. A utilização de um termo aparentemente tão deslocado para nomear a mulher antes da concretização amorosa parece confirmar a ambigüidade dos papéis ocupados por cada uma das personagens que conforma o triângulo amoroso (narrador-Toshi-Fujie).

A transgressão da Lei

Se atentarmos para as características desse triângulo amoroso e as considerarmos à luz de alguns pressupostos psicanalíticos, encontraremos uma chave interessante que nos permite ler esse conto em consonância com os dois primeiros e com o restante das narrativas do livro. Se, como buscamos comprovar, Toshi ocupa simbolicamente a função paterna junto do narrador, a formação do triângulo amoroso pode ser equiparada a de um triângulo edípico e, nesse caso, o desejo que o narrador sente por Fujie nada mais seria do que a expressão de um desejo incestuoso.

Como postula a teoria freudiana, a criança, nos primeiros estágios de seu desenvolvimento, está empenhada totalmente na busca do prazer, sob a influência do "princípio do prazer". É somente ao superar o complexo de Édipo que ela acaba por se tornar psíquica e socialmente disciplinada. Tal mecanismo repressor, que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe devido à ameaça de castração operada pelo pai, faz prevalecer o "princípio da realidade" e define as imagens e práticas sociais identificadas com a "masculinidade". Nas palavras do estudioso da literatura Terry Eagleton:

> O que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe é a ameaça de castração pelo pai. Essa ameaça não tem de ser necessariamente manifestada; mas o menino, ao perceber que a menina é "castrada", começa a imaginar que isso é um castigo que poderia recair sobre ele. Assim, reprime seu desejo incestuoso em uma preocupada resignação, ajusta-se ao "princípio da realidade", sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o desejo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, agora, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no futuro. Se não é o patriarca, agora, irá sê-lo mais tarde (EAGLETON, 1997, p. 214).

Ao identificar a constituição de um triângulo edípico entre as personagens centrais do conto, o que nos interessa de fato é abarcar a dimensão social desse processo. Voltemos ao teórico inglês:

> O complexo de Édipo é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e mulheres que somos. É o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, e um dos problemas que ele nos cria é o de ser sempre, de alguma forma, um mecanismo parcial e incompleto. (...) Além disso, o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa. A proibição, real ou imaginária, do incesto pelo pai simboliza toda a autoridade superior que será mais tarde encontrada; e ao "introjetar" (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz pavorosa e punitiva da consciência (EAGLETON, 1997, p. 216).

No conto de João Antônio, a amizade entre Toshi e o narrador não funciona como interdição e a união sexual proibida acaba por se consumar. Numa perspectiva freudiana, essa traição/infração que, como vimos, pode ser simbolicamente considerada como uma ação incestuosa, significaria a negação da lei patriarcal, a rejeição da autoridade e da reprodução da ordem familiar e social. Também sob o viés lacaniano, poderíamos falar em termos da negação da "Lei", responsável pela instauração da "ordem simbólica", ou seja, da ordem sexual e social patriarcal da moderna sociedade de classes. Se considerarmos essas possibilidades de leitura, o narrador-protagonista, ao ultrapassar os limites impostos pelo poder castrador do pai ou pela "Lei", colocar-se-ia num lugar à margem das relações burguesas que constituem a família e a sociedade.

Esse seria o modo pelo qual o conto "Fujie" expressaria a tensão entre norma e conduta. Metaforizada em termos de relações amorosas, essa tensão se presentifica na narrativa e a análise de seu desfecho leva-nos à percepção de que a norma social é simbolicamente infringida. O lugar do pai é sintomaticamente "ocupado" através da transgressão que qualifica a derradeira atitude do narrador da história.

Nesse sentido, o objeto que motiva o desejo do protagonista é proibido e a sua ação –que se dá como resolução de um dilema íntimo–, constitui-se essencialmente como traição: o caminho da ação lícita parece estar vetado para sujeitos condenados a viver fora dos limites estabelecidos pelos valores institucionalizados.

Essa leitura de "Fujie", conto de caráter mais lírico, permite-nos compreendê-lo em consonância com o restante das narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e afirmar que absolutamente todos os contos do livro são perpassados pela tensão social entre norma e conduta. Os protagonistas das nove histórias, cada um a seu modo, vivem profundamente as contradições inerentes aos incômodos papéis sociais que ocupam, equilibrando-se para sobreviver num espaço psico-social marcado pela marginalidade. Por isso o tédio, a alienação, a frustração e a transgressão experimentadas pelas personagens colocam-se em função de uma crítica social contundente que, no limite, aponta os impasses do próprio projeto de civilização autoritário e excludente que nos foi imposto.

Do questionamento da norma à transgressão da Lei, os (des)caminhos percorridos pelas personagens de João Antônio revelam e evidenciam a tensão entre norma e conduta - marca fundamental da formação de nossa própria identidade social.

BIBLIOGRAFIA

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da marginalidade". In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOÃO ANTÔNIO. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

XXVIII

TRADUÇONS LITERÁRIAS

O QUIXOTE EM PORTUGAL

Ángel Marcos de Dios
Universidad de Salamanca

Resumo: Apesar de ter sido Lisboa uma das primeiras cidades europeias que, já no mesmo ano da sua aparição em Espanha (1605), publicou duas edições (mais uma reedição) dessa primeira parte de *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, a primeira tradução para o português data de fins do século XVIII (1794), e a segunda de 1876 (quase três séculos depois da aparição da imortal obra!), quando já tinha sido traduzido dezenas de vezes para as principais línguas da Europa. Qual é a razão última deste atraso? Com certeza não foi a falta de interesse pela obra, mas (para além de outras menos seguras e mais invocadas, como o anticastelhanismo português) sim há uma causa verdadeiramente importante: o bilinguismo. Podemos afirmar que todos os homens cultos portugueses podiam falar e escrever em castelhano e, por outro lado, o povo compreendia perfeitamente a língua de Cervantes (o teatro espanhol era largamente representado, em castelhano, em Portugal).

Os séculos XIX e XX foram mais generosos nas traduções portuguesas da principal obra de Miguel de Cervantes. E neste ano do Centenário da publicação da Primeira Parte já apareceram duas de consumados especialistas de tradução de obras literárias do espanhol para o português (José Bento e Miguel Serras Pereira), sintoma, sem dúvida também (para além da excelência de tal obra) do novo entendimento cultural entre os nossos povos.

Palavras-chave: *El Quijote*, traduções para o português.

Uma primeira aproximação à fortuna d'*El Quijote* em Portugal permite-nos concluir que, como muitos outros temas importantes da literatura e cultura espanholas, não foi um tema predilecto dos eruditos portugueses. Na verdade, os espanhóis sabemos que Portugal nunca foi uma fértil terra de hispanistas (também em Espanha foram muito poucos os lusitanistas): talvez Fidelino de Figueiredo se aproxima à literatura e cultura espanholas com a consciência limpa de um verdadeiro peninsular; também Oliveira Martins e Pascoaes se aproximaram do hispanismo essencial sem os preconceitos característicos dos intelectuais portugueses até há poucos anos.

No tema concreto que nos ocupa, e contando desde já com a limitada projecção que o Quixote teve em Portugal, nos inícios do século XX encontramos os principais dados para o estudo da sua fortuna (até esse momento) na cultura e literatura lusas nos repertórios e exposições (na realidade, incluem toda a obra de Cervantes) tanto em Portugal como no Brasil organizados por ocasião do III Centenário da sua publicação: *Catálogo da*

Exposição Cervantina no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, de 1905, ordenado pelo conservador António Jansen do Paço (também neste ano se celebrou em Espanha, pela primeira vez, o centenário da publicação d'*El Quijote*); *Exposição Cervantina na Biblioteca Nacional de Lisboa,* de 1908, organizado por Castro e Almeida, com um prefácio do seu director, Xavier da Cunha; Sousa Viterbo, *A literatura española em Portugal*, Lisboa, 1915. Naturalmente, e ao longo de todo o século XX, produziram-se outras manifestações, como as do já referido Fidelino ou de poetas como José Gomes Ferreira ou Miguel Torga, dos quais trataremos mais adiante. O estudo mais elucidativo (também até ao momento em que se publica), quanto a edições e traduções, é o de Jorge Peixoto, "Bibliografia da Edições e Traduções do D. Quixote Publicadas em Português" (*Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1961, pp. 597-622.). Um outro estudo importante para o nosso intuito é o livro de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português* (Lisboa, Estampa, 1997). No entanto e como veremos, há recentes informações relativas ao tema.

Se fixarmos por agora a nossa atenção no texto castelhano d'*El Quijote* (na sua Primeira Parte) e nos remontarmos até 1615, data da aparição da Segunda, sabemos que em 1605 se publicaram nove edições, entre elas várias no estrangeiro, como as duas de Lisboa, mais duas em Bruxelas e uma em Milão (Murillo 1990: 21). Em Janeiro de 1605 sai a primeira edição em Espanha da imprensa de Juan de la Cuesta, nesse mesmo ano é impresso em Lisboa por Jorge Rodrigues, com licença del 26 de Fevereiro, e por Pedro Crasbeeck, com licença de 27 de Março. Se, como acabamos de dizer, cabe a honra a Lisboa de publicar essas duas edições (e também una reedição da primeira destas) o mesmo ano da publicação da primeira parte em Espanha (1605) e, ainda que a impressão de livros portugueses em Espanha ou de castelhanos em Portugal (indistintamente numa ou outra língua em ambos os países) era moeda comum (e mais ainda durante a monarquia dual), a realidade destas duas edições (para além da reedição da primeira) não pode ser explicada apenas por motivos crematísticos (os preços eram aproximadamente os mesmos), mas também são indicadoras do êxito da obra em Portugal. Não pretendemos nós aquí chegar a qualquer descoberta (objectivamente os dados relativos a *El Quijote* são poucos e claros, e já enumerámos as fontes que usamos), mas sim explicar alguns fenómenos, não suficientemente explicados, em torno à fortuna do Quixote em Portugal, enquadrada no âmbito mais vasto da cultura espanhola em Portugal.

No que diz respeito às primeiras traduções a outras línguas europeias, como exemplo de diligência tradutora (com as dificuldades que acarretava a tradução de uma obra tão castiça e complexa), podemos citar los casos do inglês Thomas Shelton[1] e o do francês César Oudin[2], que, em 1612 y 1614,

1. *History of The Valorous and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish.*

2. *L'Ingenieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, tradvit fidellement d'espagnol en français, et dédié au Roy par César Ovdin…*

respectivamente, traduziram às suas respectivas línguas a primeira parte do *Ingenioso Hidalgo*.

Ao contrário de outros países, nos quais as traduções do Quixote se iniciaram poucos anos depois da sua publicação em España, a primeira tradução portuguesa é de 1794, quase dois séculos depois da sua primeira aparição em castelhano.

E continuando com as traduções para o português, a perplexidade de um espanhol acentua-se se pensarmos que só na segunda metade do século XIX é que surge a segunda, melhor, um grupo de traduções (porque todas têm o denominador comum de serem muito literais): "Jorge Peixoto afirma que, depois da primeira tradução [a de 1794] e de outra de 1853, onde pela primeira vez, nas traduções portuguesas, se recorre à ilustração –esta vez com gravuras colhidas na edição francesa de 1836, publicada sob a direcção de Louis Viardot– nos meados do século XIX, as traduções dos viscondes de Castilho e de Azevedo, Pinheiro Chagas [1876-78] e de Benalcanfôr [1877] marcam um novo rumo neste capítulo. São tradutores escrupulosos e de prosa escorreita".[3] Mas voltemos à primeira delas, a de 1794. Qual é a razão última destes dois séculos de espera? Esta a primeira vista falta de atenção tradutora em Portugal ao primeiro grande romance europeu que tinha cativado meio continente não é tal, mas todo o contrário.

Se falámos do êxito em Portugal da obra cervantina baseados na publicação de duas edições (para além de uma reedição) em Lisboa em 1605, o facto de uma tradução tão tardía dum livro tão trascendente deve ter umas causas bem concretas. Estas causas existem. A fundamental é o bilinguismo, que travou quaisquer traduções do castelhano para o português: podemos afirmar que todos os homens cultos portugueses escreviam e falavam castelhano e o povo compreendia perfeitamente a língua de Cervantes.

No que respeita ao primeiro aspecto, temos um testemunho numa obra pouco conhecida (dela se fizeram apenas quinhentos exemplares), mas conclusiva neste sentido: é o *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid, 1890)[4], de Domingo García Peres. É o testemunho quantitativamente mais importante da adopção do castelhano pelas classes cultas portuguesas (que, no fim de contas, eram as que sabiam ler e escrever), e, por outro lado, com as limitações inerentes à época em que foi publicado, é a única tentativa séria neste sentido. A imensa maioria dos textos incluídos no *Catálogo* são literários (a língua dos textos científicos era o latim). Ainda que chega até ao momento da sua publicação (1890), o núcleo fundamental de autores e obras incluídos nesa investigação é constituído por autores dos séculos XVI e XVII (sobretudo publicados no XVII, ainda que um

3. Maria Fernanda de Abreu (1997): *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Estampa, p. 82.

4. A obra de J. Martínez Almoyna e A. Vieira de Lemos, *La lengua española en la literatura portuguesa* (Madrid, Imnasa, 1968), é pouco mais do que uma repetição, com diferente ordem, da obra de Domingo García Peres.

grande número destes foram produzidos no anterior), período, em conjunto, o de maior florescimento do castelhano em Portugal. O resultado deste périplo investigador resume-se em mais de 600 autores portugueses e milhares de obras. Este produto, naturalmente não exaustivo, está condicionado por uma génese e desenvolvimento condicionados por umas especiais circunstâncias geo-políticas, sociais, económicas, de alianças matrimoniais, etc., que conduziram ao prestígio social do castelhano em Portugal.

O bilinguismo luso-castelhano, que cobre em Portugal dois séculos e meio (desde meados do século XV até à última geração nascida antes da Restauração de 1640), é um fenómeno de grande importância para a cultura portuguesa. Português e castelhano não chocavam no contexto desses séculos, e foram os desencontros políticos os que os obrigaram a enfrentar-se. Era tal a consideração que adquiriu na alta e média sociedade lusa que todos os homens não tinham problemas para se exprimir em castelhano. No que diz respeito a homens de letras, nós apenas conhecemos dois escritores portugueses (de alguma entidade) do século XVI que não escreveram em castelhano: António Ferreira e Frei Agostinho da Cruz.

Relativamente ao segundo aspecto, isto é, que o povo compreendia perfeitamente o castelhano, temos sobejas provas neste sentido: o bilinguismo luso-castelhano era uma marca nas representações teatrais em Portugal, nos conteúdos e na forma; mais ainda, era o teatro seguido pelas classes populares. Para Menéndez y Pelayo, o teatro peninsular era um: "No hay teatro portugués, ni castellano, ni catalán, hay un teatro español, cifra y compendio de la ideas y sentimientos de la raza, como lo es Camões en la epopeya erudita y de segunda mano […]. Aquel teatro fue común porque respondía a lo que pensaban y creían todos".[5] Um aspecto que é absolutamente necessário lembrar é o facto de que em Portugal, depois de 1580 e durante boa parte do século XVII, se representavam nos pátios (cerca de 1590 são o Pátio do Borratém e o Pátio das Arcas) ou 'corrais', erigidos à espanhola, obras en castelhano de autores castelhanos, de temática nacional e peninsular, sendo Lope de Vega (que caompôs obras de tema inteiramente português e um dos mais grandes admiradores da poesia camoniana) um dos autores preferidos.

Este prestígio do castelhano atinge o seu ponto mais alto no século XVI[6], e por isso no início do XVII quando é publicada a Primeira Parte d'*El Quijote* tinha toda a força e prestígio, acentuados também pela circunstância política da

5. Marcelino Menéndez y Pelayo (1941-42), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, Madrid, p. 260. Apesar da relativa escassez de escritores portugueses de teatro (se compararmos com outros géneros literários), é proverbial o gosto do público lusitano por esta actividade lúdica, como se pode confirmar por vários testemunhos da época.

6. É simbolicamente muto significativa a *Carta de Mestre João* (o médico e cirurgião da expedição de Pedro Álvares Cabral, o descubridor do Brasil en 1500), escrita em castelhano, mas cheia de lusismos.

monarquia dual, e a partir das conquistas militares de alguma maneira chegou a ser língua franca em Europa (o que também explica perfeitamente as edições em castelhano do Quixote, no mesmo 1605, em Bruselas e Milão), principalmente nos intercâmbios comerciais (muitos dos judeus peninsulares expulsos instalaram-se nos Países Baixos, Amsterdão sobretudo, e para eles era a língua comercial) e, por razões mais particulares, em Portugal.

Se o bilinguismo se manteve durante dois séculos e meio, já podemos explicar quando os portugueses sentem necessidade de traduzir obra tão genial. No momento em que se produz esta primeira tradução (1794), português e castelhano tinham perdido muitas das suas semelhanças linguísticas (especialmente com a grande revolução fonética do castelhano no século XVII) e se tinha passado mais de um século e meio da separação política de ambos os reinos.

Se a repercussão política da Restauração foi tão acentuada que desde essa altura ambos os países têm vivido como irmãos siameses (de costas voltadas), não aconteceu assim na cultura, onde o prestígio social do castelhano continuou durante décadas. Na segunda metade do século XVII, por duas vezes, são publicadas as composições da Academia dos Singulares de Lisboa, onde Góngora era considerado o grande mestre, e uma trintena de académicos leram os seus poemas e discursos em castelhano (García Peres 1890: 6). O próprio D. João IV, já rei, publica em castelhano a sua *Defensa de la Música Moderna* (Lisboa, 1649). Temos que pensar que os ecos do Barroco espanhol em Portugal, sobretudo Góngora, chegaram muito longe cronologicamente na poesia lusitana.

Comprovamos, por outro lado, que uma centúria depois de se ter restaurado a monarquia portuguesa (1640) são publicadas em castelhano e da autoria de portugueses milhares de composições poéticas. Lembremo-nos de que uma obra como a *Fénix Renascida*, cancioneiro de poesia barroca, da qual se publicam os seus vários volumes na primeira metade do século XVIII, inclui cerca de 250 composições em castelhano[7].

É na segunda metade do XVIII quando a cultura francesa se instaura em Portugal para substituir definitivamente a espanhola. O Iluminismo e as grandes figuras francesas como Boileau, Corneille, Racine, Voltaire, etc., fazem com que o castelhano como cultura perca completamente o seu prestígio em Portugal, enquanto no povo já se tinha consolidado o mais violento anticastelhanismo.

Como também é significativo o facto de que Gil Vicente faça a sua estreia como autor teatral com uma peça em castelhano (*Auto da Visitação* o *Monólogo do Vaqueiro*), representada por ele mesmo em 1502 na própria câmara da rainha dona María (castellana) no palácio de Alcáçova por ocasião do nascimento do futuro D. João III.

7. Por isso, e apesar das limitações inerentes à época em que foi escrito, seguimos considerando fundamental neste sentido a obra de Domingo García Peres.

Esta situação foi expressada com a sua característica lucidez por António José Saraiva: "Se ha dicho, aunque en general se ha olvidado, que hasta bien entrado el siglo XVIII la literatura portuguesa es una expresión regional de un todo peninsular. Los autores castellanos y sus intérpretes no se sentían extranjeros en territorio portugués, de la misma manera que los portugueses no se sentían extranjeros en territorio castellano".[8]

É assim, pois, que agora já se explica esta primeira tão tardia tradução do Quixote para o português: a liquidação absoluta do bilinguismo (e quase absoluta da cultura espanhola) em Portugal.

Já nos meados século XX é produzida a que, até há muito pouco tempo, se pensava que era a última tradução para português sob o título *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, traduzido por Aquilino Ribeiro e ilustrado por Lima de Freitas (Ed. Fólio, Lisboa, 1954). O autor, de estilo inconfundível, com um vocabulario rico e pitoresco, excedeu-se na interpretação de muitas passagens, que podem destituir do seu verdadeiro significado D. Quijote na intenção de Cervantes. Na verdade, para além de nacionalizar D. Quixote *aquilinizou-o* como já acentuou mais de um crítico), fugindo por vezes descaradamente às dificuldades da tradução. Em certos aspectos trata-se de uma versão e não propriamente de uma tradução. Constantemente o autor articula uma linguagem regionalista beirã e com alguma frequência à maneira picaresca (de facto ele tinha escrito uma obra próxima da picaresca española, *O Malhadinhas*) que destrói a profundidade psicológica de D. Quixote e Sancho, como já, no seu momento, foi assinalado por João Mendes[9].

No século XX produz-se uma outra tradução (com várias edições), da qual temos notícia por Onésimo Teotónio de Almeida (pessoal e desinteressadamente no Congresso da AIL, em Santiago de Compostela em Julho de 2005, nos informou sobre esta interessantíssima achega), que possui um exemplar da terceira edição e cujo frontispício diz assim: *Cervantes, D. Quixote de la Mancha. Vertido do castelhano e adaptado por Pedro da Silveira. Biblioteca dos Rapazes, 3ª edição. Portugália Editora, 1966*. Um livro com ilustrações, que no início vêm indicadas assim: "Capa e ilustrações de João da Câmara Leme". O mesmo quase-descobridor desta tradução (nem mesmo os amigos de Pedro da Silveira a conheciam), que -conforme nos confessou- tem a intenção de dar pormenores desta tradução num artigo, nos elucida sobre algum outro interessante aspecto: no espólio de Pedro da Silveira, na Biblioteca Nacional de Lisboa, há páginas da tradução com emendas, certamente com vistas a uma nova edição. Num contacto posterior o Prof. Onésimo de Almeida (depois de uma viagem a Lisboa) disse-nos: "A informação que lhe dei estava correcta.

8. António José Saraiva (s. d.),: "A literatura portuguesa e a tradição peninsular", *Estrada Larga 3*, Porto, Porto editora, p. 541.

9. Cf. João Mendes (1954): "No rasto do Quixote", *Brotéria*, LIX, Lisboa, pp. 437-444.

Mas a dúvida era: quando teria saído a primeira edição desta tradução do Pedro? Ora, parece que a primeira edição é de outro tradutor. Só se conhece uma 1ª edição de D. Quixote na Portugália com os seguintes dados bibliográficos: *Miguel de Cervantes, Dom Quixote de la Mancha traduzido e adaptado por Maria Ponce. Ilustrações (a p/b) de Eduardo/Teixeira/Coelho, Lisboa, Portugália Editora,* s.d., 280 pp. + índice. Está inserida na mesma colecção "Biblioteca dos Rapazes" em que aparece essa 3ª edição traduzida então por Pedro da Silveira. Portanto, parece que a editora mudou de tradutor mas manteve o livro na colecção sem considerar uma edição completamente diferente, apesar de o tradutor ter mudado". Esta é a exaustiva informação do Prof. Onésimo de Almeida, que agradecemos com o maior reconhecimento.

Se até agora as traduções de *El Quijote* para o português foram muito espaciadas, neste ano do tetracentenário do aparecimento da primeira parte, desde há poucas semanas contamos com mais duas da autoria de dois experimentados tradutores do espanhol para o português: a de José Bento (*O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Lisboa, Relógio d'Água, com ilustrações de Lima de Freitas, o ilustrador da tradução de Aquilino Ribeiro) e a de Miguel Serras Pereira (*Dom Quixote de la Mancha,* Lisboa, Dom Quixote, bem luxuosa, com ilustrações de Salvador Dalí –um dos grandes artistas fascinados pelos episódios quixotescos– e alguns ensaios introdutórios de conhecidos cervantistas), as duas anotadas pelos tradutores.

Quer isto dizer que Portugal e Espanha reataram velhos laços de interesse por e para ambas as culturas? Nós pensamos que sim, que já se superaram muitos dos velhos (e mais novos) ressentimentos políticos e começou uma época de colaboração mútua, a começar pelos interessados intercâmbios económicos e comerciais dos nossos dias.

Os autores que se ocuparam da repercussão de *El Quijote* em Portugal lamentam a parcimónia com a qual se têm ocupado os portugueses de obra tão capital, não só no que respeita a traduções como também a estudos e influências. Se, nos séculos XVI e XVII, a exígua actividade tradutora por parte dos portugueses se explicava por efeito do bilinguismo, já no caso dos poucos estudos ou influência posterior bem podem ser explicados pela separação moral que se apoderou dos dois povos depois da Restauração. Desde esse momento a cultura portuguesa começará a ter olhos só para a francesa, abandonando vários séculos de cooperação e entendimento ibéricos; e assim as primeiras manifestações sobre D. Quixote são obra do século XVIII e burlescas (e, por isso, netamente negativas), como as de António José da Silva ou Nicolau Tolentino de Almeida. É por isso que são poucas as manifestações em Portugal inspiradas pelo Quixote. Ainda assim, temos que esclarecer que o século XIX significa uma recuperação da figura de D. Quixote (e por extensão) de Cervantes, continuada com muita mais força no século XX. Em ambos os séculos teve importantes leitores e críticos (Almeida Garrett, Camilo, Gomes Leal, etc.; Gomes Ferreira, Miguel Torga, etc.). O espaço de que dispomos não

nos permite tratar juízos positivos ou negativos, preconceitos e outros assuntos de interesse relativos às reações que tem suscitado na cultura portuguesa através dos séculos. Só no fim, no apartado da Bibliografia, indicaremos as fontes onde pode ser consultada esta repercusão. E é aqui que fechamos o nosso contributo neste Congresso.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maria Fernanda de (1997): *Cervantes no Romantismo Portugués*, Lisboa, Estampa.

ARES MONTES, José (1952): "Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVI", *Anales Cervantinos*, II, pp. 193-230.

ARES MONTES, José (1953): "D. Quijote en el teatro portugués del siglo XVIII", *Anales Cervantinos,* III, pp. 349-352.

ARES MONTES, José (1987-88): "D. Quijote en tres poetas portugueses", *Anales Cervantinos,* XXV-XXVI, pp. 65-73.

ARES MONTES, José (1993): "Evocaciones cervantinas en poetas portugueses del siglo XIX", *Anales Cervantinos,* XXXI, pp. 231-238.

BARROSO, Carlos (1872): *Cervantes em Portugal,* Lisboa, Curiosidade Literaria.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de (1906): "D. Quixote", em *Ao correr do tempo*, Lisboa.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1920): "O thema do *Quixote* na literatura portuguesa do século XVIII", *Revista de Filología Española,* VII, pp. 47-56.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1927): "D. Quixote na literatura portuguesa", *Revista de História,* 16-17, pp. 232-233.

MENDES, João (1954): "O Quixote em Português", *Brotéria,* LVIII, pp. 569-573.

MENDES, João (1954): "No rasto do Quixote", *Brotéria,* LIX, pp. 437-444.

MURILLO, Luis Andrés (1978): *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha (Bibliografía fundamental)*, Madrid, Clásicos Castalia,

PERES, Domingos García (1890): *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano,* Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1947): *Estudios Cervantinos.* Prólogo de Agustín González de Amezua. Madrid, Ediciones Atlas.

SELVAGEM, Carlos (1943): *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, Lisboa, Editorial Aviz.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1928): "A Literatura Hespanhola em Portugal", em *História e Memórias da Academia das Ciências de Lisboa* 12 (2), pp. 151-454.

52

XXIX

APRESENTAÇOM DE PROJECTOS

LEITURA E COERÊNCIA NO CAOS: A LITERATURA NO CÁRCERE

Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá

[...] ler nos ajuda a manter a coerência no caos, não a eliminá-lo; não a enfeixar a experiência em estruturas verbais, mas a permitir que ela progrida em sua própria maneira vertiginosa; não a confiar na superfície brilhante das palavras, mas a investigar a escuridão[1].

Resumo: O texto relata resultados parciais de entrevistas realizadas com detentos da Penitenciária Estadual de Maringá, no Estado do Paraná, Brasil[2]. Realizada entre agosto de 2003 e julho de 2004, a pesquisa entrevistou docentes, agentes penitenciários, responsáveis pela biblioteca do presídio, detentos e o diretor da penitenciária, com o objetivo de reconhecer o papel da leitura nesse ambiente de exclusão social.

Palavras-chave: Literatura; Leitura; Leitura de presidiários.

INTRODUÇÃO

A compreensão da literatura como fator de equilíbrio psíquico e social fundamenta o pressuposto de que é necessário o estabelecimento de relações prazerosas entre leitores encarcerados e o texto literário, de modo que possam satisfazer suas necessidades de ficção e fantasia, de formação, reconhecendo-se como seres humanos no mundo difícil em que são lançados. A partir desse pressuposto e estabelecendo um recorte nos resultados alcançados pela pesquisa, apresentamos sínteses de entrevistas realizadas com usuários da biblioteca do sistema prisional, que revelam dados instigantes sobre a relação entre livros e leitores, seja pelo valor que os entrevistados agregaram às suas atividades leitoras, seja por demonstrarem deficiências e desinteresse em relação ao texto literário.

Os entrevistados foram, inicialmente, indicados pelo atendente da biblioteca do presídio, que apontou os 10 (dez) grandes leitores da instituição penal; porém, para contrabalançar esse critério, 06 (seis) alunos da unidade escolar foram chamados, aleatoriamente, para falar sobre os livros que liam em suas horas de reclusão, sem qualquer relação com trabalhos escolares. Dos 16 (dezesseis) entrevistados, 10 (dez) tinham menos de 30 (trinta) anos; 10 (dez)

1. MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 27.

2. Pesquisa realizada sob a orientação da Drª Regina Zilberman, em nível de pós-doutorado.

cursavam o Ensino Fundamental e, entre esses, 02 (dois) estavam fazendo as séries iniciais desse estágio; 05 (cinco) cursavam o Ensino Médio na PEM e 01 (um) já havia terminado os estudos. Entretanto, em razão da necessidade de restrição das dimensões do texto, trazemos os resultados de apenas 02 (duas) dessas entrevistas e ressaltamos que em razão da situação peculiar dos entrevistados, suas identidades não serão divulgadas. Serão reconhecidos apenas pelas iniciais de seus nomes.

No que tange às teorias de base para a análise dos dados coletados por meio de questionários e entrevistas com os leitores do presídio, a pesquisa apoiou-se tanto em trabalhos que valorizam o processo de interação e a visão crítica da realidade, propiciando a reflexão do leitor sobre o mundo, notadamente, as idéias de Hans Robert Jauss, referentes à *Estética da recepção* e as concepções de Wolfang Iser, provenientes da *Teoria do efeito,* quanto em estudos que enfocam os segmentos sociais que interferem na formação do leitor, abrigados nos fundamentos defendidos pela *Sociologia da leitura*. Nesta pesquisa, as concepções da Sociologia da leitura embasaram-se na leitura de obras de Robert Escarpit, Pierre Bourdieu, Michele Pètit e Joëlle Bahloul, principalmente.

LEITURA NO CÁRCERE: ENTRE CLÁSSICOS E BEST-SELLERS

Com o roteiro da entrevista previamente delineado, as questões foram divididas em 3 (três) blocos: o primeiro indagava sobre livros e leituras, procurando levantar representações e simbologia da leitura para os detentos; o segundo tratava da leitura como prática social e o terceiro buscava dados pessoais e sócio-econômico-culturais sobre os entrevistados.

Já nas primeiras impressões, podemos concordar com Bourdieu que acredita que "um livro jamais chega ao leitor sem marcas"[3] e que há sistemas de classificação, implícitos nas escolhas feitas pelos leitores, que podem ser levantados e estudados pela sociologia da leitura. A tarefa seria, portanto, a de observar que marcas revelam um "sistema de obras" nas escolhas de leituras dos presidiários. Sob esse aspecto, ao observarmos o consumo literário de uma classe específica de leitores, podemos não só conhecer o comportamento desse público delimitado, mas compreender, especialmente, sua formação como grupo social diferenciado, cujos interesses e objetivos mostram-se também diversificados.

Neste caso, o valor estético do texto não se coloca mais como foco central da questão, pois devemos levar em conta tanto a leitura de obras de Machado de Assis como de Paulo Coelho, para ficarmos na contraposição entre a leitura

3. In: CHARTIER, 1996, p. 248.

do clássico e a do best-seller, apenas no que se refere ao contexto brasileiro. É o argumento de Escarpit:

> o valor imediato da comunicação, que permite a cada indivíduo de um grupo social encontrar na leitura um alimento cotidiano de um diálogo entre sua liberdade, por um lado, e a representação de um aspecto da situação histórica contemplado através da consciência do escritor, do outro, pode também ser uma fonte importante. Porém não é certo que esta leitura seja compatível com aquilo que nossa sociedade cultural considera como literatura[4].

Para **A.L.R**, de 21 anos, primeiro colocado na lista dos 10 maiores leitores da PEM, a leitura de um livro, no ambiente prisional, significa "manter a mente ocupada", principalmente, porque "*aperfeiçua eu na leitura* (sic)"; segundo ele, o livro é mais importante que jornais e revistas, porque, quando começa a ler, "eu me empolgo" e quero saber o final da história. E esse aperfeiçoamento da leitura por ele desejado significa, especialmente, a desenvoltura na leitura oral – "eu gaguejo um pouco quando leio"- e a aquisição de vocabulário. A desenvoltura na leitura oral, para ele, é importante porque, às vezes, os companheiros de "xadrez" pedem-lhe que leia, em voz alta, trechos do livro que está lendo, tendo já lido, inclusive, *Se houver amanhã*, "inteirinho para os companheiros que gostaram da história". Sua trajetória como leitor, entretanto, não começa na PEM. Lembra-se de um local com muitos livros, a biblioteca da cidade em que reside sua família, Carapó, em Mato Grosso do Sul; afirma que freqüentava a biblioteca municipal e que retirava livros, principalmente, de literatura estrangeira, entre eles, Sidney Sheldon e Agatha Christie, o que explica sua colocação no ranking de leitura organizado pelo atendente da biblioteca da penitenciária. Confessa-se fã incondicional de Sheldon e diz ter lido quase toda sua obra, citando: *Se houver um amanhã; Um estranho no espelho; O reverso da medalha; O outro lado da meia noite; O fantasma da meia noite; O capricho dos deuses*. Entre Sidney Sheldon e Agatha Christie, prefere o primeiro porque, segundo ele, os livros da escritora inglesa "são todos iguais" e os dele, não; "em cada livro ele modifica a história e você não sabe nunca o que vai acontecer"; observa que os assuntos são tratados de forma diferente: ela "trabalha mais com desvendação de crimes (sic)" e "baseia suas histórias em psicopatas, em crimes"; ele conta episódios repletos de disputas por poder, dinheiro e sexo.

Outro grande leitor, segundo **A.L.R**., é seu companheiro de cela, **G.L**., de 25 anos, vice-líder da lista de leitores da PEM. Afirma que existe entre eles uma disputa para saber quem lê mais e, no momento, a vitória está sendo sua: se ele, **A. L.R.**, lia um livro por semana, **G.L.** queria ler dois e, assim, a saudável concorrência os levou aos primeiros lugares da lista entregue pelo atendente á

4. ESCARPIT, 1974, p. 32.

Direção do presídio. É também significativo o fato que troquem experiências de leitura e que um seja responsável pela escolha da próxima leitura do outro. A função de mediadores de leitura é exercida por ambos com convicção, pois comentam, segundo o entrevistado, apenas trechos que não atrapalhem o prazer da descoberta pelo outro, o que equivale dizer que não desvendam mistérios, não relatam finais de tramas e escolhem os trechos que podem contribuir para despertar o interesse do colega.

Além dos livros citados, afirma ter lido poesias, embora não recorde título de obras ou nome de poetas, e possuir dois livros de Sidney Sheldon em sua cela, adquiridos por amigos, a seu pedido. Mas nunca deu livros como presentes, especialmente para a namorada, pois acha que flores, bombons e roupas são presentes mais adequados em datas comemorativas; ele, porém, gostaria de receber. Dos livros de Sheldon, prefere *O reverso da medalha*, cuja história trata de "uma senhora que está com seus entes queridos ali numa festa e ela começa a ver fantasmas e começa a contar que o pai era muito necessitado, foi para a África do Sul, em busca de garimpos de diamantes e acabou falecendo, mas deixou uma herança pra ela" (sic).

Embora sua preferência declarada seja sempre por obras de Sidney Sheldon, entre suas leituras inesquecíveis está *Pássaros feridos*, de Collen Mc Cullough, história que ainda o emociona, porque:

> é de uma família que ela se encontrava em uma situação difícil e justamente nessa situação difícil uma irmã do marido da mulher da família, manda uma carta pra ele, explicando para ele que estava precisando dele porque ela já ia falecer e tinha uma herança muito grande pra deixar pra ele que era uma fazenda. E aí ele foi para a fazenda e a vida deles melhorou... (sic)

Quanto à sua interação com os fatos narrados, com personagens, ele não se reconhece em nenhum dos citados, não se vê como nenhum deles, mas em termos de expectativas, de desejo de passar por situações semelhantes, sim, gostaria, muitas vezes, de viver determinados acontecimentos ou de sentir-se na pele de uma ou outra personagem.

Em relação aos momentos do dia em que prefere ler, afirma que lê na cela, depois que termina seus afazeres na faxina e suas atividades escolares, o que pode ser à tarde ou à noite, mesmo com a conversa dos companheiros ou com o barulho da TV, sempre ligada. Sobre seu ritmo de leitura, explica:

> Se eu tiver muito cansado, aí eu leio umas cem páginas numa hora, aí dou uma descansada, descanso um pouco...; leio certinho [não volta atrás para reler]; abro ela [a obra] onde eu parei, aí eu entro de novo na história; quando eu leio, eu me envolvo na história, parece que eu to na história... Quando encontro uma palavra difícil, não atrapalha a leitura, mas quando a gente vem pra escola, a gente pergunta pra

> professora... Quando eu leio um livro, chego até a chorar. *Pássaros feridos* foi um livro mesmo que cheguei até a chorar.

No que se refere ao seu desempenho como leitor, **A.L.R.** acha que lê agora, na prisão, muito mais que antes, principalmente, porque na PEM os livros estão mais próximos, ou seja, o fato de haver uma biblioteca tão perto dele faz com que leia mais, além, é claro, do tempo que tem à disposição para isso; destaca, ainda, a competição que se estabeleceu entre ele e o companheiro **G.L.** bem como a mediação do atendente, que procura estar sempre informado sobre as leituras dos usuários e seus gêneros prediletos:

> Na biblioteca onde eu pegava livro, na minha cidade, às vezes eu chegava lá para pegar o livro que eu queria e não tinha o livro; o livro já estava reservado para outra pessoa e essa outra pessoa já tinha pegado ele e aqui na biblioteca não; quando a gente chega, o livro está aí... (sic)

Um bom livro para esse leitor em situação peculiar é, segundo suas palavras, um livro "que começa com romance, tem aventuras e aí passa [a personagem] por umas fase difícil no livro, de tristeza, onde algumas pessoas... personagem, falece" (sic). Acredita que um bom livro não precisa ter sempre um final feliz "porque a realidade da gente não é sempre com final feliz, e, inclusive, o Sidney Sheldon é isso: nem todos os livros dele têm final feliz. (sic)" Como exemplo, cita *O reverso da medalha* que "acabou em tragédia, porque acabou ficando só a filha do herdeiro, já em idade avançada, vendo fantasmas e sozinha" (sic).

Em relação ao que considera um leitor ideal, ou se ele se vê como um bom leitor, **A.L.** explica que a grande disputa entre ele e **G.L.** é para verificar quem é, em suas palavras, um "exímio leitor", porque um quer ser melhor que o outro. Embora admitisse seu envolvimento total com os fatos narrados, uma vez que chora, ri, fica nervoso, bravo ou contente, dependendo das circunstâncias, ele não se considera um "exímio leitor", muito em razão da concepção escolar dos usos da leitura, ainda que tais obras não sejam levadas para o âmbito escolar, pois, para ele, a almejada categoria é:

> um *eximo* leitor é uma pessoa inteligente na leitura, que sabe ler as palavras certinho, tudo; eu não me acho esse leitor porque eu tenho que buscar umas palavra no dicionário ainda... (sic)

Assinalou ainda que, quando lê um livro cuja história viu também em filme, o que aconteceu com *Armagedon*, prefere a leitura porque "o livro é você que monta na mente o que se passa no livro, no filme, não, eles é que inventam as coisas (sic)".

Em relação à família, observa que somente o pai tinha o Ensino Fundamental e que ele lia livros religiosos; o pai e a mãe contavam histórias "sobre assombrações".

A importância que atribui á biblioteca é diretamente ligada à sua concepção de leitura, ou seja, para ele, a biblioteca contribui, na instituição penal, para manter as mentes ocupadas e para a aquisição de conhecimentos, especialmente, vocabulário e exercícios de leitura oral. O que podemos considerar é que lê muito, vive intensamente as paixões criadas pelos autores, mas não valoriza exatamente isso; repete o discurso das instituições escolares, para as quais a leitura deve contribuir objetiva e visivelmente na integração do indivíduo no ambiente em que vive. E não é outro o desejo desses homens que vivem nas prisões: precisam cumprir os papéis socialmente aceitos.

G.L., de 22 anos, é o outro grande leitor da PEM, na visão de **A.L.R.**., e o segundo colocado na lista elaborada pelo atendente da biblioteca. Para ele, um "livro contém histórias, novelas e depois que a gente termina de ler, fica pensando, parece que a gente vê aquilo... "(sic). O livro é mais importante que outros objetos de leitura "porque conta várias histórias que às vezes têm até relação com a gente", a revista, por exemplo, traz mais notícias. Um bom livro, segundo ele, deve ter "ação, suspense", deve impressionar o leitor, de modo que "a gente se coloca no lugar da personagem; a gente fica pensando se aquilo acontecesse na vida real" (sic).

Lembra-se da biblioteca que freqüentava com amigos, em sua cidade natal, Joinville, para fazer os trabalhos escolares; era uma biblioteca muito grande, mas ele só retirava livros para a pesquisa solicitada, nunca pegou outros livros: "na rua, era mais difícil; gostar de ler, só mesmo aqui na penitenciária, aqui é que eu peguei mais gosto pela leitura".

A leitura de livros é muito importante para ele como forma de melhorar na escrita, aprender palavras, aumentar o conhecimento. Lê bastante "literatura estrangeira" e brasileira. De autores brasileiros, cita *Negrinha*, de Monteiro Lobato e *Tocaia grande*, de Jorge Amado, sua leitura do momento. Na família, tem a irmã mais nova como imagem de boa leitora, que lê revistas, livros; a mãe e o pai, evangélicos, são leitores da bíblia. O romance é o gênero preferido, e os últimos lidos foram, *Destino*, *Pássaros feridos* e vários de Sidney Sheldon, entre eles, *O reverso da medalha*, seu predileto, porque conta a história:

> de um rapaz que era pobre e ficou rico, que deu a volta por cima de tudo; um rapaz que decide ir para a África do Sul, ficar rico, garimpar diamantes; passa por muito sofrimento e consegue uma grande empresa, que vai passando de geração em geração...tem uma hora que ele já estava rico e foi roubado, e aí deu a volta por cima...(sic)

As histórias de Sidney Sheldon o atraem em razão das personagens, que são determinadas e conseguem seus objetivos, notadamente, aqueles de poder financeiro. Considera que, como algumas personagens do escritor americano, ele também tem determinação e força de vontade e, muitas vezes, fica imaginando que poderá conseguir tudo aquilo que as personagens alcançam, mas considera que as histórias, geralmente, terminam mal para as personagens com as quais se identifica. A identificação com as criaturas leva-o a pensar que o destino delas deveria ser melhor: "A gente fica mal; a gente pensa que devia ser assim de outra forma... Pô, a pessoa batalhou tanto, pra se dar bem... (sic)"

Entre suas últimas leituras, cita *O ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e, questionado se havia gostado mais de Saramago ou de Sheldon, afirmou que preferiu o escritor português, "em razão do sofrimento das pessoas, que tinham ficado cegas, no manicômio". Relaciona os fatos e as personagens com sua própria vida: "as personagens no manicômio, sem poder sair, e eu aqui na prisão"; sente-se mal com a identificação, embora tenha percebido algumas diferenças, pois acredita que, na prisão, ele tem toda assistência, lá, no manicômio, as personagens não tinham nada e ninguém por elas. Gostou do final da narrativa porque as personagens voltaram a enxergar.

Além de Sheldon, Jorge Amado, José Saramago, lê também Agatha Christie. Vê semelhanças entre as histórias do escritor americano e as da escritora inglesa, como os crimes, por exemplo. Já a narrativa de Jorge Amado "é do nordeste e parece mais com a gente (sic)".

A escolha dos livros que lê é feita, às vezes, por sugestão do atendente e pela leitura do prólogo ou da orelha do livro; outras vezes, pela conversa com o amigo **A.L.R.**, com quem troca informações e impressões de leitura. Também costuma indicar para outros companheiros e lembra-se, especialmente, de haver indicado a leitura de José Saramago para muitos detentos. O horário preferido para as leituras é "depois das aulas, ali pelas 4 horas, quando chego no xadrez e tomo um banho e já começo a ler"; na cela todos respeitam o momento de leitura dos companheiros, mas acredita que a televisão, sempre ligada, está atrapalhando um pouco sua leitura, cujo ritmo sente diminuir, pois, quando não tinha televisão na cela, em outro pavilhão, em seis meses, leu 20 livros. Aqui, percebemos uma certa justificativa para o segundo lugar na competição com o amigo **A.L.R.**

Quanto ao seu ritmo de leitura, afirma que lê devagar, volta atrás para ler trechos que não compreendeu bem ou que gostou bastante, mas não procura ver o desfecho dos acontecimentos com antecedência; prefere ficar na expectativa, aguardando o que vai acontecer na história. Lê muito mais agora do que antes, em liberdade, e acredita que o fato de ter livros à disposição, pessoas que falam sobre suas leituras ajuda a buscar a leitura. Em casa, a mulher

lê bastante, tem muitos livros e "manda alguns para ele", principalmente, de "auto-ajuda". O único livro que possui é *Estação Carandiru*, de Dráusio Varela, mas leu apenas poucas páginas e parou em razão "do sofrimento dos presos". O livro também é portador de lembranças tristes, pois, no dia em que o comprou, foi preso. Acredita que quando voltar para casa, vai poder comprar livros e fazer "uma prateleira, uma estante" para colocá-los. Quer também que os filhos gostem de ler.

Embora leia muito na prisão, por volta de "30 livros em seis meses", **G.L.** não se considera um bom leitor porque só gosta de ler suspense, policial, romance de ação; para ele, o bom leitor é aquele que "lê tudo, vários gêneros". Lá fora, não lia, "não parava para ler um livro, trabalhava direto".

Os pais, evangélicos, lêem apenas a Bíblia, mas lembra-se que, quando criança, ouvia histórias do "Patinho feio", "Pinochio" e outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização das entrevistas com os indivíduos em situação penal revelou que, para esses leitores, a experiência se confirma, sobretudo, em razão do estado de exclusão em que se encontram, já que o início de suas trajetórias leitoras coincide com a entrada na Penitenciária. Como a leitura pressupõe isolamento, a prisão parece ser o espaço adequado a essa atividade.

Com o primeiro bloco de questões, procurávamos observar que imagens os detentos fazem do livro e da leitura, levantando aspectos relativos a representações e à simbologia tanto do ato de ler quanto do livro como objeto de leitura. Para a grande maioria dos respondentes, o livro, além de ser um objeto de leitura mais importante que revistas e jornais, representa aquisição de conhecimentos; entretanto, compreendem que a leitura de cada um desses objetos depende do que buscam no momento: optarão pelo jornal, caso desejem ler notícias mais imediatas; pelas revistas, que têm assuntos mais abrangentes, se buscam reportagens mais longas, "com ilustrações e fotografias", com assuntos "para pesquisa" e, pelo livro, para uma leitura mais demorada, cujo assunto "tenha mais permanência" que aqueles tratados em periódicos e magazines.

Poucos deles lembram-se de locais com muitos livros, "na rua", como dizem quando se referem aos locais de origem, onde viviam antes de suas prisões. Para alguns, o pequeno espaço destinado ao acervo diminuto da biblioteca da instituição penal representa o local em que eles viram maior quantidade de livros reunidos, já que nunca entraram antes em uma livraria ou em uma biblioteca, mesmo escolar.

A leitura, para eles, é importante como aquisição de conhecimento, mesmo os livros de conteúdo estritamente ficcional, como os de Paulo Coelho,

campeão de leituras na PEM, de Sidney Sheldon, Agatha Christie, Collen Mac Cullough, José Saramago, Érico Veríssimo e Machado de Assis. Quanto aos gêneros, os leitores de ficção mostraram preferência pelos romances, delegando à poesia o papel de material a ser utilizado para escrever cartas às namoradas e às famílias; já uma outra parcela de leitores lê apenas obras religiosas, livros sobre a "palavra", e não vê sentido em outros gêneros, considerados "pura fantasia" ou "mundanos".

Como a leitura não fez parte de suas vidas antes da prisão, os grandes leitores que conhecem são os companheiros de cela, com os quais, inclusive, travam uma espécie de competição de leitura; não possuem referências de leitores além das grades da penitenciária, na família ou entre amigos. Para a grande maioria, o contato com os livros só aconteceu em ambiente de encarceramento, já que, em liberdade, não freqüentavam bibliotecas ou livrarias.

No segundo bloco, as questões buscavam revelar a intimidade que esses leitores passaram a ter com os livros na prisão, já que abordaram aspectos da prática pessoal de leitura. Mesmo lendo muito agora, não possuem livros, não se interessam em comprar livros, pois são caros e, para eles, depois de lido, o livro perde seu valor de mercado. Exceção feita à *Bíblia* e a *O alquimista*, de Paulo Coelho, considerados livros de cabeceira, que devem ser lidos mais de uma vez. Mostram-se vaidosos das leituras realizadas no período de carceragem, referindo-se, orgulhosos, aos números de obras lidas; entretanto, poucos se consideram "bons leitores", porque associam tal qualidade à fluência da leitura oral.

Ainda no segundo bloco, as respostas às perguntas indicaram que os leitores, em sua maioria, têm um ritmo de leitura bastante produtivo: não adiantam páginas, em busca da solução de enigmas ou problemas; voltam atrás e relêem textos que não compreenderam bem ou que gostaram bastante; lêem em suas celas, à noite, e, apesar do aparelho de televisão, sempre ligado, e das conversas dos companheiros (há seis detentos em cada cela), conseguem manter o interesse e a atenção no texto.

Finalizando, devemos enfatizar a função mediadora do atendente da biblioteca, com formação no Ensino Superior, ele próprio um leitor bastante produtivo. Ao assumir a função na biblioteca, foi além da catalogação de livros e preenchimento das fichas de empréstimos. Escreveu a amigos e conhecidos e conseguiu a doação 500 (quinhentas) obras, o que revitalizou a pequena biblioteca e promoveu o interesse dos presos pela leitura. Além disso, indicava obras aos companheiros, fomentando a leitura tanto de obras canônicas como as de José Saramago quanto de best-sellers, como Sidney Sheldon ou Paulo Coelho, para ficarmos apenas entre as mais citadas.

Parafraseando Manguel, citado em epígrafe neste texto, podemos dizer que, cada qual a seu modo, os entrevistados parecem encontrar, com a leitura,

a coerência no caos em que se vêem e que as obras que lêem, de gêneros diversos e muitas delas de qualidade discutível, ainda que constituam, para alguns, apenas números de uma competição, poderão fomentar neles o desejo de persistir na busca de idéias e histórias eficazes com que possam perscrutar e amainar a escuridão, inerente a todos os seres humanos, mas certamente intensificada naqueles que se encontram entre grades de uma prisão.

BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura,* Trad. de Cristiane Nascimento, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

ESCARPIT, Robert. *Hacia uma sociologia del hecho literário.* Madrid, Edicusa, 1974.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SINGULARIDADES DE UM PROJECTO INSULAR

Ana Isabel Moniz e Ana Margarida Falcão
Universidade da Madeira

Resumo: A comunicação assenta em dois pontos essenciais:

Pertinência científica e necessidade sociológica do Projecto, onde serão abordadas várias questões tais como a recepção e a abordagem crítica da literatura como necessidade de afirmação de autonomia de um arquipélago onde não existem diferenciação étnica ou linguística nem exigências independentistas que conduzam a uma óbvia diferenciação cultural; a atitude da sociedade e o seu interesse de apropriação regional perante as obras literárias e outras manifestações artísticas em articulação com o que poderá constituir uma expressão local; os *media* regionais como um dos possíveis suportes da manifestação de uma recepção controversa da apropriação regional das obras literárias e artísticas e a necessidade do enquadramento do Projecto como serviço prestado à Comunidade.

Problemática da construção do objecto de estudo em que será dada uma particular atenção à mobilidade do objecto de estudo e flexibilidade das perspectivas de abordagem e do quadro de categorização que requer, a necessidade de considerar o objecto de estudo em função das relações entre, por um lado, uma autonomia político-cultural e a necessidade existente de engrandecimento regional e, por outro lado, a apetência do público em relação à oferta de bens culturais, a problemática de uma eventual operacionalidade do conceito de «local» em função das existências regionais do arquipélago e a intersemioticidade decorrente da pertinência sociológica do Projecto.

Palavras-chave: Projecto *Madeira séc. XX*; Produção literária local Insularidade; Apropriação regional; Localização/Deslocalização; Enraizamento.

O Arquipélago da Madeira, constituído pelas ilhas da Madeira, Porto Santo e as inabitadas ilhas Selvagens e Desertas, e englobado nos grupos insulares que constituem a Macaronésia, situa-se no Atlântico, a 620 milhas (1000 km) do continente português e a 310 milhas (500 km) da costa africana. A principal ilha, a Madeira, tem uma área de 741 km2 (57 km de comprimento e 22 km de largura) e uma população de cerca de 250 000 habitantes.

Apresentamos geograficamente o Arquipélago da Madeira porque o questionamento da especificidade do lugar tomou uma importante dimensão nas possibilidades de articulação de conceitos como periferias e localização aquando da definição do objecto do nosso Projecto Literário e Cultural, que aqui e agora nos interessa problematizar, intitulado, ainda provisoriamente, *Madeira, séc. XX: Literatura e Cultura.*

Este Projecto tem como objectivo descrever a vida cultural na Ilha da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modos de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local. Pretende, ainda, aprofundar o estudo multidisciplinar da realidade histórico-cultural, literária e linguística da Madeira, a partir de um *corpus* literário local, aduzindo-lhe um diálogo inter-artes. Dada esta multidisciplinaridade, intervêm no Projecto docentes da Universidade da Madeira e da Universidade de Lisboa, nas áreas de Literatura, Linguística, História e Arte e Design, além de investigadores de outros organismos não vinculados ao meio académico.

Segundo Maria Alzira Seixo, em «Açores e Madeira»[1], «a Literatura não se determina pela vida dos homens que a escrevem, transpareça nela ou não; mas também não se define só pela língua, que é uma pátria, sim, mas até certo ponto; nem por nacionalidades, às vezes de estabelecimento convencional [...]. No entanto, a terra de onde se fala, ou de que se fala, ou para onde se fala, é em si mesma uma voz.»

Pareceu-nos, pois, importante considerar esta «terra-voz» sempre *presente nas* nossas mentes, desde o início do nosso Projecto, justamente porque nos deparámos com, por um lado, a atitude sócio-cultural de apropriação regional de obras literárias e outras manifestações artísticas, de que adiante apresentaremos exemplos e, por outro lado, a problemática da não existência de diferenciações interculturais relevantes. Aventámos, pois, a hipótese de o nosso Projecto poder vir a ser entendido tanto no enquadramento de uma atenção a essa «voz», «de onde», «de que» ou «para onde» se fala, como no âmbito de um contributo prestado às necessidades e interesses da comunidade da Região da Madeira.

Assim, encontrámo-nos perante a necessidade de articular a dicotomia que representa a existência de uma possível especificidade dessa «voz», equacionando-a com noções teóricas como as de literaturas periféricas ou de localização vs enraizamento. Não existe no Arquipélago da Madeira diferenciação étnica ou linguística, nem tão pouco exigências independentistas que conduzam a, ou procedam de, uma óbvia diferenciação cultural, política ou económica, factores estes que, se claramente relevantes, permitiriam a existência de uma demarcação que pudesse conduzir ao conceito de interculturalidade. Sentimos, pois, a necessidade de repensar as realizações literárias e culturais do Arquipélago da Madeira tanto em termos de lugar como em termos de referências discursivas, necessitando estas, contudo, de uma contextualização histórico-literária na qual possam existir e da qual possam emergir como diferença.

Primeiramente, em termos de lugar, colocámos a seguinte interrogação: poderão 620 milhas ou 1000 km de mar ser considerados como uma espécie de

1. SEIXO, Maria Alzira, «Açores e Madeira», *Revista Visão,* 7 de Abril de 2005, p. 143.

fronteira, com as implicações simultâneas de uma consciência de deslocalização e de assumpção de pertença íntima do lugar?

Seguidamente, em termos de referências discursivas, coloca-se-nos um diverso problema: as especificidades das realizações literárias e culturais do Arquipélago terão força contrastiva e diferenciadora relevante em relação às realizações de outros arquipélagos com características similares? Referimo-nos, por exemplo, aos Açores e às Canárias que, não tendo, tal como a Madeira, uma especificidade linguística, racial, política ou independentista, parecem comungar de dominantes temáticas ou motivos literários insulares.

Como exemplo, e pontualmente, referimos um colóquio que se costuma realizar anualmente, na Madeira, organizado pelo Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, no qual participam sempre intervenientes de Arquipélagos da Macaronésia, e no qual pudemos constatar, por parte da maioria dos participantes o uso de expressões como: «pintura y literatura de las islas canarias», «a temática da saudade na literatura açoriana» ou «poetas e pintores santacatarinenses», a par de «poetas cabo-verdianos» ou «literatura santomense».

Estas expressões e outras equivalentes, utilizadas recorrentemente por outros participantes, constituem o exemplo pontual de um sentimento colectivo, comungado pelos intervenientes dos Arquipélagos citados, e exprimem o sentir da «terra-voz» de cada região, que assume, simultaneamente, uma afirmação de pertença regional tanto em termos de lugar como em termos de referência discursiva estética.

Aliás, o Projecto *Madeira, Séc. XX: Literatura e Cultura* teve origem num conjunto de atitudes da comunidade local demonstrativas, por vezes, do interesse, mas, maioritariamente, de uma quase certeza de apropriação regional de origem espacial perante obras literárias e manifestações artísticas que tinham a sua autoria em indivíduos nascidos no Arquipélago, quer nele permanecessem quer não; ou que, vindo radicar-se no Arquipélago, nele vivessem e produzissem artefactos estéticos. Esta perspectiva retoma a de João David Pinto Correia ao referir-se «à transformação poética da realidade subjectiva de ilhéus e da mundivência insular por [indivíduos] da própria ilha, outros fora dela, noutras terras mais próximas, mais longínquas»[2]. Por outro lado, a referida apropriação regional de origem espacial contemplava a hipótese de uma apropriação regional de expressão local, como se o local regional fosse, em relação ao horizonte nacional, o elemento estruturante de uma procura ou estruturador de uma afirmação de identidade.

2. CORREIA, João David Pinto (1998): *Os militares e a Literatura Madeirense,* Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, p. 46.

A possível fronteira desenhada pelo mar, que provoca a configuração da distância de uma insularidade, origina como que um desejo colectivo, quase paradoxal, de simultânea apropriação e autonomia em relação a uma identidade literária e cultural nacional. Este sentimento gera uma atitude diversa da das regiões continentais porque ele implica, ao mesmo tempo, um desejo colectivamente expresso de autonomização que, afinal, não contraria, talvez, a sua não exclusão de uma integração nacional. A hipótese do mar como fronteira releva, pois, a identidade local de possíveis especificidades discursivas de uma minoria insular que, simultaneamente, se fracta, mas também se integra ou se revê, na alteridade continental.

Vejamos, a título exemplificativo, a existência de uma Associação Madeirense de Escritores e a sua intervenção numa querela surgida nos *media* e na qual escritores, académicos, professores, governantes, jornalistas e simples agentes culturais argumentaram e contra-argumentaram a controvérsia da validade de expressões tais como «escritores madeirenses», «poesia madeirense» ou «literatura madeirense» presentes, entre outros contextos mediáticos, numa polémica e muito discutida lista de livros, elaborada por iniciativa da Secretaria Regional da Educação e que pretendia constituir um *corpus* de «literatura madeirense», a ser utilizado pelas escolas da Região.

Parte dos intervenientes defendia a existência, apenas, de uma «literatura portuguesa»; os restantes contra-argumentavam, referindo «contingências de valor de cariz insular e comprovação histórica», referindo títulos como *História Literária da Madeira* do Visconde de Porto Cruz, de 1949, 1951, 1953[3] ou *Musa Insular* de Luís Marino, de 1959[4], e outras publicações congéneres. Esta invocação podia ser interpretada, por um lado, como argumento para a defesa da existência histórica de uma consciência literária colectiva de cariz social e cultural, e, por outro lado, como memória de um passado colectivo que se manifestava tanto pela localização geográfica como pela temática presente.

Citemos, ainda, algumas publicações antológicas mais recentes como *Poet'Arte 90 – Poesia madeirense, Ilha 3, Narrativa literária de autores da Madeira – séc. XX,* ou a publicação bilingue *Narrativas contemporâneas da Madeira – récits contemporains de Madère,* organizada e traduzida por Thierry Proença dos Santos.

Algumas destas antologias integram, no mesmo volume, autores que nasceram na Madeira (quer nela tendo permanecido quer dela se tendo ausentado), a par com autores que, nascidos fora da ilha, nela se vieram radicar. Também se encontram nomes consagrados da literatura a par de autores desconhecidos do grande público, o que constitui prática editorial pouco

3. PORTO DA CRUZ, Visconde do (Alfredo de Freitas Branco) (1949): *Notas e Comentários para a História Literária da Madeira - 1420-1820,* 1° vol., Funchal, Ed. Eco do Funchal.

4. MARINO, Luís (1959): *Musa Insular,* Funchal, Ed. Eco do Funchal.

frequente, talvez apenas justificada por um sentimento de comunhão ou de pertença insular.

Gostaríamos, ainda, de sublinhar a recente publicação *Nostalgia dei giorni atlantici,* com organização e supervisão de António Fournier, acerca da qual José Manuel Barroso apresenta, no *Diário de Notícias* de Lisboa de 2 de Julho de 2005, um ensaio crítico. Esta antologia foi também divulgada na internet, em *cites* italianos e portugueses. Tanto a antologia bilingue já referida como a expansão para fora da ilha são factores que podem dar conta do desejo de legitimação de uma identidade local.

Julgamos ter deixado claro não pretendermos problematizar a existência ou não de uma literatura madeirense, mas sim, e prioritariamente, responder a uma necessidade colectiva, elaborando um Projecto no qual se descreve a vida cultural no Arquipélago da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modos de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local.

Perante as dificuldades de enquadramento teórico expostas e o contrastivo percurso de publicações de cariz histórico, mediático ou antológico, já indicadas, pareceu-nos pertinente procurar interrogar e colmatar lacunas de reflexão sobre o panorama literário e cultural do Arquipélago, começando pelo século que nos estava mais próximo. Começámos, pois, por encarar a literatura e a cultura do séc. XX na, da, ou sobre a Madeira, sem outra preocupação metodológica ou terminológica, à partida, que não fosse a importância do lugar e a existência de um *corpus* que não podia ser considerado como «entidade híbrida» ou «objecto móvel», e que nos levaria, forçosamente, a ter que descobrir categorias para o pensar.

Apostámos, pois, para a constituição do nosso *corpus,* numa perspectiva de intersemioticidade que recobriria, por um lado, contingências de especificidade regional literária e cultural e, por outro lado, a existência do valor de um passado humano insular e colectivo que funcionaria, no nosso Projecto, como uma espécie de «espaço cénico» que teria a função de pôr em evidência as realizações textuais escritas e plásticas.

Partimos, pois de uma localização periférica – o Arquipélago da Madeira - e de um pensamento sobre as possibilidades do discurso da literatura e da arte produzidas nesse lugar, e assumidamente apropriado por uma colectividade, delineando, assim, uma especificidade tanto de valor discursivo como de valor literário e cultural local.

No entanto, o sentimento de pertença a um património local, literário e cultural, não deixa de abranger também o sentimento de inclusão num património nacional. Aliás, esta inclusão é essencial à sua legitimação, pois só na medida em que as realizações artísticas locais se expandem, se traduzem e se

permutam é que adquirem, simultaneamente, a sua dimensão regional, nacional ou mundividencial.

Os Estudos Literários implicam, hoje, uma visão crítica dos textos que salvaguarde o seu valor social, cultural e ideológico, mas não esquecendo nunca que a Literatura, acima de tudo, existe na e pela concretude de um *corpus* que pede o metatexto de um discurso que o abra, nem descurando que esse *corpus* de textos pertence ao mundo abstracto da estética, a qual, por sua vez, pede um cenário de História Literária no qual possa ser vista a sua movimentação.

Ao delinear os nossos objectivos interrogámo-nos, ainda, sobre se a interacção da Memória Colectiva e da Memória Individual, no que diz respeito à localização periférica do Arquipélago da Madeira, não poderá ser considerada como delineada em dois círculos de identidade concêntricos e interactivos: o círculo nacional e o círculo regional que interagem. Este foi mais um factor que pesou no delinear dos nossos objectivos, no desejo de aprofundar o estudo multidisciplinar da realidade histórico-cultural, literária e linguística da Madeira, a partir de um *corpus* literário local, aduzindo-lhe um diálogo interartes, em termos de articulação do lugar com as referências discursivas, como no início desta comunicação aventámos.

Por tudo isto ponderámos a nossa aposta num Projecto que permitisse repensar a realização literária e cultural do Arquipélago da Madeira, enquanto *corpus* de uma produção localizada que, hipoteticamente, configuraria especificidades mais ou menos acentuadas da expressividade local de um discurso textual. Esta localização e estas especificidades discursivas configurariam, em simultâneo, um movimento centrífugo e centrípeto, de inclusão e de exclusão, de identidade e de diferença, que esperamos contribuir para clarificar, no decurso da realização do nosso Projecto.

BIBLIOGRAFIA

CORREIA, João David Pinto (1998): *Os militares e a Literatura Madeirense,* Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura.

MARINO, Luís (1959): *Musa Insular,* Funchal, Ed. Eco do Funchal

PORTO DA CRUZ, Visconde do (Alfredo de Freitas Branco) (1949): *Notas e Comentários para a História Literária da Madeira - 1420-1820,* 1° vol., Funchal, Ed. Eco do Funchal

SEIXO, Maria Alzira (2005): «Açores e Madeira», *Revista Visão,* Lisboa, 7 de Abril, p. 143.

106.0 FM

XXX

LITERATURA: 'AS MÁSCARAS DE PERSÉFONE'

CANTOS DE AMOR E MORTE: AS POÉTICAS DE RUY BELO E NUNO JUDICE

Ida Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense – Niterói / Rio de Janeiro

Resumo: No âmbito de projeto de pós-doutorado junto ao grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte (PUC Minas Gerais – Brasil) intitulado "As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas", apresentamos comunicação sobre figurações da morte nas poéticas de dois poetas portugueses contemporâneos – Ruy Belo e Nuno Júdice. Desejamos fazer dialogar essas duas poéticas a partir de um tema comum: o canto de amor e morte em torno de um dos mitos mais recorrentes da cultura portuguesa: Inês de Castro. A reflexão busca desenvolver uma leitura crítica sobre linguagem poética, morte e memória, com apoio principalmente dos ensaios de Maurice Blanchot.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Ruy Belo; Nuno Júdice; Maurice Blanchot; morte; Inês de Castro.

Este trabalho insere-se no projeto de pesquisa interinstitucional intitulado "As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas" sob coordenação da Profa. Dra.. Lelia Parreira Duarte, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Brasil. Para o embasamento teórico-crítico de suas reflexões, o grupo de pesquisadores se vale principalmente dos ensaios filosóficos-literários de Maurice Blanchot. Minha inserção nesse grupo relaciona-se também ao desenvolvimento de meu projeto de pesquisa de pos-doutoramento sobre a obra poética de Ruy Belo, poeta-crítico português dos mais instigantes no panorama da cultura de língua portuguesa dos anos 60 e 70 do século XX, pelas questões literárias, filosóficas e éticas que sua escrita propõe.

É, portanto, a partir desse contexto que se configura esta comunicação com o diálogo possível entre dois poetas portugueses contemporâneos, autores de dois livros de poesia em torno de um dos mais fortes mitos de amor da cultura lusófona: Inês de Castro e seu príncipe amante Pedro. Mito, alíás, bastante lembrado neste ano de 2005 em que se comemoram os 650 anos da morte de Dona Inês de Castro.

O primeiro poeta, Ruy Belo, publicou, em 1974, *A Margem da Alegria,* que se constitui na realidade de um único extenso poema a dar título ao livro. O segundo, Nuno Júdice, em 2001, publicou *Pedro, lembrando Inês,* reunindo 39 poemas. Em ambas as obras, constatamos a força do tema da morte e a sua

relação com a experiência poética, contrastando escrita e memória, plenitude e finitude, ainda que suas linguagens sejam bastante diferentes entre si.

Em *A Margem da Alegria* (a partir de agora indicaremos como *AMA*), a história mitificada de Inês e Pedro, tão referenciada ao longo dos séculos, entrelaça-se com a contemporaneidade do poeta, sujeito assumidamente presente no poema como personagem também dessa longa narrativa lírica que se estende em cerca de 60 páginas. As vozes de Inês, Pedro e do Poeta misturam-se em contraponto, explorando o espaço da memória como repertório fundamental para a arte. Essa exploração enfatiza claramente a temporalidade, que é, no poema em exame, sintaticamente visível por meio da utilização recorrente do conectivo QUANDO a ligar, desde o início, diversos conjuntos de versos que se vão somando de maneira digressiva, quase caótica, com a sobreposição de cenas e estratos temporais diversos.

> Quando já pelos prados o orvalho
> aspergira as inúmeras pétalas das primeiras flores
> e corriam as lágrimas ao longo da já longa idade
> de homens onde o rio da alegria já secara há muito
> talvez suponho eu no tempo dos primeiros salmos admoestadores
> em que os olhos se abriam para o medo das mensagens funestas
> [...]
> quando as tardes eram notoriamente altas e as sulcavam
> vozes de muitas raparigas que voltavam das fontes ou de minas com avencas
> de bilhas muito esguias â cabeça bilhas que prolongavam o seu porte
> o seu andar seguro e digno bilhas de maos fincadas nas ilhargas
> [...]
> quando as pessoas já eram mortais mas nao o eram assim excessivamente
> e se reconheciam a si próprias nuns olhos alheios
> e a sua pela humedecida e se tornava cada vez mais fina
> sem deixar de ser pele sem passar a ser cútis a nao ser nos anúncios
> ou nos saloes de cabeleireiras onde sempre se fala só dos outros
> da vida privada dos outros dos pequenos escândalos diários
> [...]
>
> (pp. 19-21)

Assim, temporalidde e memória são as matérias da vida e da poesia, indica-nos o poema, o qual, por isso mesmo, torna-se um exercício contínuo de transposição de tempos e espaços, de tensão entre presença e ausência, entre plenitude e vazio. A recuperação do mito na contemporaneidade indicia um canto da perda das narrativas fundadoras, da impossibilidade de unidades como Deus e Sujeito, tornando mais visível o fracasso do mundo que habitamos.

> Tudo me sabe mal como este sol ocidental
> que morre em portugal a sua morte mais mortal

crepúsculo sangrento para um céu cinzento [...]
E a noite principia a destruír o día
e a mulher do mal erguida no umbral
daquela eterna morte que me coube em sorte
Eu não pude comprar senão o mar
e uma ou outra coisa do que não existe
como o que diz o vento do oeste
ó catedral submersa do meu sono
[...]

(p. 39)

A espécie de narrativa lírica que compõe o livro mistura tempos e discursos, exemplificando bem o que Jeanne Marie Gagnebin discute em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história:* " [...] a escrita é, também e com certeza, memória da morte" e "Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar a linguagem que o diz e que "nele" se diz." (pp. 55 e 66). Nesse cruzamento de discursos, ora ouvimos a voz de Inês, ora a de Pedro, ora do poeta. Em passagens diversas, a crônica de Fernão Lopes ecoa como texto-matriz fundamental; em muitos versos, outros poetas, como Camões, Sá de Miranda e Jorge de Sena, falam e em outros momentos outras obras ligadas ao mito de Inês são examinadas, especialmente obras de pedra feitas para resistir ao tempo como a Nave de Alcobaça e os famosos túmulos do casal amante, descritos minuciosamente pelo poeta. Temos, então, uma forte *fricção* entre textos e discursos, ao longo do livro, com o estabelecimento de articulações dinâmicas de sentidos, como se tivéssemos em mãos um verdadeiro caleidoscópio verbal. O tecido poético vai-se formando como um cruzamento constante de linguagens, de imagens e emoções, provocando a idéia de plenitude e de multiplicidade, mas indiciando também vazios, perdas e silêncios. Por isso, ocorre a relativização de toda palavra, em busca do que não pode ser dito, não pode ser recuperado.

A parte do poema em que o poeta *lê* o túmulo de D. Inês em Alcobaça expõe de forma concreta essas impossibilidades. A leitura desse texto de pedra, cercado de referências históricas precisas, principalmente, datações, rompe e mesmo subverte o discurso histórico pelas subjetividades construídas a relativizarem a verdade e o já escrito. As vozes de Inês e de Pedro, ganhando um outro espaço de significação, colam-se à voz lírica do poeta que problematiza o mito e o amor violentamente interrompido.

Que sei pergunta ela para sempre imóvel
no túmulo de pedra inamovível que sei eu desse homem tao instável
mais triste e mais sozinho quanto mais alegre e rodeado
que ao dar-me um outro nome como que meu deu um novo ser
e a quem toda me dei como se dá em parte
na arte alguém mais que no amor

Que sei de pedro esse homem de palavras
esse inventor de nomes com certeza mais reais
após haverem sido mais criados do que as próprias coisas
Que sao duas as lousas nem sequer o sabe
nem na cabeça sob o baldaquino dela cabe
o modo de saber certo e definitivo
que pedro mais que rei foi permanente fugitivo
e fugiu mais de si mesmo que da terra ou que da grei
Eu canto os amores e a morte a apoteose e a sorte

(pp. 32-33)

Em *AMA*, encontram-se as marcas constantes da escrita de Ruy Belo. No nivel da linguagem, um trabalho clássico e engenhoso atentíssimo às palavras para constituição de uma sintaxe e de uma camada fónica das mais surpreendentes na habilidade de selecionar e combinar elementos no verso, sabiamente rebelando-se contra as ordens gramaticais e discursivas instituídas. Trata-se de um poeta seguro na manipulação da matéria poética, no rigor da escrita, como se pode constatar em diversos momentos de toda sua obra, encerrada em 1978, quando faleceu aos 45 anos. Vejam-se, como exemplo, versos com exploração lúdica do nível fônico:

Abraço-te com força antes da morte
sorriso frio com suor ao meio
olhos parados pela curiosidade
a face fácil da destruição
vestido que te leva quando o teu corpo suave
malvada cor de malva que me salva
das cores da alva aonde o sol já silva
adeus regaço de que a custo me despeço
No tom cavo onde escavo a minha voz
[...]

(p. 42)

Soma-se a esse rigor e trabalho retórico no manuseio da linguagem poética, uma maleabilidade na construção de imagens e metáforas a dinamizar completamente o poema, o que abre, por entre os versos, lacunas propositais de significação que permitem ao leitor aliar-se ao poeta na construção de sentidos e liberdade de emoções. *AMA* é, portanto, uma obra de idas e retornos, de buscas, de encontros e desencontros. A melancolia é o fio sutil a guiar o sujeito lírico por entre fragmentos míticos, históricos e textuais, com o contato permanente com a morte, experiência recorrente durante toda a vida, nas múltiplas figurações da finitude irremediável.

Para qué festas e grinaldas e canções e vinho
se os corpos envelhecem como as coisas
e tudo os ilumina só a luz do fado
mesmo se o mundo todo se renova sem cessar.
[...]
A idade conduz-me ao acaso da vida
quando já nem me guía o mínimo pracer
e quero despedir-me com um canto melancólico
da plenitude desta minha terra

(p. 46)

[...]
e não havia a terra da alegría
e a alegría era afinal o triunfal inferno
era saber que o que se fez nunca se fez
e que tudo o que foi decerto nunca foi
e que apenas o sonho vencería a morte
mesmo se pra sabê-lo se exigia a cru coragem
de aflorar essa margem que ha antes da morte
ou só depois da morte nao sabia bem
ou podía ser mesmo a propria morte
[...]

(p. 52)

Falamos, portanto de um texto rebelde a qualquer ação ordenadora exterior, impossível de ser contido, aprisionado por explicações. É, no fundo, tal como as narrativas míticas, um eterno retorno, uma *acontecer* permanente.

Se, nesse livro, Ruy Belo diz ser "Poeta do amor da solidão da morte" (p.46), também o é o outro poeta, Nuno Júdice, que igualmente percorre os caminhos cruzados da memória defrontando-se com a solidão e a finitude. Poeta com extensa produção, seus últimos livros de poesia têm sistematicamente retomado o tema do amor com seu desejo de unidade e completude, com sua realidade de impossibilidades e irrealizações, evidenciando a solidão cotidiana dos amantes.

Em *Pedro, lembrando Inês* (a partir de agora *PLI),* temos também um percurso mítico que se representa na estruturação do livro: a primeira grande parte intitula-se "Pedro, lembrando Inês", com 32 poemas, sendo o último aquele que leva o título do livro; a segunda parte, "Carta de Orfeu a Eurídice" com 7 poemas, reduplica a temática fundamental: amor e morte. Diferentemente do livro de Ruy Belo, os vários poemas são autônomos entre si. O fío condutor por entre os textos é a fala do amor ou o pensar sobre e o sujeito lírico torna-se um lugar de "dizer", lugar que pode ser ocupado por Inês, por Pedro, pelo poeta, pelo leitor.

A obra de Júdice se caracteriza fortemente pela reflexão metapoética e o livro de que ora falamos não foge a esse interesse. No poema "Lição" (p. 19), a epígrafe é uma chave importante de leitura: "aprendíamos a amar, aprendíamos a morrer", verso de Eugénio de Andrade. Essa lição é o questionamento sobre o relacionamento entre poesia e memória. Se esta é a vontade de não esquecer, também a poesia é potência de lembrar. Mas a memória é, por outro ângulo, índice de que algo ficou para trás, perdido como realidade ou sensação. É a memória, portanto, um processo que presentifica ausências. Não é assim também o poema, espaço capaz de nos trazer o que está ausente, sejam objetos, sensaçoes, sujeitos? A escrita de Júdice não cessa de refletir o paradoxo que é o ato poético, sobre como se institui essa experiência verbal de perda constante a que os sujeitos amantes estão submetidos e, por isso, a melancolia igualmente atravessa seus versos: cada texto é um encontro ou despedida, histórias de amantes e amados que se perderam no tempo e só podem se reencontrar no leito abstrato do poema formado de memórias. No poema intitulado "Pedro e Inês" (p.28), lemos:

> Desfizeram-se estrelas num azul de queixa;
> choraram nebulosas nos fíos do crepúsculo.
>
> Para onde fogem os amantes mortos? Em que
> eternidade repousam os cansados corpos?

E, ainda em outro poema, "Pedro, lembrando Inês" , afirma-se (p. 42):

> [...] Mas é isto o amor:
> ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua
> voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo
> esse que mal corría quando por ele passamos,
> subindo a margem em que descobri o sentido
> de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo
> que o tempo nos rouba. [...]

Pedro e Inês são o duplo de Orfeu e Eurídice, mitos do amor entrelaçado com a morte.

> Assim, os vivos também se tornam fantasmas: bato-lhes
> à porta da alma, vagueio num descampado de sentimentos,
> chamo-os - e vejo-os partir. Construo a solidao
> com os pedaços das imagens que me deixaram. Ergo
> edifícios a partir de memórias, de palavras, de gestos que
> ficaram das nossas conversas, quando o tempo se reduzia
> ao instante que vivíamos, nenhum futuro nos impunha

a sua sombra. Agora, porém, a que estaçao te irei buscar? Em
que banco de jardim te irei surpreender, olhando essa manha
que marca a separaçao dos amantes? Limito-me a esperar
que esta porta se abra, uma vez mais, e a primavera
entre para este quarto onde a noite se instalou.

(p. 45)

Esse conjunto de poemas, desenvolve afinal a idéia de ser o AMOR uma vivência especial de finitude, figuração da morte, experiência semelhante à da escrita literaria, como pensa Blanchot no ensaio "A literatura e o direito à morte", do livro *A Parte do Fogo*: "Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte, é "a vida que carrega a morte e se mantém nela". Admirável poder. Mas algo estava alí e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede." (pp. 314-315)

A escrita poética não é assim a certeza de apaziguamento, mas angústia permanente. Não se trata de exaltar a força das palavras ou do amor, mas de assumir a sua fragilidade e a sua impotência . O poema é um continente de memórias, um território sempre instável, e o poeta, o narrador dessa viagem entre sombras e mitos.

Ruy Belo e Nuno Júdice ao retomarem Inês e Pedro, ao falarem tanto da experiência amorosa, assumindo ambos uma subjetividade obsessiva, não são neo-românticos, ou idealistas, deslocados numa pós-modernidade conflituosa, mas contemporâneos críticos e atentos ao seu tempo de vazios culturais e existenciais, em que imperam simulacros tanto da razão como da emoção. No entanto, essas duas poéticas, expondo a fragilidade, a impotência das palavras e da própria literatura, acabam por defender a poesia como uma experiência de sobrevida, como um amor desejante que poderá ir até o fim do mundo.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BELO, Ruy. *A margem da alegria*. 4. ed. Lisboa, Presença, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

JÚDICE, Nuno. *Pedro, lembrando Inês*. Lisboa, Dom Quixote, 2001.

NA TUA FACE[1], AS FACES DA MORTE

Luci Ruas
UFRJ/ UGF

> A beleza equilibra-se entre o real e o irreal. (...) A beleza é do imaginário e a imaginação é uma forma de se possuir o que se não possui. A beleza escapa-se do nosso domínio, entremostra-se ao nosso apelo e desaparece quando a tocamos, ou seja, a realizamos[2].

Resumo: Integrante do projeto de pesquisa intitulado "As máscaras de Perséfone: figurações da morte e do extinto nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas", coordenado pela Professora Doutora Lélia Parreira Duarte, neste trabalho investiga-se como o romance *Na tua face* (1993), de Vergílio Ferreira, se inscreve nessa perspectiva de abordagem que tem em Maurice Blanchot um de seus teóricos mais representativos. Aí encena-se "o eterno conto de amor e morte", além de problematizar e relativizar, na ficção, o que é a beleza e suas formas de representação.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo; morte/ literatura; beleza/ representação.

Em 1996, alguns meses, portanto, depois da morte de Vergílio Ferreira, e a propósito de *Cartas a Sandra*, romance postumamente publicado, Maria Lúcia Dal Farra apontava para o caminho percorrido pela obra do grande escritor: "o de formalmente ligar entre si os seus romances, á maneira de um ciclo", fazendo transbordar de um para outro livro as suas preocupações e interrogações fundamentais[3]. Considera-o autor de uma única obra, já agora fazendo eco às conhecidas palavras de Eduardo Lourenço, para quem a obra de VF "é a encenação de uma única história, e essa história é a lenta emergência, depurada de livro em livro, do eterno canto de amor e morte".[4] Nesse romance póstumo, segundo a crítica, cria-se e encena-se a incompletude, a incerteza, a integridade que provoca a ascensão do homem "para além dos limites contingentes da vida ou da morte, absolutizando-o".[5]

1. FERREIRA, 1993.
2. FERREIRA, 1992, pp. 55-56.
3. DAL FARRA, 1997, pp. 131-137.
4. LOURENÇO 1996, p. 7.
5. DAL FARRA, 1997, p. 135.

Depois de uma instigante abordagem do processo de irradiação que se opera entre os dois romances, que dialogam entre si – *Cartas a Sandra* (1996) e *Para Sempre* (1982) – destaca a importância da "memória involuntária", que recupera por meio de flashes as experiências de um passado irrecuperável que, só aos trancos e estilhaçado, pode tornar-se "escritura", como fulguração instantânea da lembrança, manifestação do absoluto, o que é, sem dúvida um privilégio da arte. Justifica-se, assim, a importância que a personagem-protagonista e narrador das duas obras concede à palavra, que só os artistas –aqueles que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial– realmente conhecem.

Talvez possa dizer-se, na esteira do pensamento blanchotiano[6], que nesse silêncio primordial se afirma o esvaziamento dos signos que povoam a realidade e dá-se o encontro com a morte, num tempo fora do tempo, num espaço fora de todo o espaço limitado pela contingência, onde o "falatar" da língua cede ao insondável da linguagem e o ser pode então emergir, desvelar-se, na obra que passa a existir.

Publicado em 1993, três anos antes da morte do escritor, o romance *Na tua face* também encena, como os demais que compõem essa obra, "o eterno conto de amor e morte". Aí observa-se também a presença de um narrador que registra os fatos relevantes de sua própria história a partir de dois movimentos essenciais: o primeiro, motivado pela ação da memória que o toma de assalto, trazendo "aos bocados", como afirma o próprio escritor nas páginas de *Nítido nulo*, as cenas do passado; o segundo, em que se verifica a interferência da situação atual sobre o passado evocado pela memória.

No momento inaugural da escritura, o narrador-protagonista está só: morreram-lhe a mulher e o filho (este suicida-se); a filha ausenta-se. Ausente também é a "face" da mulher desejada desde o tempo da universidade, e jamais alcançada.

Pois é dessa ausência fundamental, desse vazio dos objetos, dessa solidão radical que irrompe a palavra inaugural, tirada ao desejo de transformar em discurso – em obra, portanto – o vazio. É num berro, mais que um grito lancinante, que o narrador pronuncia um nome para que a obra possa existir. Bárbara é o nome evocado, a palavra fundadora do texto, o chamado ao impossível, fora de qualquer lógica, ou de qualquer gramática, presença impossível de um amor sentido e desejado, mas impossível.

A enunciação do nome evoca o tempo da universidade e, mais especificamente, o tempo da formatura, situação-limite a partir da qual cada um dos graduados seguiria o seu caminho, para construir o próprio destino. Quase

6. BLANCHOT, 1987, p. 90.

ao mesmo tempo, o violento grito para tornar presente a jovem Bárbara traz à cena a colega com quem ela divide o quarto: Ângela, que se forma em estudos clássicos. Ao tornar presente esse tempo, o narrador-protagonista (Daniel), acadêmico de medicina, deixa que se conheça o seu outro lado: o de caricaturista, encarregado de fazer as caricaturas dos colegas para o álbum de lembranças. Note-se que, como médico, tem a responsabilidade de curar, ou de atenuar o sofrimento e a dor; como caricaturista, acentua no traço do desenho a deformidade do outro (talvez para pôr em relevo, pelo grotesco, o que no homem é a sua imperfeição).

No rebuliço desse momento limiar, Daniel procura concretizar o encontro com Bárbara, para dizer-lhe o amor que sente. Mas o momento possível de encontro é paradoxalmente o do desencontro. Em Coimbra há duas estações de trem. Cada um escolhe um caminho diferente, tornando o desencontro inevitável. O trem que leva Bárbara parte da estação onde Daniel não está. Ainda que tente vencer o tempo, não consegue encontrar a jovem que daí por diante será ausência tornada presente em fugidios mas luminosos momentos de "aparição". A partir da ausência de Bárbara, o narrador-protagonista experimenta a possibilidade de recriá-la como "perfeição que não foi prevista por Deus", "perfeição instantânea e frágil". A beleza de Bárbara é "essência do impossível". Nela reside o infinito da beleza e da morte, a possibilidade de atravessar o real, onde desfilam os mutilados, os deformados, os excepcionais, para encontrar no irreal feito imagem a possibilidade da cura; por isso mesmo a evocação traz ao narrador-protagonista a inquietude e a angústia.

Como contraface dessa face desejada, o narrador-protagonista transforma em presença a outra mulher – Ângela –, com quem passa a viver e tem os filhos Luzia e Lucrécio. Luzia cujo apelido é Luz, herda o nome da avó, que era cega. A esse propósito o narrador faz observações irônicas, associando o nome da filha ao da Santa que teve os olhos arrancados e que, por isso mesmo, é quem atende aos que têm problemas de visão. Torna-se fotógrafa. Lucrécio, por seu turno, evoca a presença de poeta e filósofo latino, objeto da tese que a mãe prepara em seus estudos universitários.

Enquanto Bárbara contém no nome o não civilizado, Ângela fala a voz da cultura grego-romana. É, na narrativa, uma espécie de porta-voz de uma compreensão de mundo em tudo contrária à do narrador-protagonista, o qual experimenta a angustiada e obsessiva busca da beleza. Seu trabalho de pesquisa envolve o estudo da obra de Petrônio, a de Trimalcião e a de Hesíodo, mas é sobretudo a partir da obra de Lucrécio que Ângela constrói seus comportamentos e convicções. Do *De rerum natura*, exposição lírica e didática do sistema de Epicuro, extrai e assimila conceitos que passam a constituir aspectos do seu "modus vivendi". O narrador-protagonista, ao desenhá-la, reconhece que é "normativa como a página de um clássico". As normas de

conduta da personagem refletem os princípios epicuristas, como, por exemplo, a idéia de que para ser feliz o homem não deve perguntar, não deve querer saber. Nessa mesma perspectiva, põe em evidência a inutilidade das paixões: "A paixão do homem [afirma] é a da insensatez de querer a realidade do que não existe, de ouvir o impossível como o dar respostas para o seu infatigável questionar", o que parece desestabilizar as convicções do protagonista, no plano da ficção, e faz com que se reflita sobre as convicções do próprio Vergílio Ferreira, em seu permanente e obsessivo interrogar.

A presença de Ângela é de natureza física, pragmática. De acordo com o seu poeta preferido, nada é justo ou injusto diante da natureza. Mesmo o suicídio é um direito do homem, o seu triunfo sobre o destino. Para Ângela, Lucrécio devia ser relido, uma vez que é o grande poeta da nossa época. As religiões e Deus, para o pensador, como para a própria personagem, não se justificam.

Ao proferir uma conferência num encontro sugestivamente intitulado "No limiar do milênio", aponta para a importância desse filósofo quando afirma que o homem é "um doente que ignora a causa do seu mal. Lucrécio não o ignorava e deu-lhe remédio" (será esse remédio o suicídio?). O grande remédio é entender que nada é para entender. "Ângela nunca esteve doente", diz o narrador. "Tinha um destino de perfeição a cumprir". "Tu eras uma regra de gramática", afirma. Não a pode, portanto, entender o que lhe era o interior. O máximo a que chega – e é sob a forma de ironia que o faz – e conhecer-lhe a "ossada" numa radiografia. O espírito, entretanto lhe escapa. É sintomático que Ângela tenha sido vítima de uma cegueira. Passa a enxergar pelos olhos do marido. E o que Daniel lhe mostra – caricaturista que é – é a deformidade, a monstruosidade que Ângela recusa, pedindo que lhe mostre a beleza das crianças e das flores de um jardim. É certamente uma evocação de Lucrécio e, por conseguinte, de Epicuro.

Ângela não é objeto do amor do narrador-protagonista, pelo menos no que implica a paixão e o arrebatamento. Não é a beleza que vê nela, mas um "certo modo sossegado" de ser, num nome tão amplo que "comporta [a sua] vida inteira agasalhada". Mas essa mulher é a invenção da linguagem de Daniel, e, por conseguinte, do seu desejo de criar, pois, quando a fixa em imagem, ela já é ausência, porque está morta. Como Bárbara, Ângela emerge do vazio, nasce da memória e do desejo, mas por seu intermédio põem-se em xeque os princípios ordenadores do mundo que, na narrativa, se recontextualiza.

Esta não é uma situação isolada na narrativa vergiliana. Pode dizer-se que todas as personagens femininas são ausências tornadas presenças pelo violento apelo da memória e pelo impulso para criar, na perfeição, o que só é possível fora de qualquer realidade imediata. "Tenho em mim o poder de fazer-te perfeita", já que é objeto da sua própria criação, afirma o narrador-protagonista

de *Em nome da terra*, em seu desmedido desejo de "escrever" à mulher já morta, com a convicção de que "o que é grande acontece no eterno".

Quanto aos filhos, é preciso dizer que Luz, em seu projeto fotográfico, imobiliza em imagens corpos mortos de homens vivos, porque são devorados pelo tempo e pela fragilidade dos afetos. Sem se preocupar com a possibilidade da profanação do corpo do irmão morto, a arte de Luzia se faz de luz e sombra, em preto e branco, no seu processo de transrealização. Morto, Luc era á "figuração perfeita da morte", a representação daquilo que não se pode compreender. O suicida transforma-se em fotografia (o que, aliás, está no efeito produzido pelo próprio apelido: Luc, "look" – olhar – e luz), instantâneo nascido não da morte "em si", mas daquilo que a representa, daquilo que é a sua figuração. No prefácio do catálogo da exposição, escrito por Serpa sapo, um deficiente físico, constrói o que se pode constituir na metáfora do processo de criação, que deixa perplexo o narrador:

> Pode-se dizer que a fotografia tem (quase) sempre um referente e a sua arte é assim muito mais dependente do que a pintura em que o real desapareça. Mas justamente a fotografia realiza o impossível de se apoiar no real e de o dissolver na sua própria aparência.(...) Que é que assinala a originalidade de Luzia? (...) é não nos dar a carga do real mas a sua sobrecarga de transreal, não fazer da sombra um limite mas um elemento de dissolução. O morto de Luzia não pertence à terra cemiterial mas a um forte imaginário em que a vida e a morte jogam uma com a outra para serem ambas uma ficção (...) Toda a morte está num impasse, mas a fotografia não. Porque só ela une o real com a sua pureza absoluta (*NTF*, p. 263).

Assim também o narrador constrói pela linguagem o seu romance. Nesse espaço engendrado pela ficção, pela experiência que se transforma em possibilidade criadora, o real configura-se a partir da morte de modelos e convenções, presenças-sombras no imaginário do narrador. Como numa fotografia, inúmeras cenas do romance se pintam em negativo – dizem a morte para, a partir da ausência, registrar a vida. Se os jogos olímpicos apontam para o apolíneo, os jogos da narrativa se fazem dionisiacamente perturbadores: em lugar da perfeição que tranqüiliza, constroem para-olimpíadas de deficientes físicos, das quais surge o vitorioso um deficiente que atende pela alcunha de Serpa Sapo (nome de ironia, nome quase onomatopaico, como um desafio à perfeição).

Se o desenho acadêmico procura o retrato e, nele, muitas vezes, a preocupação de reproduzir o modelo, o protagonista, neste romance, escolhe a caricatura, em que se acentua a deformidade. Como nas Demoiselles d' Avignon, tela de Picasso aludida na narrativa, seja a fotografia de Luzia, sejam as cenas pintadas verbalmente pelo narrador, delas saltam experiências com o não convencional, com o desafio ao retrato de traços harmoniosos e perfeitos.

Os conceitos aqui se instabilizam, dando lugar ao feio, ao horrível, ao grotesco, ao animal, à caricatura da qual apenas Bárbara escapa. "A beleza é uma invenção do homem", afirma o narrador (*NTF*, p. 56). Mas a sua contraface não pode ser escamoteada.

Ao contrário da irmã, Luc representa o desejo de saber, a inquietação, a interrogação incessante, que aos poucos cede a um progressivo ensimesmamento, silencioso e arredio, que deixa entrever um "olhar de louco". Descentrado, fechado em si, escolhe o suicido como um modo de vencer a morte, fazendo cessar o ritmo da vida e qualquer possibilidade de revelação do ser.

Vale aqui lembrar Blanchot, para quem "Não se deve desejar exageradamente morrer, não se deve ofuscar a morte projetando sobre ela a sombra de um desejo excessivo"[7]. "É preciso ligar a palavra morte à palavra autenticidade", afirma. Não se pode impedir que o sujeito escolha a morte prematura como modo de fugir à vida – a morte é um direito do indivíduo. Mas, ao provocá-la – esta também é a posição assumida pelo narrador-protagonista - esse indivíduo protocola um gesto de inautenticidade, uma vez que é da consciência da nossa finitude que a vida emerge como milagre, como afirma obsessivamente Vergílio Ferreira ao longo de sua obra.

Ainda que o corpo do irmão morto seja captado pelas lentes da câmara de Luz (e em múltiplas faces), o que ela registra não é senão e paradoxalmente a presença da morte, ou, como ensina Barthes, a apreensão do instantâneo que só se pode recuperar pela nostalgia[8].

Como se vê, são múltiplas as questões que se apresentam nesse texto de ficção criado por Virgílio Ferreira. Cabe, entretanto, assinalar que três formas de representação, ou de figuração do homem estão aí implicadas, além da própria escrita: a caricatura, a fotografia e a pintura. A caricatura, com seu caráter paródico, rasura a figura original pelo desenho em que se acentuam sarcasticamente as imperfeições humanas. A fotografia, por sua vez, assinala uma tendência contemporânea: a de gravar o acontecimento, como tentativa de reter, na imagem feita de luz e sombra, as faces da vida e da morte, jogo tenso que está presente na própria ficção. A pintura, porém, implica uma outra dimensão do humano. Ao contrário da caricatura que estiliza e deforma, mas mantém um vínculo estreito com a figura representada, a pintura pode resultar de uma experiência inusitada do humano, que também pode revolucionar, ao expor uma espécie de fusão entre o desejo de expressão e a perturbadora ousadia na percepção do real, tão diferente da mimética representação da

7. BLANCHOT, 1987, p. 118.

8. BARTHES, 1984, p. 47.

pintura clássica. Essa agressividade perturbadora é atingida por Picasso com o uso da técnica simultaneísta, base do cubismo. Como já foi dito, Vergílio Ferreira faz referência à tela do pintor espanhol, que revolucionou as artes plásticas: Les Demoiselles d'Avignon.

> Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a natureza desnaturou. Era uma verdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serrem, como a têm as flores estatutariamente já belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. Não há a deformação do que seriam sem ela, têm a deformação da sua origem (*NTF*, p. 94).

Este parece ser um aspecto relevante desta ficção de Vergílio Ferreira. Daniel, narrador-protagonista do romance, acumula experiências no domínio da escrita, da caricatura e da pintura, mesmo sendo um pintor falhado, numa tentativa de apreensão da totalidade, ainda que o que encontre seja o fragmentado, o deformado, resultado da compreensão de que a realidade é movente, de que a história é um processo que não cessa. Por isso a referência a Picasso, para quem

> O espaço já não é fator comum que harmoniza ao infinito todos os elementos do quadro; é um elemento como todos os outros, presente e concreto; deforma e decompõe-se tal como a figuras. (...) A visão de Matisse fundava-se no princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. É exatamente este ponto de divergência: para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza: para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica[9].

De acordo com Argan, para Picasso, "As intervenções na história são ações", e, portanto, o quadro deve ser uma ação que se realiza; "é um empreendimento que se assume"; começado, é impossível saber como vai acabar. A totalidade harmônica desejada contrasta com realidade e a vida contidas na arte, mesmo que isto resulte numa aparente incoerência. "Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo um quadro, o quadro há de registrar a mudança, há de terminar uma maneira diferente de como se iniciara".

Por isso mesmo, nesse romance em que a beleza, como a fealdade, são dramaticamente encenadas, e apesar do freqüente apelo ao impossível, que corresponde à face desejada de Bárbara, como numa espécie de escrita contrapontística, Vergílio Ferreira escreve, pela voz de seu narrador:

9. ARGAN, 1992, p. 422.

> Acabou-se o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da sua verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, da exclusão do estrume para a estrumeira municipal depois de servidas as flores com que os exploradores se enfeitam, (...) da negação da verdade do erro depois de se servirem do erro da verdade. Hoje é o tempo da treva, do ódio que gera a disformidade (*NTF*, pp. 84-85).

Esta parece ser a proposta da narrativa. Nasce, como obra, para ser a representação de força que não cessa, daquilo que está em permanente processo de mudança. Mesmo a caricatura, que o protagonista continua a produzir como encomenda, assinala esse impulso de narrar, não o "belo pindérico", mas o jogo entre os opostos, o contraditório que a realidade comporta. Assinado o "pacto com o destino", como afirma o narrador-protagonista, ou melhor, assumida a pintura como uma das formas de construção do real, a personagem-protagonista também pinta uma tela em que o mar é seu ponto de partida. O mar invade a tela, como a vida brota do vazio da morte, mas a pintura nunca chega a ser concluída. Se as circunstâncias mudam e, com elas, a percepção do real, o quadro também será o lugar da encenação dessa busca contínua, que torna sobre si mesma, provocando permanente inquietação e desassossego.

Assim também se faz o texto romanesco: da experiência do ser no mundo, do ser com e do ser para a morte, numa contínua busca da beleza e da plena realização. Da solidão e da consciência da ausência nasce o primeiro grito, grito genesíaco que povoa a página branca com as imagens provocadas pela memória. De modo simétrico, a cena final do romance vai provocar um novo grito que invoca o mesmo nome da Bárbara ausente para mais uma vez recuperá-la como presença da beleza e da perfeição no espaço ficcional em que essa mesma beleza relativiza-se. Aliado ao grito inicial, genesíaco, o grito final impõe ao texto a sua circularidade. Daniel provoca um encontro com Bárbara, cuja face degradada é resultado de intervalo temporal de 50 anos. Traz pela mão o filho deficiente. Lancham, conversam, mas Bárbara, envelhecida, se afasta, levando o filho pela mão e provocando no personagem a pergunta: "Nunca mais?". É quando então o narrador, por um processo de desrealização, vencendo o espaço que o leva ao tempo do mito da beleza e da perfeição, recupera momentaneamente a face jovem e incorruptível da mulher criada pelo desejo. O narrador afirma a possibilidade de sua volta e grita-lhe o nome.

> Nunca mais nos veremos? Perguntei com a estupidez de quando não há perguntas a fazer. Mas ao mesmo tempo, por baixo da minha insensatez, eu sentia o impulso absurdo de recuperar uma irrealidade perdida. Nunca mais? Ouça, Daniel. Fiquei à

> espera mas ela disse apenas – nada, não é nada (...) Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa de esplendor. E imprevistamente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego. Bárbara, disse que. Babi [a figura de Bárbara se esfuma tênue entre o rumor marinho que se avolumava na névoa].
>
> Então atirei um berro imenso, dentro do meu susto repentino (*NTF*, pp. 284-285).

É o desassossego, a invocação à presença da perfeição ausente, possibilitada pela memória involuntária. Bárbara é a ausência tornada presença fulgurante num mundo marcado pelo contingente e pelo horror, pelo provisório e pela degradação; o protagonista berra e fica á espera de um "estou aqui". O choro do menino deficiente – filho de Bárbara - acorda-nos para a realidade contingente, a miséria da condição humana se evidencia. O grito do protagonista denuncia o desejo da presença, da breve aparição da verdade que só o artista consegue alcançar. Presa da contingência da vida, a face de Bárbara, como já o tinha sido a de Ângela, se deteriora, mas a escritura pode recuperá-la, ainda que por um brevíssimo, mais do que em outros romances, momento de aparição.

Parece cumprir-se aqui o itinerário proposto por Blanchot, quando se refere ao "Igitur", conto inconcluso de Mallarmé:

> Pode-se dizer que ele viu o nada em ação, experimentou o trabalho da ausência, captou nela uma presença, ainda uma potência, tal como no não-ser um estranho poder de afirmação. Todos os seus comentários sobre a linguagem, como sabemos, tendem a reconhecer na palavra a aptidão para exprimir as coisas ausentes, a suscitá-las nessa ausência, depois a manter-se fiel a esse valor de ausência, a concretizá-lo até o fim num supremo e silencioso desaparecimento.[10]

É curioso que Daniel seja o nome da personagem-protagonista. Ângela chama-lhe Dani, o profeta. Saído do texto bíblico, o nome que a personagem carrega consigo traz o peso de ser investido no papel de juiz de Deus. Daniel, porém, não tem a função de julgar, mas a de expor e compor, deixando no silêncio que se segue ao grito final a possibilidade do vir-a-ser. Criada da ausência, do silêncio e da solidão, a obra criada pelo escritor pode ser tudo.

Por meio do sentimento estético e do amor Vergílio Ferreira aponta-nos um espaço de transcendência, de realização das evidências do nosso ser contingente e, paradoxalmente, do sinal constante do emanar da eternidade. Tornada legenda no espaço da ficção, só aí Bárbara pode ser incorruptível. Agasalhado por Ângela ou desestabilizado e angustiado pela presença fugidia

10. BLANCHOT, *Opus Cit.* p. 106.

de Bárbara, é justamente na confluência dessas duas imagens, tão diferentes entre si, que pode repousar ou inquietar-se o narrador-protagonista.

Dessas duas ausências a narrativa constrói A presença. Fundem-se os contrários, como o belo e o feio, o sossego e o desassossego, a vida e a morte, a juventude e a velhice, o real e o irreal, o imanente e o transcendente. Justamente aí, nesse espaço-limite em que se inscreve o romance, o ser e a arte, como expressão do sublime e do grotesco, recuperando a sua aura, podem se revelar.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo: *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland: *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice: *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

DAL FARRA, Mª Lúcia: "A nostalgia da aura", em: *Convergência Lusíada*, Revista do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, nº 14, 1997, pp. 131-137.

FERREIRA, Vergílio: *Pensar*, Venda Nova, Bertrand, 1992.

FERREIRA, Vergílio: *Na tua face*, Venda Nova, Bertrand, 1993.

LOURENÇO, Eduardo: "Na ausência de Vergílio", em *Jornal de Letras*, Lisboa, 13 de março de 1996, p. 7.

A MORTE NÃO É DESTINO: UM PERCURSO DA SOBREVIVÊNCIA FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA

Monica Figueiredo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Análise do percurso de algumas das personagens femininas construídas pela narrativa de Eça de Queirós, de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de José Saramago. A demanda do feminino com o espaço e a luta pela sobrevivência travada em ficção.

Palavras-chave: *O Primo Basílio; Pedro e Paula; O Vale da Paixão; Ensaio sobre a cegueira*.

Até aqui metade, eu sei que vivi.
Metade da minha sorte
Metade da minha morte
Metade dos meus sorrisos
Metade do que não presta
Pra conseguir mais um tanto.
Metade de todo pranto
Já escorreu por aí (...)
Metade ainda não.
Falta metade de esperança
Metade eu nem diria
Não interessa onde é o fim
Mas que a metade que falta
Seja inteira para mim.
(*Inteira pra mim*. Zélia Ducan e Lucina)

Desde a famosa aula proferida por Barthes[1], parece que se aprendeu que não há discurso para fora do poder, pelo menos não dentro daquilo que nos acostumamos a chamar o uso comum da linguagem, uma vez que o poder é como o "parasita de um organismo trans-social" (1989, p. 12) que, preso à linguagem através de sua expressão obrigatória que é a língua, se liga inexoravelmente a toda a história da humanidade. Enclausurada nos discursos, resta à condição humana a trapaça: "trapacear com a língua, trapacear a língua" (*Ibidem*, p. 16), parece ser o caminho para que se evite a autoridade da asserção

1. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, proferida no dia 7 de Janeiro de 1977.

e o gregarismo da repetição[2]. Ao revolucionar o uso da linguagem, a literatura promove uma revolução *no corpo do texto*, refazendo aquilo que é dominado pelo hábito e, por isso, incapaz de dar conta do pequeno, da rasura, da lacuna e do silêncio. Instaurar a instabilidade no saber, eis o grande desafio do texto literário. A re(a)presentação do real só é possível através da linguagem, no entanto, o que ela (re)cria não é *o real da coisa* - que estará sempre *no fora* do discurso, preso à concretude dos fatos –, mas sim o *efeito de real* (1984, p. 96).

O que aqui pretendo perseguir[3] são quatro formas singulares de enunciação do que chamo, com Barthes, de efeito de real. O que de perto interessa ver é como Eça de Queirós em *O Primo Basílio*; Helder Macedo em *Pedro e Paula*; Lídia Jorge em *O Vale da Paixão*, e José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*[4] transformaram a referencialidade histórica em *enunciação*, e como esta foi capaz de gerar um sentido estético carregado de significação para o espaço. Enfim, quero crer que estas narrativas são exemplos de exercício de linguagem *desejosa de sabor*, capazes que são de inscrever uma *outra forma de saber* que não se quer sinônimo do real, mas antes possibilidade de significação latente.

Há, no entanto, que se justificar a temporalidade que separa a narrativa queirosiana dos demais textos. Num livro primoroso, *O Declínio do Homem Público - As Tiranas da Intimidade,* Richard Sennett aponta que, para se compreenderem as relações modernas estabelecidas entre vida pública e vida privada, enfim, para se compreender a sociedade contemporânea, será necessário um retorno cuidadoso à era vitoriana, quando tudo aquilo com que acertamos contas hoje em dia foi efetivamente criado. Como afirma Sennett, "o século XIX ainda não terminou" (1988, p. 44).

A seu modo, esses quatro romances podem ser considerados exemplos de narrativas finisseculares. Se a expressão "fim de século" está assinalada como identificação da viragem do século XIX para o século XX, é necessário também perceber que ela de longe ultrapassa uma mera referência cronológica, porque é, em verdade, a representação de uma atmosfera de crise, ou melhor, de um estado de espírito marcado pela tensão e pelo conflito. Se Eça de Queirós inscreve a crise do advento da modernidade no seu *O Primo Basílio*; Helder Macedo, Lídia Jorge e José Saramago também abrem espaço para que a crise do fim da modernidade ganhe registro através das linhas da ficção.

É de dentro da decadência do Portugal oitocentista construído por Eça que surge o desejo gaguejante de Luísa, bem como, nas três narrativas

2. Parto da concepção de que para Barthes "língua e discurso são indivisos, pois eles deslizam segundo o mesmo eixo de poder" (1989, p. 31).

3. O presente trabalho foi realizado com o apoio cientifico do CNPq, através de bolsa de pós-doutoramento. Igualmente agradeço à Fundação Universitária José Bonifácio pela concessão do "Prêmio António Luís Vianna/2004".

4. Para as citações do texto, usarei respectivamente as abreviações: *PB; PP, VP e EC.*

contemporâneas, é de dentro do último fim de século marcado por uma atmosfera de isolamento, de instabilidade e de violência latentes que nasce a resistência desejante de outras três personagens femininas. Se Luísa teve de perder a segurança do abrigo que representava o lar burguês em troca do vislumbre de certa liberdade individual – a liberdade de descobrir a sua sexualidade e o seu corpo -, um século depois, as mulheres de papel da contemporaneidade tiveram de promover uma outra forma de luta contra "uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais" (BAUMAN, 1998, p.10). Luísa, Paula, a filha de Walter e a mulher do médico são trajetórias audaciosas de desejo. Guardadas as devidas proporções, cada uma delas, a seu modo, teve de lutar com o tempo histórico a que estava circunscrita pela aquisição do conhecimento que nem sempre lhes era permitido.

Todas elas ataram os seus percursos desejantes à linguagem, e é a aquisição de um discurso próprio que, conscientemente ou não, perseguem. Parte da silenciada (e por isso silenciosa) Luísa a indagação fundadora: "com que linguagem?" (*PB*, p. 323). Talvez, e mesmo sem o saber, Luísa pressentisse que o "silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido" (ORLANDI, 1997, p. 13). Mas se Luísa aprendeu a conviver com o silêncio, o mesmo não conseguiu fazer com a fala, que para ela nunca ultrapassou a forma gaguejante. Por ser incapaz de transformar o silêncio que impossibilita em pausa significativa na emissão do discurso, ela não foi capaz de sobreviver à doença que silenciou para sempre a sua titubeante busca de significação.

Como impostora Luísa toma posse do discurso proveniente de suas leituras, não estando apta a transformá-lo num discurso próprio que fosse capaz de ajudá-la a enfrentar a concretude de um tempo que perpetuava o silêncio feminino. Se tivesse conseguido tornar próprio o discurso alheio, teria *virilizado* a sua fala, garantindo com isso a existência que a salvaria do silêncio a que foi condenada pela morte. A longa agonia de Luísa é marcada pelo emudecimento. No século XIX, por ser incapaz de construir um discurso que lhe garantisse a existência e que justificasse o seu atrevimento desejante, Luísa foi punida com o desabrigo. Expulsa de seu corpo, de sua casa e de sua cidade, ainda assim com a história do seu fracasso narrado, ela abriu caminho para que o corpo da Paula de Helder Macedo pudesse ultrapassar todas as formas de violência a que estaria, por sua história pessoal, condenada. A curiosidade de Luísa é agora substituída pelo desejo de experiência de Paula que, conscientemente, busca uma linguagem que seja capaz de garantir a sua existência como sujeito.

Trata-se de um outro tempo, igualmente difícil e pouco confortável à existência feminina. Contrariamente a Eça que no século XIX declarou o seu

duvidoso desamor por Luísa, Helder Macedo, na contemporaneidade, assume, especularmente, através de seu narrador, o fascínio por sua personagem. Semelhanças nas dessemelhanças são aquilo que acaba por unir a escrita destes dois autores que, a seu modo, perceberam a condição adoecida dos tempos históricos que lhes serviam de palco de ação. A necessidade da cura parece ser a lição repetida por Helder Macedo ao recuperar o texto de Eça de Queirós[5] para uma das epígrafes do livro. E é do corpo de Paula que vem a cura do mal, um corpo desejante que na contemporaneidade está à procura de uma forma de vida mais saudável.

Se Luísa foi ameaçada de perder a casa e com ela o seu lugar dentro do modelo social oitocentista, Paula esteve sempre em trânsito. Esta mulher inaugura um novo tempo, é a mulher da geração das que trabalham fora e que, portanto, assumiram a rua como um espaço também possível. Paula é uma pedestre por escolha que decide dominar os espaços, percorrer as cidades, querendo evidentemente muito mais do que Luísa pôde algum dia desejar para fora do abrigo de uma casa burguesa. Outro tempo, novo imaginário, realizações viáveis.

Sobrevivente ao estupro do irmão, Paula guardou em seu corpo a pulsão da vida. Na verdade, o estupro pode ser visto "como um meio de lidar com a deficiência, dependência ou inadaptabilidade masculinas" (TOMASELLI, 1992, introd.), porque por detrás da violência o que se esconde é o desejo masculino de punir "aquilo que [o homem] imagina prendê-lo numa armadilha: ele pune o corpo feminino" (*Ibidem*, p. 93). Graças ao poder conferido por sua imaginação, Paula conseguirá passar pela paisagem cinzenta do Portugal salazarista e por toda a adoecida história familiar, experimentando uma plenitude que não é só amorosa, mas também sexual e que a faz "querer ser livre entre homens aprisionados" (*PP*, p. 127).

Se, por contar somente com a sua curiosidade, só foi possível a Luísa a descoberta do corpo para aquém do amor, Paula, um século depois, já pode experimentar uma plenitude que é capaz de unir carne e espírito. Essa heroína não precisa mais optar pela morte como as Bovarys sedentas de um mundo menos medíocre. Também não é, como as Luísas, imolada por suas transgressões. Ela fica e assume sozinha o saber sobre si e sobre a filha cuja origem terá de construir. Abandonando o lugar tradicional do feminino, Paula escolherá também diante do narrador a paternidade para sua filha. Por uma lógica voluntariamente não científica, mas ética, Filipa só poderia ser filha de Gabriel, a filha que ele "mereceu" (*PP*, p. 202), porque tirara dela o "sabor da morte" (*PP*, p. 206) quando dentro dela morreu, sepultando de vez a memória do estupro e escolhendo como última morada o corpo daquela que foi plenamente amada.

5. "Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é, incontestavelmente, saber curar."

Do mesmo modo, o percurso da personagem de Eça acabou por anunciar a chegada de um tempo em que uma outra mulher ameaçada pelo desabrigo, a filha de Walter de *O Vale da Paixão* de Lídia Jorge, se pudesse tornar a dona legítima da casa de Valmares ao aprender a permanecer. Ora, para que a completude da filha possa ser vislumbrada, é preciso voltar a Walter, ensina desde logo a narradora. Através de um discurso gaguejante, marcado pelas adversativas e pelas condicionais, ela constrói um texto que obsessivamente parece estar sempre a recomeçar. Vencer o esquecimento é tarefa trabalhosa, e o que restou de memória a esta filha são fiapos de um passado que ela avidamente alinhava, tentando recuperar um tecido que, já na origem, se assume como falhado, se assume como carência e vazio.

Seguindo hipoteticamente os passos vacilantes de Luísa e a travessia determinada de Paula, a filha de Walter também fará da imaginação a sua garantia de sobrevivência e o seu instrumento de ultrapassagem em direção a uma existência mais saudável. Desabrigada antes mesmo de seu nascimento, transformará o seu poder de criação em discurso e através dele se tornará a dona legítima da casa de Valmares, que há de ficar como uma "casa do futuro" por ser "mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado" (BACHELARD, 1988, p. 34)

Com a mãe, Maria Ema, ela dividiu o segredo de seu amor e com ela esperou o retorno daquele que sempre habitou o lugar movediço que existia entre o pai e o homem. Ambas guardaram secretamente a foto tirada em 1951, quando Walter retornou a Valmares. O corpo concreto do pai esteve ao lado do corpo da filha, aprisionado definitivamente nessa foto que ficou escondida sob o risco de revelar uma ligação que precisava ser esquecida. Do esquecimento de Walter dependia a manutenção da ordem da casa. Obrigada desde cedo a se desviar de sua condição de filha, a dona da voz narrativa traçou para si uma trajetória à margem: à margem da família, à margem do afeto, à margem da casa e por algum tempo, à margem de um discurso assumidamente em primeira pessoa. Escamotear-se assim em terceira pessoa era uma forma de se olhar de fora para se ver no confronto com os outros, observa-se de fora até poder-se sentir dona de si, um eu cujos limites foi obrigada a construir numa relação em que o amor, a culpa e o ódio se conjuraram.

A narradora cedo transformou o revólver do pai num brinquedo mantido sempre perto de seu corpo, capaz de afugentar os fantasmas infantis e de personificar a proteção fálica que lhe tinha sido negada. O revólver, escondido ao longo dos anos embaixo do colchão, transforma-se na metáfora do corpo masculino que, mesmo ausente, povoa o imaginário da filha incestuosamente ligada à imagem desejada do pai. A arma, na verdade, protegeu não só a filha como também a sua imaginação, pois sabendo que era pela aquisição do discurso que a sua individualidade estaria garantida - afinal ela "escreveria nos

cadernos escolares, protegida pelo revólver, deixado pelo pai, não esquecido, deixado" (*VP*, p. 134) –, ela protegeu-se da casa com o *falo* da arma, ao mesmo tempo em que preencheu os espaços vazios através de uma *fala* que era plenitude de criação.

Se Luísa suspeitou que o impasse de sua existência podia estar resumido na indagação "com que linguagem?", mais de um século depois e já de posse de um discurso a custo conseguido, a filha de Walter ousou perguntar "o que é a nossa morada?" (*VP*. p.125). Era a sua forma de querer *dizer a casa*, e não somente de experimentá-la. Precisava simbolizá-la, torná-la discurso próprio. Ao enfrentar a incompletude que havia sido selada antes mesmo de seu nascimento, aquela que sequer recebeu um nome buscou *as palavras* necessárias para aprender *a morar* em si. Se "o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte" (PAZ, 1994, p. 117), a filha de Walter amou o pai que partira para não morrer, e transformou a casa de Valmares num lugar onde o feminino lhe ensinaria a aventura de permanecer, não mais como prisioneira, mas como a que opta por ficar depois de ter partido.

E por último, transeunte incapacitada de vencer o espaço urbano, Luísa é, de certa forma, o pretérito inscrito na trajetória de resistência da mulher do médico do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago que, na contemporaneidade, foi dotada de olhos da diferença, fortes o bastante para confrontarem o inferno em que se transformou a cidade no último fim de século. Se Paula pintou suas palavras-telas, se a filha de Walter criou suas palavras-filmes, a mulher do médico encontrou com seus olhos as palavras necessárias. Mas, se Paula silencia quando não quer dizer, e se a filha de Walter cala enquanto aprendia a dizer, a mulher do médico tem de dizer. Ser obrigada a dizer é uma forma perversa de violência que brutalmente viola o corpo daquela que, ao decidir acompanhar o marido, se transforma na testemunha necessária, no corpo sempre presente que, não recusando a experiência da dor vivida como destino compartilhado, poderá ensinar a antiga lição da compaixão.

No doloroso episódio do estupro, o discurso radicaliza a abominação, e o narrador assume ele próprio um tom agressivo, corroborando a atmosfera de terror que domina o manicômio após a insurreição dos cegos maus. Sem pudor, o romance divide o universo do manicômio entre bons e maus que repetem em segunda instância o lugar dos oprimidos e dos opressores, ao mesmo tempo em que atualiza a memória histórica da violência que parece perseguir preferencialmente o feminino desde tempos imemoriais. Mostrando que a indignidade se concretiza no corpo, a narrativa não esquece de que o corpo feminino é o mais plenamente atingido. Os cegos maus fizeram com que cada uma das vítimas sofresse "tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva" (*EC*, p. 178), instalando nelas uma *morte* que só poderia ser vencida graças à teimosa insistência pela vida.

Mas como a Paula de Helder Macedo ensinou, a vida ressurge dos corpos massacrados. Vencendo uma violência que pretendeu silenciar até a linguagem, porque o "inominável" existe (*EC*, p.179), as mulheres violentadas do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago tiveram de renascer outras a partir de uma dor que ficará para sempre como memória, pois o "inconsciente é um conservador da dor, ele não a esquece" (NAZIO, 1997, p. 57). Bem próxima da filha de Walter, que vencendo o medo também percorria os cantos escuros da casa de Valmares, protegida por um revólver que *matava* tudo aquilo que ameaçava a sua integridade de sujeito, a mulher do médico igualmente pressentia que "o furor feminino é freqüentemente de base erótica" (DELUMEAU, 1993, p. 64). Por sua condição de ser desejante, a mulher do médico transformará em gozo a morte do opressor, libertando seu corpo e o das companheiras da utilização sádica a que tinham sido submetidos. De seu corpo ultrajado parte a redentora vingança que impede que elas se transformem em vítimas sacrificiais, imobilizadas num corpo imolado – como se tornou o de Luísa - que, sem lugar, não poderia protagonizar a história de ocupação que afinal acaba por inscrever.

Se a mulher do médico tem medo, para além de todo o horror, o que lhe atemoriza é o esquecimento. Por isso, insiste no aviso: "Abramos os olhos" (*EC*, p.179), pois é necessário *ver*, e mesmo aqueles que não o podem fazer por conta dos olhos cegos, deverão fazê-lo pela memória dolorosamente inscrita em cada pele. Os corpos são superfícies onde foram impressas as marcas do tempo, é preciso não esquecer *o que já foi* para que se possa saber *o que ainda será*. É preciso que a mulher do médico "não se perca, não se deixe perder" (*EC*, p. 279), implora o escritor cego ao perceber que seu *olhar-palavra* era o *texto* legítimo que sobreviveria ao tempo em dissolução, sendo afinal imprescindível ao nascimento desta narrativa que, em detrimento de todas as formas de aparência, desvela que paradoxalmente "só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são" (*EC*, p. 128).

Todas elas partiram da dificuldade de escrita de Luísa para enfim, no século XX, conseguirem inscrever as suas histórias grafadas nas telas de Paula, nos contos da filha de Walter, ou nos "olhos narrativos" da mulher do médico. Todas estas mulheres transformaram o silêncio de Luísa em pausa significativa. Por isso, Paula venceu o mutismo a que teria sido condenada por sua história familiar, do mesmo modo que a filha de Walter rompeu com a calada condição de indesejada e que a mulher do médico ultrapassou a silencial condição da cegueira de que se tornara trágica espectadora.

Estas personagens foram capazes de inscrever suas falas no viés do silêncio. Através de seus percursos, *escreveram uma trajetória* de luta pela ocupação e pela posse dos espaços, porque todas estavam marcadas pela pulsão – que também se quer sexual – de sobrevivência e, por isso, puderam enfrentar e vencer o desabrigo a que Luísa tinha sido condenada. Em ficção, elas

construíram para o fim do século XX uma *outra história,* e é por isso que aqui falo de mulheres que não se deixaram morrer e que produziram, *em vida,* uma outra possibilidade de "efeito de real" para o feminino.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland (*et allii*). *Literatura e Realidade. (Que é Realismo?)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

JORGE, Lídia. *O Vale da Paixão*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa, Editorial Presença, 1998.

NAZIO, Juan-David. *O Livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. São Paulo, Unicamp, 1997.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo, Siciliano, 1994.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público – As Tiranias da Intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

TOMASELLI, Sylvana & PORTER, Roy (org.). *Estupro*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

A RONDA DE PERSÉFONE : UM RITO DE PASSAGEM EM MARIA VELHO DA COSTA

Beatriz Weigert
Universidade de Évora

Perséfone - Composição do mito e do rito.

Perséfone, filha de Deméter e Zeus, esposa de Hades, é, como seu par, a divindade dos Infernos, e se constitui em representação e mito da Morte. Pelo curso de sua existência, contudo, inclui elementos que compõem o Mito da Primavera, pois cumprindo sua ronda, em uma parte do ano, a deusa esconde-se, descendo ao solo profundo, e em outra, regressa à superfície, mostrando-se risonha e flagrante de flores[1].

Jovem de rara beleza, desperta a paixão no deus dos Infernos e dos Mortos, seu tio Hades que, na cumplicidade de Zeus, arma a cilada para raptá-la. Certo dia, estando a brincar com suas amigas, Ártemis e Atena, Perséfone deixa-se atrair pelo perfume e beleza de narciso. No instante em que se aproxima da flor, a terra abre-se e a deusa some no mundo ctônio. Fica seu grito, silvando no ar, zunindo ao ouvido da mãe que, em vão, a procura. Desgrenhada e aflita, Deméter percorre a Grécia, a indagar sem respostas. Após nove dias e nove noites, encontra Hélio que lhe aponta Hades como raptor. Enfurecida contra as divindades, a deusa da Terra Cultivada abandona as funções de Deusa da Vegetação, jurando esquecer o Olimpo, até à devolução da filha. Alastra-se a fome. A Terra, com a ordem do mundo perturbada, torna-se estéril e, à aproximação da Morte, apela a Zeus, para que evite tamanha punição. Perséfone volta. Porém, condenada a, periodicamente, regressar ao Hades, uma vez que, tendo ingerido bagos de romã, a pedido do esposo, quebrara o jejum, ficando para sempre presa ao mundo das trevas. Deméter resolve o impasse, exigindo a partilha do tempo entre inferno e terra. É por esse motivo que ainda hoje, Perséfone transita de um reino ao outro, dividindo-se entre Mãe e marido. Esconde-se em um período e, quando na companhia da Mãe, embeleza a Terra com exuberante vegetação, recompondo o ciclo das estações. Os dois movimentos catábase (descida) e anábase (subida), evocando a ronda de Perséfone, fazem parte dos ritos de iniciação aos Mistérios de Elêusis. Esses ritos compõem acções secretas que celebram o desabrochar da vida e as forças ocultas da natureza. O "Hino a Elêusis" canta a peregrinação e sofrimento da Mãe em busca da filha.

1. Rodrigues, Manuel, *Deuses da mitologia*, Lisboa, Minerva, s/d., p. 249.

Este Mito da Fertilidade da Terra, constituído por mãe e filha, Deméter-Perséfone, permite o cruzamento de vários elementos simbólicos. A presença da romã, frutificando nas profundezas, sinaliza a qualidade fecunda do abismo com a riqueza mineral que ali se deposita. No plano da vida, atravessa-se o génio alado Tânatos, entidade substitutiva da Morte que, conforme a Ilíada, divide caracteres com o irmão Hipnos, o Sono (pai de Morfeu), ambos filhos de Nix. Sendo, por sua vez, irmã de Érebo, as trevas inferiores, a Noite simboliza as trevas superiores, representando o inconsciente que, pelo sono, se libera. Essas componentes míticas, que a psicanálise reconstrói, podem ser documentadas na criação artística.

> A criatividade e o fazer poético sempre agiram para os gregos como uma "droga mágica", um *pharmakon* contra morte e o esquecimento.
> (Brandão, 1991:364)

Descer às profundezas / subir à superfície, a ronda de Perséfone, aplicada ao culto da escrita, confirma estratégias dos gregos contra a morte e o esquecimento. Não é demais recordar que o ritual dos Mistérios de Elêusis culmina com a festa dos mil archotes em fogo, na simbologia da iluminação interior dos iniciados, que ali nascem para as luzes de outra vida. A literatura possui os seus movimentos de descida e subida ? o inconsciente / a escrita ? e, como *pharmakon*, a letra actualiza ritos de fecundação, que obtém existência, na festa da leitura.

> Tudo isto são pontos,
> não são as esferas translúcidas
> que eu quero escrever.
> (Costa, 2002:49)

Maria Velho da Costa, no desenvolvimento da escrita, retrata muitas máscaras de Perséfone. Seus livros trazem variada enunciação da morte: da morte biológica e da morte da dicção. Partindo da cessação do sopro da vida, apresenta-se a alienação, a anestesia, o isolamento, a desistência, a desintegração, e mesmo a figuração fantasmática. Basta visitar *Maina Mendes*, *Lúcialima, Missa in Albis*, *O Amante do Crato* para conferir a representação da infância e da velhice, na recusa à comunicação com o mundo exterior. É rever *Irene* em seu contrato com a morte. É surpreender Odette, *eídolon*, que deixa ver, através de si, "os arbustos, as árvores"(*Amante do Crato*: 17). Com vistas à elocução, o verbo desliza e oculta-se. Maria Velho da Costa, enquanto reelabora a vida individual e colectiva, oferece sua obra, enriquecida pela iluminação, da escrita de arte.

Rito de Passagem.

> A aprendizagem da vida adulta ou da vida sagrada passa pela aprendizagem da morte.
>
> (Augé, 1994: 80)

Na esteira das acções, analisadas como ritos, sublinham-se etapas de transição em que indivíduo e sociedade movimentam-se em direcção à mudança, avançando patamares de progressão. Sob esta perspectiva, Maria Velho da Costa assinala, na construção artística, estádios da vida política de Portugal. Ritos de Passagem podem marcar-se nos textos, como no sacrifício do léxico, em "Ova Ortegrafia" e no sacrifício religioso em *Missa in Albis*. São testemunhos literários da transformação. Ambos constituindo a fase intermédia em que o caminho se percorre. Estando na fase liminar, do perigo à espreita[2]: censura e ditadura.

O livro *Desescrita*, traz a crónica "Ova Ortegrafia"[3] que inicia assim:

> Ecidi escrever ortado. Poupo assim o rabalho de quem me orta. Orque quem me orta é pago para me ortar. Também é um alariado. Também ofre o usto de ida.
>
> (Costa, 1972: 55)

Desfigura-se o léxico pelas letras iniciais. Contudo, o *estranhamento* experimentado pela mutilação dos vocábulos, longe de impedir a compreensão, agudiza-a, intensificando afectos, e atraindo cumplicidades. Sim! pois o código é a mensagem.

Outro rito de passagem regista-se na celebração do vinte e cinco de Abril no Largo do Carmo. É o evento-título de *Missa in Albis* em que se ilustra o baptismo de Portugal no novo evangelho. A transferência de poderes dá-se através da cerimónia:

> Tal como em Missa havia um não saber e ires e vires e flexões, genuflexões, braços ao alto do puto tropa em kyries de eu a ver: a cara aflita a dizer ao oficiante longe a eucaristia bronca: sangue e esquírolas pelo templo ao léu..
>
> (Costa, 1988: 441)

De modo alegórico, tem-se o ritual eucarístico com liturgia específica. Rito de Passagem na História que ali se presentifica. E a fotografia literária confirma-se em noticiários a seguir.

---

2. Turner, apud Segalen, p. 52: "el peligro reside en los estados de transición".

3. Publicada no Jornal *República*, em 13 de Junho de 1972.

A Velada: as três fases do rito.

Em *O Lugar Comum*, de 1966, primeira publicação em livro de Maria Velho da Costa, dentre as cinco narrativas voltadas para o mundo das mulheres, uma é sobre a experiência da morte, sentida por uma criança; diga-se, acto de ultrapassagem do sofrimento ao amadurecimento. Corresponde a uma personalidade em formação. No conto "A Velada", assiste-se a um ritual iniciático. Realmente, o que se observa é a superação de estados de alma, confluindo em uma mudança. Trata-se de um menino que, em viagem nocturna com o pai, vive momentos intensos, que vão da doação do afecto, passando pela recusa em enxergar a cessação da vida, até à constatação da realidade que se lhe impõe. Ternura, desespero, dor, impotência, inconformidade vão preparando o coraçãozinho infantil que, finalmente, reconhece a morte do animal de estimação.

> Seu direito ignorar que se morre e se não pode tudo.
> (Costa, 1966: 112)

O título "A Velada", é nome derivado do verbo velar, que significa vigiar, estar de sentinela, ficar acordado em vigília, dispensar cuidados protecção a alguém. Neste conto, considere-se os significados de "ficar acordado em vigília" e "dispensar cuidados a alguém".

Atentos ao título e ainda no plano dos paratextos, é de assinalar a epígrafe extraída de *Hino Solar* de Amenophis IV[4]. Essa epígrafe cumpre mesmo sua função de portal de entrada[5]. Isto porque desenha figuras poéticas, conformando uma atmosfera emotiva, a antecipar elementos do conto. As palavras do poema prendem os fios da inspiração, e confirmam sua ressonância mágica.

Em verdade, o *Hino Solar* refaz o momento em que "o sol, em repouso, reclina-se no horizonte", "a terra é invadida pelas trevas", e "os felinos abandonam as suas furnas". A epígrafe aponta dois elementos impulsionadores

---

4. Amenophis IV, *Hino Solar*

> «Quando os teus raios se afastam da terra / e o teu caminho é suspenso / e em repouso te reclinas no horizonte, / a terra é invadida pelas trevas / como os mortos adormecidos em seus túmulos / como os mortos com seu rosto velado / que assistem ao furto das oferendas à sua beira / como os mortos que não mais comem.// Então abandonam os felinos as suas furnas / quedam-se as serpentes imóveis nas cadeias do sono / os raios são trevas / e silenciosa é a terra / pois aquele que criou todas as coisas / repousa em seu horizonte».

5. Arnaldo Saraiva em *Literatura Marginalizada* diz que "se algumas epígrafes são obviamente denotativas e reforçativas", há outras que, sendo "profundas a nível simbólico e metafórico", estabelecem "relações lógicas frágeis com o macrotexto". Anota ele ainda que as epígrafes, mesmo parecendo arbitrárias, valem como manifestação do gosto da escritora, ou como homenagem aos autores epigrafados (p. 121).

do conto: trevas e felino. E é justamente sob as trevas que o menino, distinguido como companheiro do pai, vive a sua velada. Uma velada que se desdobra em afectos: a admiração pelo pai, a protecção ao felino.

Antes de mais, o facto de, pela primeira vez, ter "o pai só para si". E, nesta circunstância, estando toda a atenção alerta para as respostas e ensinamentos que pode obter (p.93-96), com a observação dos gestos e atitudes paternas, calculando a diferença de "imenso" que parece, "e ele tão mais pequeno" (p. 95). Daí, a vontade de imitar e, tal como o pai, arrumar "quietas suas feições pequenas" (p. 92), cabendo a perplexidade sobre o mundo dos adultos:

> Em que pensam os grandes quando se põem longe e sem mover-se regressam num suspiro de peito cheio e triste?
>
> (Costa, 1966: 96)

A vigilância, acesa para o pai, circula entre o recinto aconchegado do carro, e o espaço das trevas lá fora – "vontade de dormir", "observar os anúncios luminosos". É quando prende o momento em que (como Amenophis,) o "felino abandona a sua furna" e é (re)colhido pelos viajantes. E desta paragem de socorro ao animalzinho, outra velada se inicia. E aqui, pode-se estabelecer os três momentos do conto: a viagem, o cuidado, o combate-rendição.

Delimitados os tempos da história que se narra, emergem os tempos da personagem, o ciclo ritual de sofrer para crescer: a ronda de Perséfone em queda e ascensão, das trevas para a luz.

A aquisição de experiência, mediante a superação de etapas, faz parte da formação da personalidade. O antropólogo alemão Van Gennep (1873-1957), ao estudar

as alterações do comportamento humano, escreve *Ritos de Passagem* (1908), referindo processos de transição, afectos à mobilidade social. Esses processos rituais condicionam-se a experiências pessoais, relativas a determinadas circunstâncias, entrando em jogo, em cada nova etapa do ciclo biológico[6].

Os ritos, tanto quanto assumem a função de auxílio na preparação da identidade[7], cumulam o indivíduo de novas potências[8]. Van Gennep estabelece

6. Van Gennep, apud Segalen, 2005, p. 44: "el rito trata de recomponer el orden social que entra en juego en cada etapa del ciclo biológico del hombre."

7. Douglas Davies, in: Jean Holm & John Bowker, *Ritos de passagem*, 1995. p. 24: "Os ritos de passagem têm como função auxiliar os indivíduos a se prepararem para este sentimento de identidade, fundamental quando se vive em sociedade".

8. Bourdieu, apud Segalen, p. 55: "Los ritos asumen la doble función de dotar de nuevas cualidades, con el aval de todo el grupo, y de separar".

três fases[9] de trânsito de um estádio a outro. A primeira fase é a da separação do indivíduo do seio de sua comunidade original, a segunda é a da marginalização (ou intervalo, ou neutralidade – o próprio trânsito), e a terceira é a da reintegração ao grupo, no gozo do novo estatuto. Diz Van Gennep, que a segunda fase é a que encerra mais dificuldades, por estar o "intervalo" recheado de perigos. O perigo reside na fase de transição, por não ser um estado definido: não é nem um nem outro[10]. É o patamar, o *limen*, estação liminar de acesso a outra paragem. Neste patamar, o perigo acrescenta-se do sofrimento, em submissão a provas, que levam à identificação e à agregação ao grupo. Em vista disso, há que enfrentar desafios[11]. Ao final, comprovada a superioridade, vencidas as etapas de crescimento, consolida-se o novo estatuto.

No conto de Maria Velho da Costa, "A Velada", marcam-se os estádios do rito de passagem. A primeira fase, a etapa da separação do núcleo familiar, constitui-se pela própria viagem. Distante do ambiente familiar, afastado da mãe, o menino lembra o timbre da voz materna (pp. 92-99), e reconstitui momentos alegres de convívio doméstico (p. 95). Na estrada, os quadros se sucedem. A movimentação poética descreve a velocidade da paisagem que se expõe e se oculta. Claridade e escuridão alternam-se, jogando com signos do tempo[12], na intensificação do espaço. A Retórica conflui para aprimorar os efeitos da prosopopéia trocando sinais de dinamismo e estase: enquanto as árvores passam "rápidas, quietas e logo para trás e logo outras", "muito adiante e sempre perto e logo atrás" vem a negrura que mete medo (p. 91).

Por Van Gennep, define-se o trânsito de uma etapa para outra. É a situação à margem[13], indicando a "grande noite" (p. 92) prenhe de desgraças, com o "perigo" a rondar, impiedoso. Índices de susto sucedem-se, e mesmo o motor do carro com "o medonho ribombar surdo das válvulas e cilindros" (p. 94).

> Que aconteceria agora se um pouco e sempre mais adiante na cova funda de trevas, onde o pai tinha os olhos pregados, surgisse um tronco desses de floresta e o carro estalasse e ficasse mole e viscoso como um insecto pisado com curiosa maldade rápida, e dele escorressem cremosos o corpo dele e do pai?
>
> (Costa, 1966: 95)

9. Van Gennep, apud Douglas Davies, idem, p. 18: [as três fases] "podiam ser comparadas à saída de um quarto, ao momento em que não se está em quarto algum, e tudo para se entrar numa outra divisão […] o processo ritual era composto por três ritos: primeiro, a separação […]; segundo, […]a neutralidade; por último, a aquisição de um novo estatuto".

10. Van Gennep apud Segalen, p. 52: "El peligro reside en los estados de transición [...]".

11. Reader, apud Holm & Bowker, 1995, p. 193: "Não existem quaisquer dúvidas sobre o estado liminóide em que os jovens se encontravam".

12. Por repetição, os advérbios de tempo jogam significados com o espaço.

13. Van Gennep, apud Holm & Bowker, p. 24.

> Que coisas eram possíveis na negrura da estrada.
> (Costa, 1966: 96)

As questões morrem na garganta, na regra certa de "que aos grandes ninguém" faz perguntas (p. 96). Mas a sequência desta cumplicidade com o pai faz emergir a "história que não é fingida", aquela de egípcios, pirâmides, esfinges, múmias, mais o gato sagrado. Tudo ressoando da epígrafe ao alto, através do felino literário, do sopro do poema de Amenophis. Os factos vindo em resposta à apreensão de "coisas sem forma adiante do carro" (p. 98) que se escondem em "buraco obscuro" (p. 98), a furna de onde

> O gato desliza(va) macio da berma da estrada, a um tempo curioso, pensante e assustado com a onda luminosa que o ia cobrir
> (Costa, 1966: 98)

Antecipa-se o tempo em fracções mínimas, na percepção do animalzinho que surge do escuro, e que o narrador, omnisciente e sensível, acompanha e documenta. Luzes e ruídos confundem-se na aflição de um grito:

> Pai, olha o gato. Pára, pai, pára.
> (Costa,1966: 99)

O trajecto vai sendo sinalizado por diferentes ritos desta passagem, em que o menino inaugura comportamentos. "Pela primeira vez, esquecido do brinquedo de outrora, corre com prudência e gravidade" (p. 100), no momento grave de socorrer o animalzinho que "dorme" na estrada. De modo semelhante, vê-se pela primeira vez a "embalar" o gato, consciente do procedimento maternal, "como menina triste fechada no sótão" (p. 104).

Os signos referentes a sono reiteram-se, no engano propositado da negação do estado definitivo do felino. Entre Hipnos e Tanatos, a narração se desenvolve, reforçando que o gato "dormia", "dormindo" (p. 100), sonolento, até "amortecido" (p. 104)". A protecção exercita-se, na desconfiada apreensão do materno em detrimento do paterno (p.104). A delicadeza do tratamento dado ao animal de estimação desdobra as sensações de agrado e conforto do tacto carinhoso na expressividade das palavras ("macio", "morno", "aconchego , "embalo").

A segunda fase do rito de passagem ilustra-se pela expressividade dos gestos da criança no temor da possível real condição do animal de estimação. "Combate rijo" é a expressão que resume as acções do menino, negando evidências. Ar, calor, sopro vivificante, tudo a criança experimenta em técnicas de reanimação, enquanto julga "que ninguém morre se se ensina o coração a ir e a vir outra vez"; "que ninguém morre quando o ar ainda se come" (p. 110).

Raiva e ternura alternam-se. No entanto, é a solicitude paterna que auxilia na sugestão do objecto que responde à respiração. O espelho, no caso, é prova final e fatal diante de que o menino abandona o combate na rendição.

> Mãe, mãe, a gente matou um gato na estrada.
> (Costa, 1966: 112)

A terceira etapa, correspondente à reintegração com novo estatuto, consolida-se no comunicado feito à mãe. Por estas palavras comprova-se a aceitação da morte, a identificação com o pai e a cumplicidade no acto. "A gente matou" inclui o menino, no momento em que é participante da mesma acção.

Signo de crescimento, a verbalização afirma a ultrapassagem do medo, e a consciência da presença da morte. E, enquanto o discurso se produz, ascende do Hades, Perséfone brilhando na fecundidade da criação literária de Maria Velho da Costa.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. "Iniciação". In: *Enciclopédia Einaudi:* Religião, Rito. Vol. 30. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Vol. I / Vol. II. Petrópolis, Vozes, 1991. 701 p./ 559 p.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, 2.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

COSTA, Maria Velho da. "A Velada". In: COSTA, Maria Velho da. *O lugar comum*. Lisboa, Morais, 1966. pp. 89-112.

COSTA, Maria Velho da. "Ova ortegrafia". In: COSTA, Maria Velho da. *Desescrita*, Porto, Afrontamento, 1973. 90, pp.55-56.

COSTA, Maria Velho da. *Missa in Albis*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.

COSTA, Maria Velho da. *O amante do Crato*. Lisboa, Asa, 2002.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa, Difel, 1992.

HETZER, Hildegard. *Psicologia pedagógica*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1974.

HOCKEY, Jenny. "Ritos de passagem". In: HOWARTH, Glenny & LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de matar*. Lisboa, Quimera, 2004.

HOLM, Jean & BOWKER, John. (1994). *Ritos de passagem*, Mem Martins, Europa-América, 1995.

HOWARTH, Glenny & LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa, Quimera, 2004.

RODRIGUES, Manuel. *Deuses da mitologia*. Lisboa, Minerva, s/d. 382 p. .

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*: novos ensaios, Porto, Árvore, 1980.

SEGALEN, Martine. (1998). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. (1908). *The rites of passage*. Londres, Routtledge and Kegan Paul, 1960.

XXXI

LLANSOL-LITERATERRAS

A MELHOR FORMA DE AMOR: LER COM LLANSOL

Lucia Castello Branco
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Pretende-se, neste texto, extrair da obra de Maria Gabriela Llansol, com base em suas noções de "legência", uma teoria acerca da leitura que, operando como método, possibilite uma revisão dos modos de ler as literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: leitura; legência; Maria Gabriela Llansol.

Ainda era um pouco cedo para que eu pudesse perceber que ali, naquele ano de 1992, iniciava-se para mim definitivamente uma nova prática de leitura. De toda maneira, era do amor que falávamos, quando, ao interpelar a escritora, eu lhe indagara sobre um dos sintagmas mais freqüentes em seu texto: o "amor ímpar".

> Veja bem – ela me dissera – o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três é também é um número bastante interessante: o número do amor. A melhor forma de amor – e estou aqui a falar de qualquer amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma.[1]

Foi então como uma forma – e especialmente como uma forma que se abre ao fora, ao exterior – que Maria Gabriela Llansol me apresentou, em matéria bruta, o seu amor ímpar. E essa definição, que então tinha a meus olhos a força de uma revelação, eu a carregaria dali por diante e a suportaria como um enigma: em que consistiria essa forma que se abre para fora de si mesma?

Eu ainda não conhecia suficientemente o pensamento de Blanchot para compreender com alguma propriedade esse «fora", mas a vida já havia me sobressaltado algumas vezes para que eu pudesse me deixar impactar pelo "fora de si".

"Então o amor ímpar é o 'fora de si'?" – eu pensava. E um temor longínquo me fazia suspeitar que a literatura, esta que se abre a esse amor ímpar, constituía-se também nesse movimento para fora de si, para fora de si mesma.

Foi quando Llansol me presenteou com o seu livro, o seu exemplar de *Amar um cão.* Ali, em meio a uma história de amor ímpar – amor a um cão que nasce, vive e morre –, uma interessante definição do amor como "forma que se abre para fora de si mesma" terminava por se construir.

1. LLANSOL, Maria Gabriela. *Encontros com escritoras portuguesas*. Entrevista a Lucia Castello Branco, p. 109.

E qual é a cena do livro em que essa definição melhor se constrói? Justamente a cena de leitura em que Jade, o cão, se põe a "aprender a ler":

> Jade, partindo a trela pedia-me
> que eu lhe falasse ininterruptamente para ele
> aprender a ler
> (...)
> Quer aprender a ler sobre um texto que porei a arder por ele; afirma que o sopro de vida é leitura, mas eu digo-lhe que só à tarde principiarei a escrever, com esse desígnio, sobre a viagem que acaba de nos conduzir aqui.[2]

Aqui, nesse movimento da narradora de principiar a escrever o texto que porá a arder pelo cão – como uma vela que arde por aquele que morre – inicia-se a cena da leitura. Pois só depois – só depois da própria morte transmutada em texto – será possível a Jade aprender a ler.

Por isso ler é uma "alma crescendo". Pois que há, nessa tarefa do leitor, uma transmutação da morte em "sopro de vida":

> Pela primeira vez, alimentei Jade (que adoeceu repentinamente), a intervalos certos, durante dias; ele comprimia a minha mão com as patas, e eu dava-lhe leite vitaminado com uma seringa; à medida que, neste trabalho, o aproximava de mim, e eu o sabia construção viva da natureza, principiei a sentir uma alma incipiente insuflada nele, e que duraria até ao fim do mundo, perguntando sempre 'O que é a luz comum?' 'Eu sou da luz comum, ou uma primeira alteração dessa luz clara?' Chamo: – Vem, Jade –, mas, com um prazer muito maior, designá-lo-ia por *alma crescendo.*
>
> É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma *alma crescendo.* Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.[3]

Assim, de súbito, essa forma de amor que se abre para fora de si mesma se descortinava a meus olhos: na cena da leitura – e do amor ímpar – em que o humano e o animal se encontram. Relação de "alma crescendo", esse "encontro inesperado do diverso", como a autora em outro contexto o definirá, ensinava-me, de maneira um tanto abrupta, que ler um livro é "nunca chegar ao fim", "respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases".

---

2. LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão,* s. p.

3. LLANSOL. *Amar um cão,* s. p.

Sabemos que o mundo das frases e das seqüências coercitivas é, na literatura, o mundo da prosa. E, inevitavelmente, o das ficções. Mas o que acontece quando essa prosa, essa que traça um desenho aparentemente seqüencial, parecendo respeitar a linearidade da língua, reenvia-nos ao ponto da palavra, ao ponto de *p* da palavra?[4]

Aí estamos irremediavelmente lançados ao cerne do poético, em que o poema, "num só algarismo, sela juntamente o sentido e a letra", conforme observa Derrida.[5] E, nesse movimento em que as palavras são matérias vibráteis lançadas à cena do texto, já não temos qualquer garantia, como na "boa prosa" realista. E então só nos resta indagar, com Llansol: *Onde vais, drama-poesia?*[6]

Por isso a cena da leitura retorna à nomeação e se aproxima de uma escansão, de um desdobramento do mundo:

> *Nomeio-lhe*
>
> a tília, a erva cidreira, a lucialima, o pessegueiro de jardim, o loureiro, sementeira das plantas aromáticas da Provença, o linho, a salsa, os coentros, a arruda, meio da terra formada por bancos de pedras circulares _____ o alecrim, a salvia, as chagas, o rosmaninho.[7]

Nesse ano de 1992, ainda era muito cedo para que a professora (e, menos ainda, a escritora) pudesse perceber que escandir as frases não era pouca coisa. Pois o que o texto de Llansol então me revelava era a possibilidade de um outro mundo: um outro mundo desdobrado.

É verdade que a *Aula,* do mestre Roland Barthes, já se constituía, para a professora, em uma de suas leituras recorrentes. Ali, naquele texto inaugural, algo da literatura como "responsabilidade da forma" já se afigurava.[8] Mas a questão com a qual Llansol interpelava a professora estava, então, um passo além de Barthes. Tratava-se de tomar radicalmente essa responsabilidade, lançando a ela uma pergunta: "Que mundo?" Ou, nas palavras da própria autora, lançando outras perguntas em que esta primeira se desdobra:

> Como continuar humano?
> Que vamos nós fazer de nós?
> Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?
> Para onde é que o fulgor se foi?
> Como romper estes cenários do 'já visto' e do 'revisto' que nos cercam?[9]

---

4. A esse respeito, ver BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de p.

5. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, p. 9.

6. LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?*

7. LLANSOL. *Amar um cão,* s. p.

8. BARTHES, Roland. *Aula.*

9. Perguntas formuladas por Maria Gabriela Llansol no discurso "Para que o romance não morra", p. 120.

Roland Barthes já havia nos deixado com a "responsabilidade da forma". Benjamin já havia nos advertido de que "O mundo é nossa tarefa". E Llansol, então, viria a nos inquietar com essas questões que podem se resumir, em um só golpe, na contundente indagação: "Que mundo é nossa tarefa?"

A leitura de Llansol me chegava assim em 1992, em meio a um projeto, por mim coordenado, que pretendia efetuar o que hoje posso chamar, com Lacan, de "um passo a ler"(um *pas-à-lire).* Um projeto que, lendo na vertente do *não,* buscava justamente o passo, o passo além, o passo a ler.

Tal projeto, então intitulado "A devoração da imagem: o poético e o psicótico", buscava ler a loucura com a ajuda da... poesia! Não, não se tratava de, em uma visada romântica, promover qualquer elogio da loucura, apontando na loucura uma dimensão de poeticidade. Ao contrário: tratava-se de, tomando a poesia como método – ou, nas palavras de Alain Badiou, tomando a "operação do poema"[10] –, ler a psicose em sua dimensão de "não a ler". Nisso residia o "passo a ler" do projeto.

E foi mesmo como um grande passo – passo arriscado, "entre os prazeres do jogo e os perigos do poço"[11]– que tal projeto inaugurou em Belo Horizonte as chamadas "Oficinas de Letras", em hospitais psiquiátricos das redes pública e privada.

Estávamos em 1990 e o encontro com Llansol dar-se-ia em 1992, dois anos antes da publicação de seu magnífico *Hölder, de Hölderlin,* poema-poente que nos ensina que a loucura é "a mente estar com o poema e o corpo ausente".[12]

Sim, pois que a escrita – e a leitura, aprenderíamos mais tarde – são do corpo, do *corp'a'screver,* como escreve Llansol. A questão, assim, desdobrada de sua formulação inicial – "Que mundo é nossa tarefa?" – ganha outros contornos e lança-se a esta outra experiência: como sustentar com o corpo essa tarefa que se abre para fora de si mesma?

Mais tarde – muito recentemente, é verdade – passados treze anos de leitura *com* Lllansol, de legência, iríamos encontrar, em outro escritor, uma preciosa formulação acerca da "tarefa séria" que pode ser a leitura, que deve ser a leitura, quando o corpo dela não se subtrai. É Maurice Blanchot quem nos ensina, na nota final a *Pena de Morte*:

> Estas páginas podem terminar aqui e nada que seguisse o que acabei de escrever me faria acrescentar o retirar qualquer coisa. Isto permanece, isto permanecerá até o fim. Aquele que tentar afastá-lo de mim, em troca do fim que estou buscando em

10. BADIOU, Alain. O que é um poema e o que pensa dele a filosofia, p. 37.

11. LLANSOL. *Amar um cão*, s. p.

12. LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*, s. p.

> vão, se transformaria ele mesmo no começo de minha própria história, e se tornaria minha vítima. Na escuridão, me veria: minha palavra seria seu silêncio, e ele pensaria ter domínio sobre o mundo, mas essa soberania seria ainda muito minha, sua nulidade, minha, e ele também saberia que não pode haver fim para um homem que quer chegar sozinho ao fim.
>
> Isto, portanto, deveria estar claro para todo aquele que lesse estas páginas pensando que são tomadas pela idéia de infelicidade. Mais que isso, que ele tente imaginar a mão que está escrevendo: se ele a visse, talvez então a leitura se tornasse, para ele, uma tarefa séria.[13]

Sim, a leitura então tem a ver com a mão ... com a mão que escreve. Só assim, tentando ver a mão que escreve, ela pode se tornar uma tarefa séria. Pois mão que escreve faz parte do *vivo,* como observa Llansol, e é capaz de tecer o *texto ardente*, aquele que se porá a arder por aquele que morre. Para, enfim, ressuscitá-lo.

Pois não é a "exigência da ressurreição dos corpos" a "última e definitiva aspiração do texto ardente"? Leiamos Llansol em sua "explicitação possível", em *Ardente texto Joshua*, livro que a autora escreve *com* Térèse de Lisieux:

> *A primeira história*
>
> conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose.
>
> É a primeira história – a súmula biográfica.
>
> *A segunda história*
>
> chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Siena e de Teresa de Ávila.
>
> Esta é a história institucional, a grande, e a sua súmula heróica.
>
> *A terceira história*
>
> contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido. (...)
>
> Este livro
>
> é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa coma ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir.[14]

13. BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte,* p. 119.

14. LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua.* Texto de quarta capa.

Há séculos, em nossa aspiração de leitores soberanos, tomamos o texto em sua dimensão de *corpus,* de cadáver. Há séculos o dissecamos, na tentativa de tudo ler, de tudo compreender, de tudo abarcar. Mas, e se o tomássemos em sua dimensão de corpo, de *corp'a'screver?* Possivelmente não o compreenderíamos – pois que "compreender" significa, antes de tudo, "conter em si", "estar ou ficar incluído", e estamos aqui a falar de uma forma que se abre para fora de si mesma –, mas quem sabe poderíamos efetuar, em direção ao que não se lê, um passo a ler?

Trata-se, na verdade, de um projeto que caminha em direção ao impossível, ao impossível da leitura, que confina com o impossível da literatura e da língua. Trata-se – é Llansol quem o anuncia – da busca de uma "língua sem impostura".

"Pode a linguagem sair de si mesma?"[15] – Llansol indaga, em *Da sebe ao ser*. E já aí estamos, nesse livro de 1988, nesse movimento em direção ao fora, ao fora de si. E, se é da loucura que esse "sair de si" parece se avizinhar, é também do amor – a melhor forma do amor – que estaremos próximos. Ou, nas palavras da autora:

> À medida que ousei sair da escrita representativa, em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece.[16]

Trata-se, sim, de uma "saída de si", pois que se trata de uma saída da escrita representativa, do modelo realista. Pois dar a vida (a personagens) não basta. Tampouco dar a morte, ela nos ensina. Todo o movimento dessa escrita em torno do vivo lança-nos em um mundo – em um outro do mundo – em que não há vivos nem mortos, em que os seres não estão sujeitos às leis de acabamento da própria vida.[17]

E se o romance, que nasce indelevelmente ligado à morte, está desde sempre destinado a morrer, trata-se, para Llansol, de escrever "para que o romance não morra". "Mesmo que, para tal, tenha de mudar de forma, mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele, mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos, mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear".[18]

E, se é de um "mudar de forma" que essa escrita além da morte nos fala, talvez seja também um "mudar de forma" o que nos cabe como leitores. A essa

15. LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser,* p. 12.

16. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*, p. 139.

17. LLANSOL. *Encontros com escritoras portuguesas*. Entrevista a Lucia Castello Branco.

18. LLANSOL, Maria Gabriela, *Para que o romance não morra*, p. 116.

outra forma de leitura – aquela que se abre para fora de si mesma –Maria Gabriela Llansol denominará *legência*. A legência como a melhor forma de amor... ao texto.

É com Lacan que aprendemos, em sua releitura do mito de Poros e Penia, que amar é "dar o que não se tem". É também Lacan quem nos ensina que a letra e o amor estão lado a lado em sua função de suplência à inexistência da relação sexual. Não há relação entre os sexos – não há proporção, equivalência, simetria entre os seres falantes –, mas isso não significa que não haja encontro. "Encontro inesperado do diverso", dirá Llansol.

E, se "tudo que é escrito parte do fato de que será sempre impossível escrever como tal a relação sexual",[19] é também como *pas-à-lire* que um escrito se apresenta. Ou seja: apontando para a impossibilidade sempre visada pela escrita, Lacan nos convoca a um passo além dessa própria impossibilidade, assinalando que a escrita, ao nos obrigar a "não ler", empurra-nos em direção a um "passo a ler".

Resta-nos, diante de escritas como a de Maria Gabriela Llansol, escritas que tocam, em sua radicalidade, esse impossível, "aprender a ler". Creio que terá sido esta, entre tantas outras, a mais séria tarefa que me foi legada, há treze anos, pelo texto de Llansol: aprender a ler.

Ler o *vivo* – a mão que escreve – sem interpretá-lo. Ler como desdobramento – *explanare* – e não como compreensão. Ler como possibilidade de encontro, em direção ao ilegível, sim, mas também em direção ao que exige, eticamente, ser lido: a letra.

Essa leitura em que não há nem vivos nem mortos – essa *legência* do *corp'a'screver* – já era entrevista por Benjamin quando, em seu magnífico "A tarefa do tradutor"[20], ele vai compreender a tradução como *fortleben*, como sobre-vida, como perviver.

Mas foi preciso que, tendo passado por Benjamin, por Barthes, por Lacan e tantos outros, deixássemo-nos escutar as vozes do drama-poesia para então compreendermos que

> a ressurreição não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida não chega, não é um acorde consonante com a substância. Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.[21]

A essa leitura em acorde – com os corações encontrados – chamemo-la, com Maria Gabriela Llansol, de *legência*. Pois o texto afirma que "há um *Amor*

19. LACAN, Jacques. *A função do escrito*, p. 49.

20. BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*.

21. LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma,* p. 21.

sive legens para o entender". E, se "escrever é amplificar pouco a pouco"[22], ler pode ser um passo em direção a essa amplitude do aberto: "alma crescendo".

Nessa *legência* em que o corpo está definitivamente implicado, uma outra "responsabilidade da forma" se afigura. E já não é do poder que se trata e nem mesmo de qualquer forma de domínio sobre o mundo, mas tão somente do que Llansol chamará de *pujança. Pujança* da melhor forma de amor, o amor legente: "O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir".

BIBLIOGRAFIA

BADIOU, Alain: "O que é o poema e o que pensa dele a filosofia", em *Pequeno manual de inestética,* São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp. 29-42.

BARTHES, Roland: *Aula,* São Paulo, Cultrix, s.d.

BENJAMIN, Walter: *A Tarefa do tradutor*, Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

BLANCHOT, Maurice: *Pena de morte,* Rio de Janeiro, Imago, s.d.

BRANCO, Lucia Castello: "Palavra em ponto de p", em *Coisa de louco*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 1998, pp.33-47.

DERRIDA, Jacques: *Che cos´è la poesia?,* Coimbra, Angelus Novus, 2003.

LACAN, Jacques: "A função do escrito", em *O seminário. Livro 20. Mais, ainda,* 2 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1985, pp. 37-52.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Da sebe ao ser,* Lisboa, Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Amar um cão,* Colares, Colares Ed., 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela: "Encontros com escritoras portuguesas. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura. Entrevista a Lucia Castello Branco", em *Boletim do Centro de Estudos Portugueses,* Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993, pp. 108-110.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Hölder, de Hölderlin,* Colares Ed., 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Um falcão no punho,* Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela, "Para que o romance não morra", em *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso,* Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Ardente texto Joshua,* Lisboa, Relógio D´Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Onde vais, drama-poesia?,* Lisboa, Relógio D´Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela: *O Jogo da liberdade da alma,* Lisboa, Relógio D´Água, 2003.

22. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho,* p. 37.

A TEXTUANTE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria Inês de Almeida
Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Las palabras son de aire y van al aire
Las lágrimas son de agua y van al mar
(Canção Wayuu)

Resumo: Nos últimos 20 anos, alguns povos indígenas do Brasil têm escrito em suas línguas, traduzido para a língua portuguesa, e publicado, diversos textos que pretendem mostrar aos não índios como, na cultura do impresso, se podem expressar suas formas de ser e de pensar o mundo. Esses textos, não por acaso, se encontram com a obra de Maria Gabriela Llansol, que, sem o ter planejado, abriu a língua portuguesa (enquanto manancial de antigas culturas) para a novidade ancestral dos povos americanos. A apropriação pelos índios dessa língua, marcando-a com inflexões de outras famílias ou troncos lingüísticos, cria (desde 1500, mas só agora estamos pensando a sério sobre isso) um fato literário de extrema importância, vislumbrado já na textualidade de Llansol, de Pessoa, de Rosa, para citar alguns heterológicos.

A língua portuguesa nos aparece, assim, como um corpo em que se inscreve a diferença, portanto, em termos llansolianos, um *corp'a'screver*, sempre em vias de se desviar nos igarapés amazônicos, não mais no afã colonizador, mas fluente com as águas, pescada com os peixes, na pele de antas, onças e jacarés.

Textuante é um termo que se pode colher na obra de Llansol, a cada vez em que se tocam a terra e a letra, a areia e a água do mar, as línguas na língua...

Palavras-chave: Tradução intercultural, Literatura indígena, Maria Gabriela Llansol.

Foi preciso que um texto, o de Maria Gabriela Llansol, o demonstrasse para o grupo Literaterras. Que a língua dos portugueses seria um possível caminho de volta ao mar, pelo mar, ao antes da Conquista, à sua própria pré--história. Com ela, nos lançaremos numa aventura mais feliz do que a das caravelas em busca de riquezas. O que agora queremos transportar de volta é um pensamento, uma escrita ou mesmo uma impressão, transfiguração brasileira da língua sem impostura, sem beletrismo, heroísmo, ou *hidrofilia*[1].

1. Termo com que Llansol designa uma tradição da literatura portuguesa que, desde Camões, ou antes dele, identifica a água como o "nosso destino", e que alimenta o princípio do império.

Aceitamos de bom grado, nós, do grupo transdisciplinar de pesquisas *Literaterras: escrita, leitura, traduções*, a proposta implícita na via aberta pela obra dessa escritora portuguesa, nossa contemporânea. Um caminho que bem poderia ser enxergado como *via negativa*, para uma radical desconstrução, mas que preferimos chamar, com Llansol, de E*stética Orgânica*[2]: pesquisadores portugueses, brasileiros e indígenas, podemos formar uma comunidade de textos, para além das águas que nos separam e unem. Uma vivência em que o poder da língua se desarticula nos movimentos tradutórios, em que a mutação suplanta a nomeação. "Atravessar as várias estéticas do mundo, fazendo apenas atenção para não tropeçar em certezas [realismo/positivismo], escolhos [hidrofilia] e quimeras [estéticas maravilhantes]", no dizer de Llansol.

Convivendo com os textos do *Grupo de Estudos Llansolianos*, a obra e seus comentários, e com os dos indígenas brasileiros, o grupo *Literaterras* vive uma experiência no campo do poético. De ambos os lados do Mar Oceano, temos os correspondentes textos, demonstráveis em suas respectivas atitudes de penetração na língua. No Brasil, a paciente transcrição das vozes pronunciadas pelos mais velhos das aldeias e o esforço de traduzi-las para a língua portuguesa; em Portugal, a escrita de uma língua como uma cópia "que evidentemente é como um tremeluzir sobre o que está escrito em primeiro lugar" (LLANSOL, *À beira do rio da escrita*, p.17). Modos semelhantes de traçar as linhagens do próprio corpo, de "criar o conhecimento próprio de quem está copiando". Ato que se torna um caminho possível para a contemporaneidade. As tradições em suas traduções, a incorporação da ancestralidade no presente da letra. Numa Estética Orgânica, traduzir é *trazer o outro ao Texto*. Copiar e adulterar, abrir o texto *sem o violar*, e revelar, no adultério, *o que o nosso sexo de ler está vendo.*

A possibilidade de estarem os índios escrevendo em suas línguas e em língua portuguesa, publicando, sem contudo abandonarem suas próprias linguagens, traça no idioma mesmo do dominador uma *Geografia dos Rebeldes*, dos que se deixam ficar de fora da chamada Civilização Ocidental. Mais uma vez, o texto, e a obra de Llansol, nos vem auxiliar na compreensão desse fato espaço-temporal, porque foi ela mesma que escreveu uma trilogia intitulada Geografia do Rebeldes, iniciada por *O livro das Comunidades* (1974), em que se abre uma possibilidade de os índios entrarem, ainda que tardiamente, na escritura, mas sem atrasos: propõe-se uma escrita fora do tempo da História.

Os que a praticaram, de alguma maneira, poderão ser considerados precursores dos escritores indígenas (a cuja lista acrescentaríamos o gesto de

2. Poderíamos inserir essa discussão no âmbito geral da Filosofia, pensando a respeito da possível linhagem da referida escritora: uma mística apofática que teria Mestre Eckhart como um dos predecessores (A respeito desse assunto Cf. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nicia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995). No entanto, aprendemos com Llansol, e com seus *legentes* que o grande mestre da filosofia subjacente ao Texto encontra-se na *Ética* de Spinoza.

José de Anchieta escrevendo um poema para Nossa Senhora na areia da praia de Iperoig). São figuras chamadas, na obra de Llansol, pelos nomes de João da Cruz, Ana de Peñalosa, Müntzer. E, sobretudo, ressaltaremos aqui a figura de Nietzsche, *o filósofo da mutação e da evolução para criança e para pobre*[3], acrescentando, se o quisermos, que, do lado americano, o correspondente texto levaria à evolução para índio.

Esse projeto já fora esboçado pelos modernistas brasileiros, com Oswald de Andrade em sua "crise da filosofia messiânica" tributária de Nietzsche, assim como a experiência de Llansol já teria sido prevista por Fernando Pessoa. Não por acaso, em comum, eles tocam a literatura com a língua. A *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, ensina a ver com olhos livres, ou, em suas palavras "Aprendi com meu filho de dez anos que a poesia é a descoberta das coisas que nunca vi". O poeta também manifestou, como se sabe, a crença de que *a contribuição milionária de todos os erros* livraria a literatura brasileira de suas amarras coloniais, noutras palavras, traria a presença dos vivos para o texto desta paisagem.

A proposta da Estética Orgânica poderia então se abrir, no Brasil, com a obra oswaldiana, caso queiramos, também nós, seguindo o exemplo de Llansol, encontrar uma linhagem. O modernista brasileiro intuiu que o devir–indígena nos livraria das várias estéticas que nos impediram (feliz ou infelizmente) de crescer com o romance, e de fazer literatura em Nhenhengatu (língua geral do Brasil, até o século XVIII falada e escrita pela maioria dos brasileiros, nas áreas colonizadas). Mas não há retorno. Se nos tornássemos antropófagos, vingativos como o Jabuti, certamente nos veríamos, nus com nossa língua, deglutindo os miolos do homem branco. Essa nossa imagem na literatura seria de novo a mesma imagem desenhada por Hans Staden (a cena antropofágica que esse viajante alemão grafa, depois de quase ser comido pelos Tupinambá, no séc.XVI).

Por outro lado, o devir-indígena, ao invés de fixar qualquer imagem, constitui antes um sempre inacabado gesto, porque a vingança não termina nunca, e uma festa antropofágica se segue a outra. As narrativas que precedem a comida são as que mantêm a comunidade e os laços de parentesco entre os vivos, independentemente do estado humano. O sacrifício de um inimigo (que, antes de morrer deve contar sua genealogia e implicá-la toda no ritual de sua morte, através da lembrança dos atos cometidos pelos parentes nas sucessivas batalhas) gera a necessidade de nova batalha, em que se deverá capturar uma nova vítima que será comida em honra de ter matado a vítima anterior, e assim por diante, no puro devir. O sentido da narrativa não se estabelece, porque vai sempre depender do próximo ritual, que vai depender do próximo... E como

3. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler. Caminhos do Texto de Maria Gabriela Llansol.* Jade – Cadernos Llansolianos 4. Sintra: Edições do GELL –Grupos De Estudos Llansolianos, 2005.

pode a literatura suportar o que não tem fim? Por isso ficou sem lugar na literatura brasileira aquilo que os antropólogos chamaram de mitos. Ao serem escritas pelos próprios índios, na atualidade, ou desde 1980, quando Umúsin e Tolomãn, da etnia Desana, do Rio Negro, no Amazonas, publicaram *Antes o mundo não existia,* essas narrativas se dão a ler como textos, não cabíveis em um dos gêneros clássicos ou modernos, longes da ficção, e da representação:

> Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma cuia de ipadu, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso ela se chama Não Criada.
>
> Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo.[4]

Uma Estética Realista (do contato, da verossimilhança, alimentada por um princípio de verdade, cenistra – de cinza + sinistra) não saberia acolher esse texto dos Desana; nela, procura-se demarcar territórios, lugares em que a paisagem (onde o olhar passeia) se transforma em propriedade, na lógica da sociedade burguesa. Narrativas indígenas, pronunciadas para se manter o vivo, se escritas e lidas na perspectiva da Estética Realista, são forçadas ao compromisso com a etnografia, com a função de revelarem o que a cultura mostra de característico. Busca-se, assim, os caracteres da cultura, do idêntico, o que nelas funciona ou ajuda aos sistemas prefigurados da razão iluminista.

Na Estética Heróica, ou do encontro, da dominação, as histórias do mundo indígena fazem parte da expansão da língua portuguesa, na medida em que são colhidas da voz de seus narradores, para serem colocadas a serviço da assimilação de suas culturas pela cultura ocidental, branca, judaico-cristã, européia. Ironicamente, sob égide da mestiçagem (os folcloristas brasileiros ajudam a compor esse painel). Alguns historiadores e acadêmicos se comprazem em citar de cor trechos dos textos dos viajantes europeus, quando estes lançaram olhares para os *selvagens,* mas não escutaram suas falas.

Llansol nos mostra também a existência de uma Estética Projectiva, esta que, ou quer ver o fantástico no mundo, ou faz lembrar dos índios de José de Alencar, por sua dimensão idealista (posteriormente sua existência real foi preconizada por Oswald, e até pelo *Macunaíma* de Mário de Andrade, mas ainda estes estariam escrevendo pelos índios, ou seja, produzindo uma estética projetiva).

---

4. PÃRÕKUMU, Umusi e KEHÍRI, Tõrãmu. *Antes o mundo não existia.* 2 ed. São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1995, p. 19

Se os portugueses tivessem aqui chegado num dia de sol, teriam sido despidos pelos homens nus que estavam na praia. Se a chave da leitura tivesse sido entregue aos índios (e Marquês de Pombal não tivesse decretado que a língua no Brasil deveria ser uma, a portuguesa), as notas de rodapé do *Ubirajara* de Alencar (para citar apenas um livro do século XIX), onde estão colocadas palavras indígenas sempre a necessitar de explicações (dirigidas aos alienados leitores), passariam ao texto, uma vez que este, não mais indianista, estaria composto, quem sabe, pelas mãos de escritores indígenas.

O que observamos em nossas pesquisas atuais, com a ajuda do texto de Llansol, é que, finalmente, mas desde os começos talvez perdidos para a memória, uma Estética Orgânica, em sua força de Jabuti, mas também em sua pujança de Onça, poderá criar espaços de fulguração de textos outros que, mesmo em língua portuguesa, saibam figurar o movimento, o devir-indígena do selvagem que outrora pronunciou: *Jaguaretê (Sou um jaguar)*. Para demonstrar isso, temos os textos de autoria indígena recentemente publicados que, para serem lidos de verdade, requerem olhos, não benevolentes, mas expectantes, e ouvidos atentos aos sons e ritmos guardados com cuidado pelos velhos das aldeias.

> Um dia, a escrita toma consciência de si, e mal começada, despede-se de si própria, ou do seu fantasma. Singular começo-despedida. A queda no vazio, para fora do universo nomotético do modelo realista, abriu o espaço de possibilidades de um texto-outro e a via para a transformação do corpo-da-escrita.[5]

Essa técnica, adequada para abrir caminhos a outros, nós a enxergamos como o maior projeto estético, ético, dos escritores e professores indígenas, que aprendem com os antigos (os que vivem pelas histórias, mas aquém da História) e se abrem à vida em comunidade:

> A escrita como a língua a abrir-se aos múltiplos reais, amplificando-os. É pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) todo o vivo (-bio-). É apanhar a dobra dos mundos (uma janela que dá para o que não se vê, e esta aí) no "ressalto de uma frase.[6]

Na prática de uma escritura indígena em língua portuguesa, o propósito seria dar a ler ao mundo, dádiva que cria legentes, suas imagens e a imagem de suas vozes. Se as narrativas indígenas estavam restritas à condição de mitos, vivos na oralidade, mas letra morta nos registros científicos, agora, mudadas em texto, elas fazem parte de uma estética do fulgor, da pujança, da repartição dos dons (curiosamente, o professor indígena Kanátyo Pataxó começa o ensino da Matemática, em sua classe na aldeia, pela operação da divisão, e não da soma, como mandam os programas didáticos em geral).

5. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler*.

6. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler*. Op. cit.

O que a escritura indígena vai realizar, enquanto autobiografia (seus textos são em geral descrições da vida na floresta, na aldeia, no cerrado, ou das genealogias), é o traço de uma paisagem vista com olhos livres, e não com avidez científica. Nisto, seus precursores são Oswald e Sousândrade, o poeta sem metáforas e o poeta do Guesa errante.

> Eware é a nossa terra sagrada.
> É o começo do mundo,
> Onde foi criado o povo Ticuna.
> Nesse lugar corre o igarapé que também se chama Eware.
> Das águas do Eware nosso deus Yo'i nos pescou.
> Eware, tuas árvores e tuas águas
> São nossa herança.[7]

Muitas comunidades indígenas se propõem à busca de uma textualidade na língua portuguesa, que permita a expressão do que há em seu mundo, sem a necessidade de reafirmação de uma versão dominante, oficial, no padrão lingüístico do bom português. E, no limite, esse haver da comunidade não poderia ser dito, apenas escrito, em exercícios que nosso grupo de pesquisa, em conjunto com alguns pesquisadores indígenas, tem considerado como tradutórios.

Dentre os quase 300 povos indígenas que vivem no Brasil, vários têm investido na construção de textos que, postos em circulação, constituem significativa experiência tradutória, na medida em que instala no papel, não uma determinada versão ou linguagem, mas o transitório do bilingüismo. Publicados em suas línguas ou em língua portuguesa, esses textos recolocam esses povos, suas *littera*, no terreno da cultura literária, modificando-a de tal forma que, nesta cultura mesma, leremos os sinais de outros modos de ser: "Eram gestos que faziam o que os gestos queriam dizer".[8]

As línguas, transpostas no papel pelas mãos dos índios, criam uma espécie de jardim selvagem, justamente, "o jardim que o pensamento permite", na expressão da escritora portuguesa. Quando lemos o texto/jardim proveniente dessa experiência, reconhecemos o que os biólogos chamam de biodiversidade, e sabemos tratar-se da Estética Orgânica: "Aliás, houve sempre plantas proibidas. Ora para envenenar, ora para alucinar[...]. Era tudo selvagem, renovando-se e combatendo, conforme a força que possuíssem" (Llansol).

A visão que se dá nos textos reitera a vida na aldeia, comunitária, respeitadas as singularidades, na diferença. A aldeia, como experiência do lugar,

7. TICUNA. *O livro das árvores*. Benjamin Constant: OGPTB, 1997, p. 22

8. LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 128.

mas não um lugar fixo, identificável. Um lugar que é um texto, em vias de se desfazer a cada pronúncia, porque tem a natureza da palavra.

> Veio outra lua e a alma principal do velho Krenak deixou seu corpo. Todos se juntaram no seu Kieme, acompanharam suas seis esposas no choro ritual. As mulheres cortaram o cabelo em sinal de luto. Seu corpo foi colocado sobre um jirau, conforme seu desejo, sentado olhando para a frente, para a pedra do krenak. Acenderam a fogueira e fizeram roças. E dias e noites os Krenak rezavam, mantendo o fogo aceso, acariciando-o ternamente, conversando com ele. Sua carne foi secando, secando, e seu rosto murchou. Na face, apenas os bonitos olhos continuavam vivos. Seu corpo não se desfez! Para o povo Krenak, ele continua vivo, mantendo sua promessa de olhar por seu povo. Daí sua força e resistência.[9]

Na expressão de Antônio Guerreiro, encontra-se em Llansol uma idéia de texto:

> A partir da experiência do eremitério como abolição do espaço e do tempo e da causalidade, e construir um modelo nômada da narrativa que viaja [...] Esta universalidade e essencialização do tempo é o princípio de toda a comunidade e a garantia de que ninguém será excluído do ser. A comunidade surge assim como alternativa e resistência à pátria. A primeira é um espaço aberto e abrangente que compreende a errância e a compreensão universal; a segunda é uma máquina infernal de inclusões e de exclusões, de enraizamentos e de exílios.[10]

A comunidade e o texto são da mesma natureza, embora diferentes. Encontram-se, embora tenham se separado na história do Ocidente. Derrida, em *Gramatologia*[11], contestando algumas teses de Lévi-Strauss, relativas ao encontro dos Nambikwara com a escrita alfabética[12], quando o etnólogo acredita ser esse um povo mais primitivo, ou mais inocente, porque não conhece a escrita, lembra-nos que "um povo que acede ao desenho genealógico acede efetivamente à escritura no sentido corrente. Esta passagem... não é uma passagem da fala à escritura, dá-se no interior da escritura em geral. A relação genealógica e a classificação social são o ponto de sutura da arquiescritura, condição da língua (dita oral), e da escritura no sentido comum".[13]

Os povos, quando contam suas histórias, já estão escrevendo. Por isso, sabemos que o ritual antropofágico é o ponto em que claramente podemos ver como a escrita já está lá, no momento em que alguém ouve, para transmitir, a

9. KRENAK. Ríthioc Krenak. *Coisa tudo na língua* Krenak. Belo Horizonte: MEC/SEEMG, 1997.

10. GUERREIRO, Antonio. Apud LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 79.

11. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

12. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. 1979, p. 290

13. DERRIDA, *op. cit.* p.154.

genealogia. É, portanto, justamente a morte do sujeito que fará com que a história passe a existir[14]. Esse puro devir das histórias nos explica, até certo ponto, porque os índios se entregam tão prontamente à tarefa de fazer livros, como se a escrita, ou mais, a impressão, lhes fosse a coisa mais natural do mundo.

Não é apenas a compreensão do poder da escrita, dos documentos dos brancos, o que move as comunidades indígenas a buscarem a escrita de suas línguas. Podemos dizer que os move também a possibilidade de repetirem, no gesto da escrita, na ação de confeccionar livros, o ritual antropofágico. A inserção no plano simbólico se dá de tal forma que finalmente uma prática do mundo dos brancos – a escrita da história – passa a franquear a vivência mais ancestral, aquela que funda a própria sociedade, a marca da etnia, a vida em comum, que só pode ser compreendida por nós como letra.

Neste VIII Congresso de Lusitanistas, pretendemos celebrar uma comunidade que se vai formando no texto. Esperamos viver juntos, justamente na instância *littera* da língua portuguesa, a experiência textuante (das diferentes formas da escrita), e a sensível transformação na língua constitui a obra do pensamento, como um heterologos, no dizer filosófico.

Escritores da língua portuguesa que aceitaram a condição de criaturas do mundo e buscaram a ardência do texto no convívio, abriram a língua para a errância e a contaminaram de signos não lingüísticos, agiram ao pensar, e trouxeram ao seu logos as interferências e os desvios dos seres conviventes. *Meu tio, o Iauaretê*, com Guimarães Rosa, assim como *Amar um cão*, com Llansol, fazem parte, por exemplo, daquilo que, chegando aos índios, assinala o lugar em que o texto é real. Uma língua penetrante no mundo faz seu movimento não para dominação, mas para o afeto, a "amizade", que é como entendemos a tradução. Novas bases da relação, mesmo que um chão desértico em que se deve pisar com cuidado, não só porque está cheio de vida invisível, mas também porque é feito de trilhas enganosas. As águas do Oceano, como as areias do sertão, não fixam trilhas. Esse entendimento, que os portugueses compartilharam muitas vezes com os brasileiros, deixa aberta uma cena estética em comum, quando nos distanciamos da Europa e nos aproximamos do mundo.

14. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosak & Naif, 2002.

BIBLIOGRAFIA

BARRENTO, João: *A chave de ler, Caminhos do Texto de Maria Gabriela Llansol*, Jade – Cadernos Llansolianos 4. Sintra, Edições do GELL –Grupos De Estudos Llansolianos, 2005.

DERRIDA, Jacques: *Salvo o nome*, Trad. Nicia Adan Bonatti, Campinas, Papirus, 1995).

DERRIDA, Jacques: *Gramatologia,* Trad. de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

KRENAK. Ríthioc Krenak: *Coisa tudo na língua Krenak*, Belo Horizonte, MEC/SEEMG, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes Trópicos*, Trad. Jorge Constante, Lisboa, Edições 70, 1979.

LLANSOL, Maria Gabriela: *O Senhor de Herbais, Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentaçõe,* Lisboa, Relógio D`Água, 2002.

PÃRÕKUMU, Umusi e KEHÍRI, Tõrãmu: *Antes o mundo não existia*, 2 ed. São Gabriel da Cachoeira, UNIRT/FOIRN, 1995.

TICUNA. *O livro das árvore:* Benjamin Constant, OGPTB, 1997. P.22

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo: *A inconstância da alma selvagem,* São Paulo, Cosak & Naif, 2002.

embora
bar

XXXII

25 ANOS DA MORTE DE VINÍCIUS DE MORAES

Estrella
Damm

VINICIUS LEITOR DE CAMÕES

Beatriz Teixeira Fiquer
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP)

Resumo: Muito conhecido por suas composições musicais, Vinicius de Moraes escreveu uma série de poemas, dentre os quais se destacam alguns sonetos afamados como o "Soneto da Fidelidade". Ao compô-los, o autor consegue recuperar os contornos de uma linguagem clássica, usando as formas regulares de feição camoniana. Ao retornar os clássicos, comprova-se que Vinicius foi um leitor da obra camoniana, retomando-a em dados momentos como é possível de comprovar a partir do paralelo a ser realizado entre o Soneto do Maior Amor (Vinicius) e o "Amor é fogo que arde..." do gênio Camões.

Palavras-chave: Camões; Vinicius de Moraes; Literatura Portuguesa; Literatura Brasileira; Literatura Comparada.

Muito se fala de Vinicius de Moraes como um compositor, deixando se muitas vezes de dar a atenção e importância necessária à sua obra poética.

Vinicius, como se sabe, reviveu o soneto cultuado por vários escritores, sobretudo o poeta tido como o pai da Língua Portuguesa: Luis Vaz de Camões.

Já na sua mocidade, no Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, o poeta brasileiro inicia, junto com seu colega Renato Pompéia, uma tentativa de construção de um épico, como diz José Castello no seu livro *O Poeta da Paixão*:

> Nas mesas do Santo Inácio, o poeta se exercita cada vez com mais obstinação. Com seu colega Renato Pompéia da Fonseca Guimarães – sobrinho de Raul Pompéia – passa longas semanas trabalhando no poema a quatro mãos "Os acadêmicos", um épico em dez cantos, de inspiração camoniana, que serve como um entre os muitos rascunhos na formação do poeta de estirpe clássica que se tornará, uma década depois, um dos mais competentes sonetistas que a língua portuguesa já teve.[1]

Dessa forma, como o citado anteriormente, não será o épico que fará de Vinícius um grande poeta, mas sim a sua lírica, em geral o soneto, como afirma Eduardo Portella:

> É precisamente nos sonetos amorosos, de nítida impostação camoniana, que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e a pretérita. E a unidade, a

1. CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes - O poeta da Paixão*, 1994, p. 48.

> nuclearização energética, se efetiva porque a organização formal passadista vai expressar uma vivencia atual.[2]

Ou seja, é na forma do soneto, criado em épocas anteriores, que Vinicius irá expressar o presente em que vive. Este presente, por sua vez, só tem essa grandiosidade e bela forma devido a essa retomada do poema clássico. Afinal, esse tipo de composição, que após ter sido fortemente criticado e até abolido devido ao abuso do seu emprego pelos parnasianos foi recuperado pelo movimento modernista, ressurgindo renovado e com resultados positivos. É o soneto que virá marcar a carreira de Vinicius, pois esses poemas essencialmente modernos vêm da lição camoniana que, segundo Otto Lara Resende,

> amplia, nos sonetos vinicianos, esse espaço imponderável, mas nítido, da liberdade interior, sem a qual o soneto é apenas um exercício enfadonho e bem-pensante, tendente ao sublime, mas tão-só conceituoso, o que quer dizer antipoético.[3]

Nesse percurso, surgem os sonetos de Vinicius, divulgados primeiramente no seu livro de estréia *O Caminho Para a Distância*, de 1933, quando o poeta tinha 20 anos, em que se destaca o soneto *Revolta,* o qual reflete a luta entre os apelos da carne e as razões do espírito que atormentam o jovem poeta e que será visto como sua "fase metafísica". Vale a pena relembrá-lo:

> Alma que sofres pavorosamente
> A dor de seres privilegiada
> Abandona o teu pranto, sê contente
> Antes que o horror da solidão te invada.
>
> Deixa que a vida te possua ardente
> Ó alma supremamente desgraçada.
> Abandona, águia, a inóspita morada
> Vem rastejar ao chão como a serpente.
>
> De que te vale o espaço se te cansa?
> Quanto mais sobes mais o espaço avança...
> Desce ao chão, águia audaz, que a noite é fria.
>
> Volta, ó alma, ao lugar de onde partiste[4]
> O mundo é bom, o espaço é muito triste...
> Talvez tu possas ser feliz um dia.[5]

2. MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*, 1968, p. 18.

3. MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. Pref. De Otto Lara Resende, 1967, p. 15.

4. Este verso é muito semelhante ao "Alma minha gentil que te partiste" de Camões. Assim, poderia se dizer que Vinicius pede a "alma", a amada, que partiu no soneto camoniano, para regressar, confirmando mais uma vez a ligação entre os dois poetas.

5. MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*, 1968, p. 84/85.

O livro *O Caminho Para a Distância* , em que se encontra o soneto *Revolta*, dá início ao conjunto de obras e conseqüentemente também dos sonetos vinicianos que surgiriam no decorrer do tempo. Contudo, a influência camoniana continuou presente. Observe-se o *Soneto do Maior Amor*, escrito em Oxford no ano de 1938:

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu que quando toca, fere
E quando fere, vibra, mas prefere
Ferir a fenecer – e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.[6]

Percebe-se aqui que o eu-lírico define o seu amor como "estranho", considerando a incoerência de seus sentimentos, quando diz por exemplo: "E quando a sente alegre, fica triste". Bem como, na segunda estrofe, em que o eu-lírico opõe "eterna aventura" a "vida mal-aventurada". Isto, que aqui se chamou de "incoerência", é facilmente encontrado nos seguintes versos de um soneto camoniano, em que todas as contradições do amor estão presentes:

Tanto do meu estado me acho incerto
que, em vivo ardor, tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio;
o mundo todo abarco e nada aperto.[7]

Diante das antíteses e paradoxos predominantes no Soneto do Maior Amor e do modo como Vinicius joga com as palavras e dizeres, percebe-se nitidamente a presença de Camões. E diante destas colocações, julga-se necessário relembrar o soneto do vate português, o qual tem como tema os paradoxos do amor:

6. MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*, 1967, pp. 34/35.
7. CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa II*, 1980, p. 40.

Amor é fogo que arde sem se ver,
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente,
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence o vencedor;
É ter, com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?[8]

Primeiramente, nota-se que na segunda parte de cada verso tem-se a negação do que se afirma no início. Além disso, com exceção do primeiro verso do poema, os dois quartetos e o primeiro terceto começam por afirmações: "é". Já o último terceto começa pela adversativa "mas", que anula, por assim dizer, as afirmações anteriores e propõe o problema: a contrariedade do amor.

Assim, além dos paradoxos, Camões fala do amor sentimento, tentando defini-lo. E esse falar do sentimento em si é que permite salientar o último verso do Soneto viniciano, em que o eu-lírico declara amar, além da pessoa amada, o próprio sentimento de amar. Assim, temos os dois poetas a falar do amor enquanto sentimento e da contrariedade do mesmo dentro de seus sonetos.

A ligação presente nestes poemas pode ainda se estender a vários outros sonetos camonianos e a outros textos de Vinicius. Para exemplificar, cita-se *Se o amor pudesse*, música composta pelo escritor brasileiro que também trata do amor, da dor que o mesmo causa e, ao mesmo tempo, da necessidade desse amor nos "*corações humanos*":

Se o amor pudesse de repente compreender
Toda a loucura que um amor pode conter
Se ele pudesse, num momento de razão
Saber ao menos quanto dói uma paixão
Quem sabe o amor, ao descobrir a dor de amar
Partisse embora para nunca mais voltar
Mas me parece que uma prece ia nascer

8. ANDRADE, Eugênio de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*, 1977, p. 35.

> Na voz daqueles que o amor mais fez sofrer
> A lhe dizer que vale mais morrer de dor
> Do que viver num paraíso sem amor.[9]

Nota-se que Camões, no soneto citado "Amor é fogo que arde..." tenta definir, como já dito, o sentimento contraditório que é o amor e, neste último texto, Vinicius além de expressar a dor de amar, pois o "Amor é ferida que dói", afirma ainda que esse amor, por mais que o faça sofrer, é um sentimento necessário e preferível a qualquer paraíso, ou seja, por mais que lhe cause sofrimento, na verdade teme que o mesmo venha a lhe faltar, como o diz o próprio Camões:

> agora tal estou que temo um dia,
> em que venha a faltar-me o sofrimento.[10]

Há também o já bem conhecido Soneto da separação (escrito em decassílabos) e *Soneto de Fidelidade* , que também retoma Camões, como no verso "Que não seja imortal posto que é chama" que remete ao "Amor é fogo que arde...", dentre outros.

Em suma, pode-se dizer que embora muito conhecido por suas composições musicais, Vinicius escreveu uma série de poemas, dentre os quais se destacam alguns famosos sonetos como o "Soneto de Fidelidade". Ao compô-los, o autor consegue recuperar os contornos de uma linguagem clássica, usando as formas regulares de feição camoniana, influenciando os poetas seus contemporâneos, como diz Alfredo Bosi:

> Alguns de seus sonetos deram vida nova à forma antiga e povoaram de ecos camonianos o estilo de não poucos jovens estreados depois da guerra.[11]

Assim, ao retornar aos clássicos, percebe-se que Vinicius foi um leitor da obra camoniana, retomando-a em dados momentos, não só nas composições como também em algumas de suas criações musicais, o que talvez permita afirmar que, ao contrário do que dizem alguns estudiosos, a influência clássica e camoniana não esteve presente apenas no período que é denominado de primeira fase, mas sim ao longo de toda a sua carreira de escritor, em maior ou menor intensidade.

---

9. MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. Texto José Castello, 1991, p. 216.

10. CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa II*, 1980, p. 102 – Soneto: "Contente vivi já. Vendo –me insento..."

11. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2000, p. 459.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Eugênio de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Lisboa: Moraes editores, 1977.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37ªed. São Paulo: Cultrix, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa I e II*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Portugal: Imprensa Nacional, 1980.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes - O poeta da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. Texto José Castello. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. Pref. De Otto Lara Resende. Rio de Janeiro, Sabiá, 1967.

MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar, 1968.

A POÉTICA DA NOITE EM VINICIUS DE MORAES

Elenice Groetaers de Moraes
Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Reflexão sobre a enigmática Noite na obra de Vinicius de Moraes por uma perspectiva ontológica e hermenêutica. Os sons da lírica viniciana ligados ao Mito, à Physis e à Arte manifestam o homem existencial. Em nosso estudo, a presença da Noite na poesia de Vinicius de Moraes surge como motivo de interpretação sobre a vida e o mundo do homem. Em Vinicius se dá o apelo poético diante da Noite onde na busca da experiência da realidade, a revelação da presença do homem no mundo naquilo que dele emerge como manifestação. Essa postura reflexiva resiste ao imediato e superficial da sociedade moderna na qual a industrialização e o desenvolvimento da técnica determinam a crise do sentido. O poeta manifesta a fonte não contaminada do Mito e da Physis com os quais pretende restabelecer como linguagem poética, fonte predileta de seu dizer, o vínculo consigo mesmo, com a natureza, com os outros e com o sagrado.

Palavras-chave: Noite, mito, poesia, arte, sagrado, verdade.

O tema *A Poética da Noite em Vinicius de Moraes* é o assunto de minha dissertação de Mestrado. O interesse pelo tema Noite surgiu a partir da leitura das Obras Completas quando me defrontei com o poema *A Máscara da Noite.* Este poema despertou-me profunda atenção. Questionei: por que "máscara da noite"? O que o poeta quer exprimir? No processo de investigação constatei que a Noite está presente em toda a obra viniciana. Vinicius de Moraes é o poeta da Noite. Vinicius amou a Noite e não soube viver sem ela, trouxe a Noite para a Poesia e levou a Poesia para a Noite. No poema *A máscara da noite,* revela:

> Por que vens, noite? Por que não adormeces o teu crepe
> Por que não te esvais – espectro – nesse perfume tenro de rosas?
> Deixa que a tarde envolva eternamente a face dos deuses
> Noite, dolorosa noite, misteriosa noite!

Vinicius é poeta sedutor e misterioso, leva a Noite a ser enigmática e misteriosa. Mencionamos de enigmática porque, para nossa surpresa, revela apelo nos versos do poema denominado *A impossível partida.* Manifesta o poeta:

> Como poder-te penetrar, ó noite erma, se os meus olhos cegaram nas luzes da cidade
> Como poder rasgar, noite, o véu constelado do teu mistério
> Como poder abrir no teu seio, oh noite erma, o pórtico sagrado do Grande Templo

Colocamo-nos em comunhão com o poeta para penetrar, rasgar e abrir a misteriosa Noite. Caminhamos na escuta da obra. Sua criação revela a fonte não contaminada do mito e da physis, com as quais restabelece pela linguagem poética. Assim entendemos o vínculo do homem consigo mesmo, com a natureza e com o sagrado. Sua poesia revela tendência para o transcendental, o místico. Constatamos que o místico do poeta está na contemplação da alma. No poema *Místico,* revela:

> Almas que povoais o caminho de luz
> Que, longa, passeais nas noites lindas
> (...)
> Por que vos arrastais dentro da noite murmurosa
> Com os vossos braços longos em atitude de êxtase?
> Eu estou acorrentado à noite murmurosa
> E não me libertais...

Vinicius expressa nas entrelinhas a Poética da Noite. No poema *Rua da Amargura*, manifesta:

> A minha rua é longa e silenciosa como um caminho que foge
> E tem casas baixas que ficam me espiando de noite
> Quando a minha angústia passa olhando o alto.

O caminho da Noite remete-nos para uma leitura do vasto campo do mito. Esse mito torna-se motivo de reflexão sobre o sentido da existência. Um momento em que o vazio do caos torna-se evidente. A Noite diante da Arte e do Mito onde se fundem e confundem revelam uma experiência da totalidade. Desse modo, contrapõe-se ao imediatismo e superficialismo da sociedade moderna. A modernidade que se dá como uma ilha e que determina a crise. Para enfrentá-la é oportuno voltar a si mesmo, recolher-se à maneira do Mito, da Arte e da Noite, e diante de si, que é a Poesia.

A reflexão da Noite nós tratamos dentro de uma perspectiva ontológica e hermenêutica. O processo ontológico nós apoiamos nos estudos dos pensadores e, o processo hermenêutico, nos ecos da origem grega, a *hermeneutiké,* a arte de interpretar.

A Noite é mítica. Em grego, *mythos se* origina do verbo *mytheomai,* que significa desocultar pela palavra. Palavra essa organizada na forma do discurso sagrado. Dizemos que o mito aparece como o próprio real. O real a se doar, a eclodir como Linguagem. O real que se manifesta como Linguagem, daí a *poiesis. Poiesis* considerada como o sentido do Ser. A linguagem do mito está no silêncio. O mito está ligado ao dizer poético, expressa o que em verdade "é´", apresenta a origem, a fonte pura.

A Noite é personificada na deusa da Noite. É filha de Caos na *Teogonia* de Hesíodo. Ao Caos pertence tudo o que é marcado pela chancela do Não-Ser. A Noite procriada do Caos é próxima e familiar ao mesmo. A Noite corresponde à treva. Na *Teogonia* a Noite gera uma relação numerosa de descendentes íntimos: o Sono, o Sonho, a Miséria, o Engano, o Amor, a Fome, a Dor, o Combate, o Homicídio, a Mentira, a Morte, a Disputa, a Desordem, a Angústia e a Derrota. São descendentes incorpóreos e princípios ativos e energéticos. Esse grupo de filhos tem uma natureza comum, na qual todos eles coincidem, embora possam diferir enquanto individualidades.

A Noite simboliza o tempo das gestações e das germinações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Entrar na Noite é voltar ao indeterminado. A Noite na poesia de Vinicius evidencia presença, surge como sonata na composição dos movimentos do homem. Uma sonata que corresponde ao modo de coerência na revelação do homem enquanto estrutura de mundo.

A Noite é o espaço privilegiado dos rituais. As cerimônias noturnas da renovação dos laços que unem às trevas oferecem a intensidade, não é à toa que em determinadas cerimônias evocam o caos original. É sempre na Noite que se faz a celebração do deus Dioniso. A história do Carnaval evidencia que o ápice é atingido justamente na Noite. Ela cintila, possui o brilho das faíscas, faz exaltar, eleva as paixões.

A poética de Vinicius de Moraes propicia a dimensão da Noite, ou seja, permite que o homem ecloda no seu mundo, indica o direito à expressão que faz arder infatigavelmente no processo ontológico. Assim, percebemos naturalmente a originalidade da Noite, como um cântico, uma sonata que passa dentro da própria alma. A Noite na poesia de Vinicius toca nas mais diversas nuances, segundo sua presença e força. Revela o poeta no poema *A História da alma:*

> A Alma caminhava e a noite caminhava com ela
> A Alma fugia e a noite perseguia a alma
> A Alma parava. Então a noite também parava
> E mandava um frio mais frio do que a Alma.

A Noite possui o vigor, a força, a energia, a potência primitiva. Vinicius manifesta a Noite, a estrutura básica, a essência da realidade humana, a autoridade e o poder profundo, o predomínio, a expressão secreta e silenciosa que emana do Ser. A Poesia tem a capacidade de mostrar a verdade. A poesia de Vinicius faz surgir uma verdade que é um desvelamento, revela uma natureza, no sentido grego de physis. A physis, na acepção de: vigor, o que reina, que brota, o perdurar regido e impregnado, o surgir, o extrair-se a si mesmo. Entendemos que a physis é o Ser. A Poesia ressoa num tom

fundamental a expressão diversa da tonalidade do sagrado. A medida para a Poesia é o divino. Esta medida é a essência do homem, esta medida é a inteireza. A Poesia, o Divino e a Noite correspondem a uma medição que o homem possui com o que lhe pertence.

A Poesia celebra em cada ser o que este guarda de íntegro, de salvo, um sagrado que deve ser pensado independente de qualquer referência religiosa. Devemos considerar o sagrado como o intacto, um sagrado que escapa a qualquer definição conceitual. O sagrado é o que permanece em Si e o que atravessa tudo.

A Poética da Noite em Vinicius de Moraes torna-se viagem de um tempo de hoje, de ontem, mas que é sem tempo. Na trilha da Poética da Noite e numa dimensão para além da estrutura própria de uma época globalizada, estamos diante do enigma do homem em busca da verdade.

O avanço industrial e o tecnológico modificaram a vida humana. O homem está numa dis-posição fundada que constitui o clima da modernidade. O homem está na "Noite do mundo pós-moderno", no esquecimento do Ser. O homem está envolto com o frenesi de suas ações, todo o movimento desenfreado da sociedade tecnológica. Hoje, mais do que nunca, o homem está orientado predominantemente para o imediatismo e a convivência com a parafernália contemporânea. Uma ameaça insistente e constante de esvaziamento do próprio homem. O homem na "Noite do mundo pós-moderno" está na dis-posição de viver e conviver com o que é lógico. A velocidade da transmissão de informação cresce dia-a-dia no predomínio da lógica, o Real foi transformado em informação. A vida pós-moderna apresenta o mundo lógico e fragmentado, constituído de tendências múltiplas. O exterior desumaniza o interior, mergulha o homem no capitalismo e na tecnologia. Cego, diante desta situação, privilegia como sua verdade. O domínio da técnica e o consumismo levam o homem para a dis-posição instalada na solidão e isolamento.

A solidão reina porque o sagrado se retira, se apaga. Os poetas ao cantarem e manifestarem o divino podem ajudar a suportar a indigência, ajudam a atravessar a "noite do mundo pós-moderno". O homem está fascinado pelo delírio do racionalismo, extravia-se de seus fundamentos. O homem está solitário na disposição e solidário à condição da razão. A humanidade está ameaçada pelo limite do real imediato, onde o desumanizar se configura na metáfora das imagens.

A Noite de Vinicius de Moraes é algo independente e autônoma que se dá nela mesma. O poeta mergulha na chama da Noite, longe da esfera da racionalidade, o poeta embebe-se da luz da intimidade com o mito, a physis, a poesia, o silêncio e o sagrado. A força do discurso poético viniciano propicia a fruição e abre o ontológico sentido ao revelar-se na murmurosa e misteriosa

Noite. Os filhos da Noite que encontramos em Hesíodo vigoram. A Noite é a própria mensagem. Revela Vinicius no poema *A máscara da noite*:

> Oh tarde, máscara da noite, tu és a presciência
> Só tu conheces e acolhes todos os meus pensamentos
> O teu céu, a tua luz, a tua calma
> São a palavra da morte e do sonho em mim!

Na escavação do enigma, do murmúrio e do mistério está a des-coberta, o poeta manifesta a Morte e o Sonho. Dá-nos a ouvir a des-velação, o retirar-se do reino noturno, do encoberto, do sombrio e o fundar o Real como manifestação e presença. Ouçamos a revelação de Vinicius no poema *A vida vivida:*

> Quem sou eu senão um grande sonho obscuro em face do Sonho
> Senão uma grande angústia obscura em face da Angústia
> Quem sou eu senão a imponderável árvore dentro da noite imóvel

Vinicius abre clareira em sua obra, sua poesia revela o caminho pelo qual o homem na feição incondicionada do Sonho aciona o vôo para o encontro consigo próprio. A poética viniciana possibita-nos penetrar, rasgar e abrir "o véu constelado do teu mistério" e "o pórtico sagrado do Grande Templo", no des-velar do Sonho, da Morte e da Angústia. O Sonho, modo velado de des-cobrir a realidade; a Morte enquanto possibilidade sempre vigiada de des-velar a vida, a Angústia como re-ligação às forças ocultas da verdade.

Nas andanças do revelar artístico o poeta viaja na Noite murmurosa, pois misteriosa e escura é a Noite e luminosos são os caminhos da Poesia. *A Poética da Noite em Vinicius de Moraes* é o canto da Poesia, a presença do Real e da Verdade. Vinicius de Moraes, o poeta da Noite transmite a Noite internalizada e ressurge na voz da Poesia eternizada.

A POESIA DE VINÍCIUS DE MORAES: DO *TROBAR RIC* AO *TROBAR LEU*

Francisco Maciel Silveira
Universidade de São Paulo - (USP)

Resumo: Esta comunicação examinará a poesia de Vinícius de Moraes, incluindo as letras de música, de 1933 a 1980. Desse modo, estaremos aptos a estabelecer três fases numa poesia que evolui da complexidade do *trobar ric* para a simplicidade popular do *trobar leu*.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes; poesia contemporânea; raízes medievais.

Vinícius, Vina, o "poetinha" de maiúscula poesia, foi um trovador medieval em pleno século XX.

David Mourão-Ferreira, em ensaio datado de 1956 –"O Amor na poesia de Vinícius de Moraes"–, já vislumbrara, subjacente à vassalagem e exalçamento da mulher, o culto mariano do amor-cortês (e seu paradoxo virtualmente barroco da espiritualização da carne e carnalização do espírito) na concepção, em última instância, romântica que Vinícius de Moraes tinha da relação amorosa. Ou seja, em fins dos anos Cinqüenta, David Mourão- Ferreira lobrigara-lhe a costela medieva de segrel futuro. Cuja profissão de fé se lê (e se ouve) na música "Para viver um grande amor", em parceria com Toquinho. Nela, cantado estribilho ressalta sua atividade de segrel ("Eu não ando só/ Só ando em boa companhia/ Com meu violão/ Minha canção e a poesia") dedicado, como nos diz um trecho do recitado, ao serviço amoroso: – "Para viver um grande um grande amor, primeiro/ É preciso sagrar-se cavalheiro/ E ser de sua dama por inteiro/ Seja lá como for/ Há que fazer do corpo uma morada/ Onde clausure-se a mulher amada/ E postar-se com uma espada para viver um grande amor".

Pois bem. Este substrato medieval de um poeta d'amigos (no sentido denotativo do termo: ver "Samba da bênção" em parceria com Baden Powell) e d'amor – acrescido do mito de Orpheu – sublinha a evolução poética de Vinícius de Moraes que, em busca do consórcio música-poesia, remonta , em pleno século vinte, às raízes trovadorescas.

Importa notar que desde sempre Vinícius procurou extrair a máxima musicalidade das palavras, da rima e da métrica.

Fortuitas – ou inconscientemente significativas – suas experiências nos redondilhos maior e menor, e nas baladas à Garcia Lorca, em fins dos anos

cinqüenta e ao longo dos sessenta? Fortuitos ou inconscientemente significativos seus *pocket shows* em boates e as parcerias musicais com Tom Jobim, Carlinhos Lira, Baden Powel, Toquinho e outros nas décadas de sessenta e setenta?

Parece-me que não. Na crônica "Obrigado, Portugal!" (inserta em ***Poesia completa e prosa*,** terceira edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998, pp. 1039-1040), Vinícius puxa paternalmente, como era de sua amorosa índole, as orelhas dos estudantes da Universidade do Porto, que, em 1969, não queriam ouvi-lo trabalhar em boates – "*porque*, como registra Vinícius, *não sabem ainda que a poesia e a canção têm de estar em toda parte*".

No mito de um Orpheu ibericamente vestido à moda dos cantares medievos, talvez o rastreio da evolução poética desse "poetinha" maior. Sua Eurídice foi a poesia perdida (refiro-me àquela mística, esotérica e transcendental da primeira fase, "pros raros apenas"); sua lira, o violão; a "decapitação", o derrame cerebral (1979), cujas seqüelas haveriam de vitimá-lo em nove de julho de 1980. Não me parece que, por mero acaso, já a partir da segunda metade da década de cinqüenta (em 1956 encena ***Orfeu da Conceição***), sua poesia busque empenhar-se num consórcio acústico-visual que, implicando teatro musicado e *pocket-shows* em boates, atingia uma audiência ampla e popularesca.

Siga-se a cronologia (oferecida em ***Poesia completa e prosa*,** terceira edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998) para ver se me cabe alguma razão crítica. Basta acompanhar, na edição citada, a "Cronologia da vida e da obra" embalando-a com a leitura dos poemas, do teatro e das letras de música, para surpreendermos a evolução que a poesia de Vinícius de Moraes vai sofrendo, ao caminhar gradual e medievalmente do *trobar ric* para o *trobar leu* .

Não obstante possa ser ocioso, cumpre aqui lembrar o que sejam *trobar ric* e *trobar leu*. Do ponto de vista estilístico, o *trobar ric* caracteriza-se pela ornamentação e imagética excessivas, preferência pelas rimas difíceis, pelo refinamento da expressão, atenta à beleza formal, à sonoridade a aos efeitos sugestivos de vocábulos que tendem a afastar-se do léxico comum. Já o *trobar leu* fere as cordas da versificação simples e ausência de rebuscamento estilístico, tornando assim a mensagem poética cristalina e facilmente acessível.

Do *trobar ric* ao *tobar leu* é, pois, o caminho calcorreado pela poesia de Vinícius de Moraes: um percurso que assinalará, inclusive, a progressiva preterição da poesia escrita pela poesia musicada em *shows*, discos, peças teatrais, a partir de fins dos anos cinqüenta. (Registre-se: 1959 é o ano em que sai seu último livro de – exclusivamente – poesia: ***Novos Poemas, II***.) Aliás, toda a ambição poética de Vinícius foi alcançar "uma forma cada vez mais enxuta e clara, com um anseio muito maior de comunicação" (crônica "Porque amo a Inglaterra", datada, note-se, de abril de 1959, *op. cit.*, p. 871). Ou seja, conforme

confessa na aludida crônica, ele queria conquistar e dominar o *trobar leu*. Esta ambição de depurar a forma e a mensagem poéticas, visando à amplitude do público receptor, foi perseguida por duas décadas, de sessenta a oitenta.

Seus discos com eminentes parcerias e *pocket-shows* datam de 1957. Em 1959, a bossa-nova, de que é um dos corifeus, começa a conquistar nosso ouvido com o álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, mesmo título de um samba composto por Vinícius em parceria com Tom Jobim. Ainda em 1959, ***Orfeu Negro*,** filme baseado na "tragédia carioca em três atos" *Orfeu da Conceição*, ganha a *Palme d'Or* do festival de Cannes e o Óscar de Hollywood como o melhor filme estrangeiro do ano. Em 1962, começa a compor com Baden Powell deliciosa série de afro-sambas, inspirado pelas raízes nacionais de nossa música (lembrem-se "Berimbau", "Canto de Ossanha", "Samba da bênção"). No mesmo 1962 apresenta ***Pobre menina rica***, *show* teatral cujos poemas recebem música de Carlinhos Lyra. Em 1965, vem a lume até mesmo o drama-poético ***Cordélia e o Peregrino***, – texto em versos a explorar as virtualidades coreográficas e musicais dos oito "movimentos" em que se divide. Sabe-se que ***Cordélia e o Peregrino*** foi escrito à época das ***Cinco elegias*,** de 1943.

A extemporaneidade do lançamento em 1965 desse drama-poético redigido nos anos quarenta é significativa no sentido de que Vinícius de Moraes vinha contrapor o rebuscamento e a obscuridade mística do *trobar ric*, abandonado e rejeitado, à luz popularesca do *trobar leu* a que se entregara. "Ciente de que o poeta de então era bem mais moço e complicado", Vinícius vislumbrava, contudo, nalguns passos de ***Cordélia e o Peregrino*,** "a semente da mudança operada no poeta que hoje sou, não sei se melhor ou pior, mas, por certo, mais humano e infinitamente mais próximo da terra. Penitencio-me de sua saída tão fora do tempo. Anima-me, no entanto, a idéia de que a maioria daqueles que o vão ler são pessoas com um julgamento já formado sobre o poeta e sua poesia." (*op. cit.* p. 1367)

Desta perspectiva cronológica, em que o último lustro de 1950 e os anos de sessenta ressaltam como um momento de consciência na demanda de uma simplicidade poética associada à música e ao canto, talvez possamos redimensionar a poesia (escrita e musicada) de Vinícius.

Nem sempre o criador é o melhor crítico da própria obra. Atentando apenas para o fato de que renegara "o complicado" em troca da "simplicidade", Vinícius divide sua obra em apenas duas fases. Uma que engloba a produção inscrita de 1933 a 1936 em ***O caminho para a distância***, ***Forma e exegese***, ***Ariana, a mulher* –** marcada pelo "complicado". Outra que congrega tudo o mais que fizera em demanda da "simplicidade" poética. Assim equacionada, a poesia de Vinícius corre o risco de uma simplificação que não matiza sua evolução poética.

Ém busca desse matiz é que proponho três fases (e não duas) no evoluir de sua poesia, a progredir do *trobar ric* para o *trobar leu*.

Sua primeira fase, de 1933 a 1936, mística e transcendental, a envolver no vago, nebuloso e esotérico de seus fumos simbolistas, os livros ***O caminho para a distância*** (1933), ***Forma e exegese*** (1935) e ***Ariana, a mulher*** (1936), corresponde, também pela linguagem pomposa, obscura, enigmática, ao hermetismo do *trobar ric*.

Nefelibata arrependido ou desconvertido, insatisfeito com a torre de marfim em que se enclausurara, mero epígono de Rimbaud, Claudel e Augusto Frederico Schmidt, ei-lo a rejeitar o idealismo. E, experimentando todos os ritmos que a simplicidade poética de Manuel Bandeira ensinava, Vinícius parte em busca de uma dicção própria, transitando com ***Novos poemas*** (1938) e ***Cinco elegias*** (1943), para uma segunda fase, caracterizada pelo despenhar-se em direção à materialidade mundana da vida-como-ela-é, testemunhada pelos volumes ***Poemas, sonetos e baladas*** (1946), ***Livro de sonetos*** (1957), ***Novos Poemas II*** (1959).

Esta segunda fase (de 1938 a 1959), apesar do verso mais depurado e das fôrmas poéticas mais concisas, parece não atingir o desiderato. De modo que ela significa, na verdade, o apuramento temático e formal da evolução que culminará, numa terceira fase: – a do *trobar leu* de um menestrel, em pleno século XX, a brindar, de 1960 a 1980, palco e discos com letras de música, cuja versificação de metros enxutos e dicção coloquial transformavam a mensagem poética numa coisa tão cristalina e inteligível, que todos seríamos capazes de cantar e assobiar. Degustando, é claro, um legítimo *Black and White* – o "cão engarrafado", como dizia Vinícius, ao referir-se ao seu *scotch* preferido. Ou uma cachaça de rolha. Ou, por que não?, uma tentadora *lourinha* suada: "Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela menina – [*a Poesia*!] – / Que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar" – o de Itapuã seja ou o de Ipanema.

A praia onde então se embalava a poesia de Vinícius pouco importa qual seja , ao cabo. Releva, isso sim, registrar que, "enquanto o mar inaugura um verde novinho em folha" (samba "Uma tarde em Itapuã") , seu *trobar leu* – canto de bronzeada sereia – despertava (e desperta ainda) esperançoso sonho de vida que, pautado por boêmia poética, marulha, *on the rocks*, em nosso tropical inconsciente coletivo.

Enquanto ultimo estas notas que devem caber na angústia de uma comunicação, não me calam na memória os versos de outro cantar de amigos. Trata-se da música – "Viena fica na Vinte e Oito de Setembro", de João Bosco e Aldir Blanc.

(Entenda-se-lhe o título: toda a legendária tradição lírico-operística de Viena também assiste, em sua versão popularesca do *trobar leu*, na Rua Vinte e Oito de Setembro, sita em não menos turística e legendária plaga – o bairro de Vila Isabel (RJ-BR), escola de quantos sambistas bons temos.)

Em compasso, primeiro, de etérea valsa e, depois, de funérea marcha-rancho, a dupla Bosco e Blanc sugere na valsa-rancho "Viena fica na Vinte e Oito de Setembro", – como solução ou escape do bovaresco *taedium vitae* –, a introjeção e vivência da Poesia, homenageando as sentidas ausências da musicalidade poética vivida por segréis e cantadores(as) como Ary Barroso, Ciro Monteiro, Lupiscínio Rodrigues, Antônio Maria, Lamartine Babo, Dolores Duran, Elis Regina. E – claro – Vinícius. Cuja morte, na manhã de 9 de julho de 1980 , epílogo de abstinente e molieresca assepsia médico-dietética...

> (Ora, quem não o sabe?, afinal também se morre de médico... De mal-médico, – cuja assepsia politicamente correta quer livrar-nos dos vícios da vida. Ou de mau médico, – cuja incompetência deixa-nos de mal com a vida...)

Como não sou um hipocondríaco *doente imaginário*, perdoe-se-me a digressão parentética acerca da molieresca profissão médica. E voltemos à morte de Vinícius de Moraes, na manhã de 9 de julho de 1980. Morte que nos surpreendeu e nos deixou, como diz o verso de Aldir Blanc, – "Com o copo cheio de Vinícius... Sem ele..."

Vinte e cinco anos passados de sua morte, não há como esquecer sua poesia que, ao evoluir da criptografia do *trobar ric* rumo ao sabor popular do *trobar leu*, ainda nos deixa – "Com o copo cheio de Vinícius... Sem ele..."

Falta-nos Vinícius, Vina, o "poetinha"... Fita de vídeo, DVD ou CD-Rom não preencheriam sua ausência... Falta-nos vê-lo e ouvi-lo, – ao vivo... A prolongar, neste início do século XXI, sua vocação de medievo trovador brasileiro de amigos e amores cotidianos.

Afinal, o *sentimento do sublime* (e Vinícius em boa hora assim o percebeu, ao rejeitar o nefelibatismo de sua primeira fase) também se capta e se extrai do terra-a-terra da vida. Que, não obstante jean-paul-sartrianamente nauseante ou camilianamente calcorreada por joanetes prosaicos, nos cabe cumpri-la o mais poeticamente possível.

Pois a Poesia – nossa sempiterna garota de Ipanema – ... ah a Poesia! ..., "quando ela passa/ O mundo inteirinho se enche de graça/ E fica mais lindo/ Por causa do amor."

BIBLIOGRAFIA

MORAES, Vinícius de: *Poesia completa e prosa* (organização de Alexei Bueno), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.

XXXIII

125 ANOS DE FOLHAS NOVAS, AIRES DA MINHA TERRA, SAUDADES GALLEGAS

A CARA OCULTA DE PENÉLOPE: A REVISOM DO MITO

Aurora Marco
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Umha das figuras míticas que captou o interesse de escritores e escritoras ao longo dos séculos é a de Penélope, filha de Icário e da náiade Peribeia, mulher de Ulisses/Odisseu, rei de Ítaca, que durante vinte anos, e mentres agardava a volta do seu home, teceu e desteceu um sudário para Laertes com a finalidade de entreter os pretendentes que a acossavam para que escolhesse marido. Desde a epopeia homérica que a imortalizou como paradigma da mulher fiel, fôrom muitas as elaboraçons (literárias, visuais, musicais, cenográficas) que chegarom até os nossos dias com a heroína grega como protagonista, convertida, na maioria dos casos, em símbolo de fidelidade.
Nos últimos anos os mitos femininos estám a ser revisados desde a criaçom literária, sobretodo feminina, e umha nova olhada –de mulher–, umha nova interpretaçom projectou-se/está-se a projectar sobre umha série de figuras como Salomé, Circe, Judith, Antígona, Penélope… Neste processo de ruptura com o significado dos mitos clássicos, e no caso concreto de Penélope, há um antecedente que marca, a meu ver, esta nova imagem: a visom de Rosalia de Castro.
Inserida no marco teórico da literatura comparada e da teoria da recepçom, esta comunicaçom centra-se na análise da figura de Penélope num corpus seleccionado de poemas de autoria feminina: Rosalía de Castro ("Desde los cuatro puntos cardinales", *En las orillas del Sar,* 1884), Xohana Torres (*Tempo de Ría,* 1991), Ana Romaní (*Das últimas mareas, 1994*), e Marta Dacosta (*As amantes de Hamlet*, 2003). Através da visom destas escritoras, cada leitor/a pode analisar a cara oculta desta figura mítica e pode, também, fazer a sua própria leitura.
Palavras-chave: Mitologia comparada, comentário de textos, ginocrítica.

Umha das figuras míticas que captou o interesse de escritores e escritoras ao longo dos séculos é a de Penélope, filha de Icário e da náiade Peribea, mulher de Ulisses/Odisseu, rei de Ítaca, que durante vinte anos, e mentres agardava a volta do seu home, teceu e desteceu um sudário para Laertes com a finalidade de entreter os pretendentes que a acossavam para que escolhesse marido. Imortalizada na *Odisseia* homérica como paradigma da mulher casta, fiel, sensata, paciente –"discreta" e "prudente" som os epítetos que a acompanham no poema homérico–, no canto XXIV do poema épico, a alma de Agamémnon profetiza nom só a pervivência das virtudes que simbolizará no futuro através dos cantos, mas também o louvor de que sera objecto nos séculos vindoiros como modelo para as mulheres, em contraste com Clitemnestra. Esta é, muito simplificada, a história canónica que nos chegou da heroína[1]. Seguir a trajectó-

1. Ao ciclo post-homérico pertencem tradiçons que afirmam ser Penélope nom um modelo de castidade mas umha mulher que tivo relaçons com os seus petendentes –de que nasceria o deus Pan, como,

ria do mito através das numerosas elaboraçons existentes seria tarefa impossível pois o tema poderia ser objecto de um curso monográfico. Desde a epopeia homérica fôrom muitas as elaboraçons que chegarom até nós: o mito de Penélope foi recriado na literatura (em diferentes moldes genéricos e em diferentes línguas), nas artes plásticas (Jacopo Bassano, Luca Giordano, Pinturicchio, Gustave Moreau, Waterhouse, Bouguereau, Bourdelle, Emilio Prieto Rodríguez); nas artes cénicas (*Penélope*, ópera de Cimarosa (1795), *Penélope* de Fauré (1913); na música (Serrat, Georges Brassens e até há alusons ao mito na discografia de um grupo moderno, Extremoduro[2]). A sua pervivência como mito vai unida a um dos arquétipos que proliferou em determinadas épocas, nomeadamente a fins do séc. XIX, quando também salientou, por contraste, o da mulher fatal, encarnado em outras figuras míticas como Salomé, Judith ou a mesma Circe, tam presente na história de Penélope.

Essa imagem de mulher casta e paciente continuou projectando-se na imaginaria literária e visual do séc. XX. Porém, a imagem de Penélope nom chegou inalterada até nós: como aconteceu com outros mitos biblícos, homéricos e até pictóricos (Salomé, Judith, Antígona, Circe, Eva, Betsabé, Gioconda), os últimos anos estám a ser revisados desde a criaçom literária sobretodo feminina –e feminista– com umha nova olhada, de mulher, com umha nova leitura, mais bem umha revisom, umha desmitificaçom, um dar nom só protagonismo mas também voz a estas mulheres, aos seus pensamentos, sentimentos, frustraçons, desejos..., umha nova imagem que quebrou com a tradicional que as caracterizou durante séculos. Neste processo de ruptura com o significado dos mitos clássicos, e no caso concreto de Penélope, há um antecedente que anuncia, a meu ver, esta nova interpretaçom: a leitura rosaliana de Ulisses e Penélope, de que a seguir me ocupo, que já se pujo de destaque no Congresso de 1985, por motivo do centenário da morte da poeta[3]. Nom devo deixar, quando menos, de citar, antes de me referir à etapa actual, a interpretaçom à obra de teatro *La tejedora de sueños*[4], cuja estreia tivo lugar em janeiro de 1952. Trata-se da história das relaçons de Ulisses e Penélope após o regresso do primeiro a Ítaca: a trama já lhe vinha dada, o contexto temporal, as personagens em que apenas introduz

---

ao parecer, contava Ésquilo na comédia perdida *Penélope*–. Também Pausanias, Apolodoro (*Epítome*) e Eugamón (*La Telegonía*) estám nesta linha.

2. Em *Buscando una luna* o protagonista agarda e lembra a mulher que, como Penélope, tece e destece mentres outros tentam tensar o arco.

3. "La Penélope homérica operaba dentro de una situación arquetipal representativa de un canon cultural patriarcal; la Penélope en Rosalía es autónoma, y teje y desteje *sin cesar* su tela, creando y recreando ya dueña de su yo-mismo" (Lewis Galanes, Adriana, "Rosalía: tejedora de la plenitud", en *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, v. II, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986, pp. 141-151).

4. Buero Vallejo, Antonio, *La tejedora de sueños*, *Llegada de los dioses*, ediçom de Luis Iglesias Feijoo, Cátedra, Madrid, 1988.

mudanças. Porém a reescrita é profunda: a partir da imagem homérica de esposa solitária que aguardava a volta do home –a tradiçom, já se apontou, criou esse modelo de esposa exemplar a que nom logram vencer nem a longa ausência de Ulisses nem o assédio dos pretendentes– Buero apresenta umha heroína mais humana que sim cedeu ante Anfinomo e, embora nom haja umha relaçom adúltera, Penélope deixa de ser o protótipo da fidelidade conjugal, a sua figura começa a se desmitificar e há umha nova interpretaçom que contrasta com a tradicional. Como dixo Buero:

> Desmitificar é relativamente doado; a dificuldade –e o achádego– da arte consiste em volver mitificar[5]

O número de escritoras (e algum escritor[6]) a desmitificarem Penélope confirma a validez e a modernidade da formulaçom rosaliana a respeito de Penélope e, inclusive, de Ulisses.

Foi na década de oitenta do século passado quando se publicou um poema de Xohana Torres, PENÉLOPE, que se converteu no símbolo da navegaçom livre, da navegaçom sem ataduras para as mulheres, numha "simbólica revolta feminina", em palavras de Luz Pozo[7]. Navegaçom de Penélope polo mar da liberdade que também achamos em Ana Romani e Marta Dacosta, por me cingir nesta comunicaçom à obra de poetas galegas. Mas há abundante obra de escritoras de outras literaturas que quebram com a imutabilidade deste mito (e de outros), com a imagem imobilizada, congelada e aceitada durante milénios; imagem, em definitivo, apresentada sob um ponto de vista androcêntrico. Estou a pensar na "Penélope" (*El extranjero*, 2000) de Juana Castro (cega de história e linho, pesa-lhe o manto e o bordado, tarda em chegar para ela a paz do céu e anda à procura da luz do meio-dia); na "Penélope" (*Tempo de lilas)* de Isabel Rodríguez Baquero (pede nom acreditar na sua história: ela nom tecia invocando o nome de Ulisses, por quem sentia desdém; quando voltou, encontrou-na defendendo o direito inviolável ao tálamo baleiro, à paz das noites, ao procurado silêncio e à soidade); na "Penélope" (*Fémina*, 1996) da escritora brasileira Myriam de Castro Lima Fraga (reconhece no silêncio a paz que lhe faltava, sabe que o ciclo está completo e a espera acabada, e quando Ulisses chegar, a sopa estará fria). Noutros géneros há também subversom do mito: Lourdes Ortiz (*Los motivos de Circe*), Itziar Pascual (*Las voces de Penélope*), Adela García Morales (*El silencio de las sirenas*) e algumhas mais que som objecto de análise em

5. Pociña, Andrés, "Sobre la reescritura de los clásicos", em *Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6, primavera 2001 (http://www.aat.es/pdf/drama6.pdf).

6. Salvador S. Monzó, *Ulises o el retorno equivocado* (1958), Augusto Monterroso: "La tela de Penélope o quién engaña a quién", em *La oveja negra y otras fábulas* (1969), Domingo Mirás, *Penélope* (1971); Gonzalo Torrente Ballester, *El retorno de Ulises* (1982).

7. "Vivir, bogar, soñar", *Nordés*, nº 19-20, 1993, pp. 97-98.

outro trabalho. Som escritoras que nos trasladam umha história que nom é outra que a nossa, a história das mulheres, que tecêrom nas teias as tristezas, o abandono, a soidade, a submissom…

Numha análise necessariamente breve por razons de espaço, começarei por me referir a um texto de Rosalia de Castro, escritora universal cuja obra tem sido focada desde diferentes ángulos: existencialista, psicológico, sociológico, e desde a celebraçom do Congresso de 1985 fôrom cobrando força focagens inéditas e renovadoras com especial incidência na vertente feminista.

O poema forma parte de *En las orillas del Sar*. Intitula-se "Desde los cuatro puntos cardinales" e consta de três estrofes, as duas primeiras, a meu ver, indispensáveis para inserir a terceira, a que tem a ver com o mito homérico: um eu poético feminino, cheio de assombro, como voz de todas as mulheres, alude na primeira estrofe à tarefa comum em prol do progresso das gentes que povoam o planeta, gentes activas que ensancham os campos da ciência. Após o saúdo aos operários da segunda estrofe, operários comprometidos com o progresso, incorpora-se à tarefa comum da humanidade e decide participar no acto criador: tece, destece sem interrupçom, umhas vezes com luz e outras às cegas (como *Aracné*, em contínua e perfeita criaçom e recriaçom, embora acabasse convertida em aranha[8] por Palas Ateneia, ao querer provar a sua independência e auto-suficiência), sobe, baixa, pensa, cumpre a sua missom e chega à ribeira, e colabora como mulher nos progressos da humanidade.

Desde los cuatro puntos cardinales
De nuestro buen planeta
-joven, pese a sus múltiples arrugas-,
miles de inteligencias
poderosas y activas,
para ensanchar los campos de la ciencia,
tan vastos ya que la razón se pierde
en sus frondas inmensas,
acuden a la cita que el progreso
les da desde su templo de cien puertas.

Obreros incansables, yo os saludo,
llena de asombro y de respeto llena,
viendo como la Fé que guió un día,
hacia el desierto del santo anacoreta,
hoy con la misma venda transparente
hasta el umbral de lo imposible os lleva.
¡Esperad y creed!, crea el que cree,
y ama con doble ardor aquel que espera.

8. Símbolo ambivalente de vida (criaçom) e de morte, e na tradiçom mítica aparece como figura sabia e criadora.

Pero yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la tierra,
sin esperar a Ulises,
que el nuestro ha naufragado en la tormenta,
semejante a Penélope
tejo y destejo sin cesar mi tela,
pensando que ésta es del destino humano
la incansable tarea,
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz y otras a ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.

Estamos ante umha ruptura do mito: esta mulher, *semelhante a Penélope,* já nom aguarda por Ulisses, que naufragou na tormenta (o fracasso do quase imortal heroi, símbolo de todas as virtudes, também desmitificado no poema). Ela sai ao mundo, é dona de si própria e, face à passividade que caracteriza a figura –mulher recluída nos apousentos altos do paço, silenciosa e chorosa: em ausência de Ulisses, submissa perante o filho, Telémaco, que a manda calar e subir ao quarto porque ele é o dono da palavra e exerce o mando da casa–, esta Penélope rosaliana é umha mulher activa, símbolo de todas as mulheres que se incorporam a essa incansável tarefa comum, destino de todos os seres humanos.

No poema de Xohana Torres, "Penélope"[9], umha proposta transgressora e feminista de grande interesse e repercussom, há umha reelaboraçom do mito. Em três versos, só nos três versos finais, e em interessante diálogo intertextual com um poema de Cunqueiro – "Retorno de Ulises", de *Herba aquí e acolá* em que a tecedora e resignada Penélope aguarda entre novelos, sorrindo e sonhando, o Ulisses namorado[10]– a Penélope de Torres rompe com a lenda da mítica heroína e, num gesto de simbólica rebeldia, de inconformismo, descobre que a navegaçom também pertence às mulheres. Por isso quer sair da soidade do quarto vazio, esquecer tanta la e tanta história e participar do fascínio que o mundo reservou aos homes. Cumpre lembrar que na meticulosa legislaçom romana os ofícios destinados às mulheres eram: lavar, coser, tecer, e os dos

9. Publicou-se por primeira vez em *Festa da palabra silenciada*, especial Xohana Torres, nº 4, fevereiro 1987, p. 28. Posteriomente apareceu em *Tempo de Ría* (1992) e finalmente em *Xohana Torres, Poesía reunida (1957-2001)*, ediçom de Luciano Rodríguez, PEN Clube de Galicia/ Danú S.L., Santiago, 2004, p. 251.

10. Eis o poema: "Pende en que pende Penélope pensativa/ perdo novelo nove novamente canto. / Ese rosto que ás augas envexando / como sorrí tecendo cando o vento: /as augas como sorrí envexa que tecendo / ese rosto en que pende que amañeza. / Cando o vento o novelo novelovento leva, /os longos dedos que nasceron frautas / na boca de Ulises, cando namorado. / Digo que os longos dedos non resisten / os pós do vento que nas oliveiras, / os longos dedos que solprendidos dicen / novelovento, novelo nove pido, / o meu corazón tecendo mar e soño / baíxo esa ponte de ignorados ríos."

homes: ir à guerra e navegar. Daí esse apoio na navegaçom, no mar da liberdade e na magia, ligada, segundo o antropólogo Lisón Tolosana, a certo poder das mulheres e ligada a outros mundos fascinantes em que as féminas também teriam o seu papel:

> DECLARA o oráculo:
> "Que a banda de solpor é mar de mortos,
> incerta, última luz non terás medo.
>
> Que ramos de loureiro erguen rapazas.
> Que cor malva se decide o acio.
>
> Que acades disas patrias a vindima.
> Que amaine o vento, beberás o viño.
>
> Que sereas sen voz a vela embaten.
> Que un sumario de xerfas polos cons."
>
> Así falou Penélope:
>
> "Existe a maxia e pode ser de todos.
> ¿A que tanto novelo e tanta historia?
>
> EU TAMÉN NAVEGAR"

As palavras da autora tiradas do discurso no acto de recepçom como académica de número pola Real Academia Galega, pronunciado o 27 de outubro de 2001, som bem esclarecedoras:

> Penélope e Ulises, poesías diverxentes. Xiramos as agullas do reloxo e velaí a paciente Penélope. Despois do xusto repertorio das explicacións, tan longa foi a ausencia, a muller abre a porta da mansión de altos teitos e respira, aliviada. Desafía entón a lei da gravidade, días e días ao asento do tecido doméstico, e traza a súa ruta, esta vez polo Atlántico. (…) É que non hai unha Odisea, hai moitas. Non é pois unha disidencia de última hora a revitalización de Penélope, tan oculta en si mesma e aburrida polo paso do tempo. Só os traballos artesáns protexérona do tedio. Non perderá tensión argumental nin deberiamos asustarnos por enviar a Penélope a outras latitudes. Ben merece, á fin, ampliar as vistas. Queremos xogar cos mecanismos das transferencias, o fío conductor do nobelo debe de levala a un camiño de descubertas. Penélope interpreta de novo o seu futuro e, ¿por que non?, fai un alto no Cais de Sodré antes de prepararse ao mundo dos puros e extremos finisterres, onde será recibida cos brazos abertos. É súa a decisión de abandonar a sombra dos cipreses sedentarios, conta cun barco para levar a cabo a abordaxe, conquistar outros momentos de felicidade e aprisionar nos peiraos outros cánticos de orela. Avista así un país de metáforas e proba o viño aromado de froitas, sazón de mar e callado no difícil mosaico dos socalcos, unha opción máis de acordo cos tempos que corren. Qué sería, senón, do sentido da vida se nos detivesemos. Os símbolos só se manteñen se evolucionan. (…) Se cadra, aínda haberá alguén que proteste por tanta indisciplina.[11]

11. *Eu tamén navegar*, Real Academia Galega, A Coruña, 2001.

Esta ideia de Xohana Torres de que os símbolos só se mantenhem se evoluem, lembra umha reflexom que Monserrat Roig deixou escrita sobre esta questom em "Mujer y literatura"[12]:

> …surge una manera diferente de ver a Circe, a Calipso o Atenea, diosas reducidas luego a hetairas; Nausica, Arete, Penélope o la vilipendiada Clitemnestra, las cuales no son más que venganzas sublimadas de la imaginación masculina. Existieron, sí, ¿pero fueron así realmente? Nunca lo sabremos. Hay que reinventarlas.

A aportaçom de algumhas poetas novas à literatura galega define-se através de várias linhas, umha delas é a que continua essa linha rupturista em relaçom com os mitos clássicos, que som escritos de novo do ponto de vista das protagonistas femininas. Nom precisam as escritoras para darem-lhes volta, narrar outra história distinta porque os elementos fundamentais continuam a ser os mesmos (espaço, tempo, personagens, motivos). Mas, ao concederem voz às mulheres e converterem-nas em sujeitos da sua história, esta também cobra um sentido novo. Assi, as imagens que nos apresentavam à fiel Penélope apagam-se para dar passo à mulher que se liberta do tear e entra com força num mundo nom submetido nem dependente do home, de Ulisses, de todos os Ulisses que no mundo há.

Este é o sentido da viagem de Penélope que reescreve Ana Romani em *Das últimas mareas* (1994), em diálogo intertextual com o poema de Xohana Torres. Na realidade, quando o poema inédito "Penélope" de Torres se publica por primeira vez[13], há na mesma revista umha composiçom da poeta noiesa, "A alma laia como o son do mar", en que anuncia o tom de muitos dos seus poemas: refere-se nele às mulheres ancoradas no recordo, caracolas de bágoas, ollando perdidas naves no solpor, e finaliza com estes expressivos versos: «Deixade que abra fiestras e voen paxaros, / Entren gaivotas libres no meu cuarto, / Enchan de luz os astros este rostro / E repouse ó fin de tanta morte o corazón./ … O noso paxaro/ despegará por ser libre cantando».[14]

Noutro poema, do livro *Das últimas mareas*, alude já ao mito de que me ocupo nesta comunicaçom. Nom há maneira de dizer mais com menos palavras, como acontece os dous últimos versos que concentram a sua visom do mito:

> Ennovelar pensamentos nos aneis
> perder os ollos nas montañas
> aniñar no silencio tan temido
> e tecer esperanzas no zaguán.
> Ese foi o único erro
> que esqueceu Penélope.

12. Publicado em *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 114, 1984, pp. 3-14.

13. Veja-se nota 10.

14. *Festa da palabra silenciada,* cit. , p. 46.

O único erro da heroína –que pensa, silenciosa, com a olhada perdida, e sonha–, um erro de vinte anos (toda umha vida), esquece-o Penélope que decide iniciar a nova andadura polo mar da liberdade.

Também Marta Dacosta, outra poeta nova, recolhe a figura desta mulher com umha intençom de revisom do mito e com um propósito de contemporaneizaçom do mesmo no livro *As amantes de Hamlet* (2003), um livro que nasceu, segundo a autora, como um diálogo com a literatura escrita por mulheres, que conta com um discurso próprio, e que a poeta define como o seu livro mais feminino e simbólico. Um poemário que recolhe identidades femininas e as suas alternativas.

> Ordenemos o universo
> arrombemos constelacións e órbitas
> saquemos brillo á Polar
> e a todas as que nos guían.
> Descolguemos as nubes,
> lavar, dobrar, gardar,
> as súas extensións inútiles,
> incómodas para a viaxe.
> Eu son Penélope
> e rexeito teas e fíos
> non te vou agardar.
> Ordenemos o universo
> lavemos a cuberta e botemos pola borda
> tanto lastre inútil,
> e así, sen peso,
> co universo ordenado
> debuxemos un mapa para a viaxe.

Na visom de Dacosta, tam nitidamente exprimida, Penélope desprende-se das teias e fios que a tivérom atada a aquel tear de sudários e sonhos, e quer guindar ao mar essa história inútil, composta de grandes esperas; história marcada pola evoluçom de umha condiçom (a das mulheres) que foi esquecida ao longo dos séculos. Ordenar o universo das mulheres, preparar as suas viagens, dar-lhe voz, em definitivo, a Penélope (às *penélopes*), é algo mais que dizer o que nom dixo Homero, é dizer e fazer o que nom pudérom muitas mulheres.

Estas duas poetas da "Geraçom dos Oitenta" (A.Romani) e da "Geraçom dos Noventa" (M. Dacosta) contribuem a consolidar, com as suas visons, com as suas leituras, essa renovaçom temática dos mitos, neste caso do mito de Penélope, pola qual houvo tanto que esperar. A própria Penélope esperou durante vinte anos (toda umha vida), e essa espera também foi um acto silencioso de reafirmaçom no que pensava, sentia e desejava.

ROSALIA DE CASTRO NA CRÍTICA FEMINISTA

Inês Rodo Montes
Universidade de Santiago de Compostela

O objectivo desta comunicaçom consiste em realizar um percurso pola crítica literária que aportou umha perspectiva feminista sobre a obra de Rosalia de Castro, tendo presente que, 125 anos após a publicaçom de *Follas Novas* e 120 depois da sua morte, esta autora continua a ocupar, ainda hoje, o primeiro posto no cânone do sistema literário galego e é considerada a escritora galega de maior projecçom universal. De facto, segundo se demostra num estudo de Andrés Pociña e Aurora López intitulado "Notas sobre pervivencia e difusión actuais da obra rosaliana. Edicións e traduccións de Rosalía dende 1991 ata 1998", na última década do séc. XX, Rosalia de Castro continuava a ser a escritora mais publicada dentro do sistema literário galego.

Desde que a expansom da segunda vaga feminista chegou à Galiza, nos finais da década de setenta e principalmente na década de oitenta, começárom a aparecer novas leituras da obra de Rosalia de Castro que tinham em conta a perspectiva de género. Mas, naquela altura, a visom mais comum da autora era a de santa, romântica, enferma e mai. Esta imagem fora fomentada já polo seu homem, Manuel Murguia, que dedicou grandes esforços à manipulaçom da sua figura, com a pretensom de popularizar as suas obras e divulgar assim as ideias regionalistas. O labor de Murguia pode entender-se polas circunstâncias sócio--políticas do momento. Depois da queda da Primeira República espanhola, em 1874, umha Rosalia de Castro liberal seria necessariamente censurada pola crítica, de maneira que o seu homem procurou oferecer umha imagem da escritora que se amoldasse ao desejável numha mulher do século XIX. Na sua intençom estava canonizá-la e popularizá-la, já que assim, por meio dela, estaria a difundir o pensamento regionalista. Ao ano da morte de Rosalia de Castro, em 1886, publica Murguia umha obra, *Los precursores*, onde ressalta a domesticidade feminina desta autora e o papel secundário que desde sempre tivo para ela a sua escrita. E fai as seguintes declaraçons:

> Por más que la comparación sea vulgar, siempre se dirá de la mujer que, como la violeta, tanto más escondida, tanto es mejor el perfume que exhala. La mujer debe ser sin hechos y sin biografía, pues siempre hay en ella algo a que no debe tocarse. Limitada su acción al círculo de la vida doméstica, todo lo santifica desde que entra en su hogar. Tiene en la tierra una misión de los cielos, y su felicidad debe consistir en llenarla sin vanagloria ni remordimientos. Trasládase toda entera a sus hijos, vive en su corazón, sin que sus penas sean otras que las que los hieren o con ellos se relacionan (Murguía 1886: 19-20).

No prólogo à ediçom de 1909 de *En las orillas del Sar*, insiste Murguia no papel secundário da criaçom literária para Rosalia de Castro, salientando a dedicaçom primordial da autora ao mundo doméstico:

> Después de todo, la vida de una mujer, por muy ilustre que sea, es siempre bien sencilla. La de Rosalía, como la de cuantas se hallan en su caso, se limita a dos fechas: la de su nacimiento y la de su muerte; lo demás sólo importa a los suyos… *Boa te fía quen seus fillos cría*, dice el adagio gallego, y en verdad que nadie podía decirlo como ella, pues todo su amor, todo su cuidado, todos sus afanes puso en la crianza de aquellos hijos de su corazón, quienes no la dejaban momento libre para otra cosa. ¡Santo ministerio, ocupación amorosísima! (Castro 1993: 451).

Ora bem, as ideias que Rosalia de Castro nos transmitiu nas suas obras nada tenhem a ver com esta visom de Murguia, e, se olhamos para o conjunto de escritos que publicou, vemos que foi umha mulher entregada à profissom literária, tomando-a seriamente e nom como um simples passatempo:

La flor (1857)
"Lieders" (1858)
La hija del mar (1859)
Flavio (1861)
A mi madre (1863)
Cantares gallegos (1863)
"El Cadiceño" (1865)
"Las literatas. Carta a Eduarda" (1866)
Ruinas (1866)
El caballero de las botas azules (1867)
Follas Novas (1880)
El primer loco (1881)
"Padrón y las inundaciones" (1881)
"Costumbres gallegas" (1881)
"El Domingo de Ramos" (1881)
En las orillas del Sar (1884)
"Conto gallego" (1923): publicado postumamente com esse título (mas editado já em vida em 1864)

além do artigo "El Codio" (cuja publicaçom foi impedida polos seminaristas de Lugo), poemas dispersos em espanhol e galego, traduçons a Ruiz Aguilera e outros escritos queimados à sua morte (além da correspondência, da qual unicamente se conserva algum fragmento). Estamos, pois, ante um imenso córpus literário, tendo em conta que era umha mulher do século XIX, casada e que padeceu sete partos.

Mas esta imagem de santa, romântica, enferma e mai foi mudando ao tempo que se iam elaborando, ao longo de todo o século XX, distintas leituras da sua obra. Para entender que lugar ocupa a perspectiva de género dentro desta renovaçom crítica, podemos partir do panorama da história da recepçom crítica de Rosalia de Castro proposto polo professor Carvalho Calero. Num primeiro momento, a autora aparece inserida dentro do Romantismo, à raiz de obras como *La flor* ou *La hija del mar*. Desde a publicaçom de *Cantares gallegos* e até começos do século XX, a crítica vê esta como a de maior prestígio da autora, e passa a considerá-la a poetisa do povo. Mas já nas primeiras décadas do século XX, escritores como Juan Ramón Jiménez ou Unamuno, reconhecem nela umha representante da lírica universal. 1952 é umha data importante devido à publicaçom da obra colectiva *7 ensayos sobre Rosalía,* em que participam Carvalho Calero, García Sabell, Prado Coelho, F. de la Vega, Ramón Piñeiro, Rof Carballo e Salvador Lorenzana (Luis Pimentel e Teixeira de Pascoaes colaboram com poemas a Rosalia de Castro e Xohán Ledo com vinhetas). É neste momento quando se constrói a imagem de poetisa metafísica, partindo principalmente da leitura de *Follas Novas* e de *En las orillas del Sar,* desde entom principais focos de interesse da poética rosaliana, devido à sua dimensom universal, frente ao regionalismo de *Cantares gallegos*. Em 1985, Claudio Rodríguez Fer amplia este esquema e descobre, desde os anos 60, o interesse da crítica por umha visom social e reivindicativa da escritora, que estará presente até aos nossos dias. Partindo desta nova crítica sociológica, e graças ao assentamento das teorias literárias feministas, desde meados da década de setenta abre-se o novo enfoque da autora desde umha perspectiva feminista, que se consolidará na década de oitenta. Podemos ver, entom, que a apariçom de umha corrente crítica que defende a consciência de Rosalia de Castro da situaçom de marginalidade e opressom sofrida polas mulheres nom é casual, mas está relacionada com a proliferaçom dos estudos de género, fruto dos avanços do movimento feminista, e com o desenvolvimento de umha crítica que revelava o carácter social da sua obra.

Apesar de que os primeiros estudos desde esta óptica começam a aparecer na década de setenta, a primeira revisom geral da obra de Rosalia de Castro desde umha perspectiva de género tem lugar no segundo número da revista feminista *Festa da Palabra Silenciada*, publicado em 1985, justo antes do *Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. O ano anterior, 1984, a revista *A Nosa Terra* publicava o monográfico *Rosalia Viva*, em que se manifestava já umha renovaçom crítica. Se bem que o número que a *Festa da Palabra Silenciada* dedica a Rosalia de Castro suponha um momento importante para a articulaçom de umha crítica literária feminista arredor da figura e da obra desta autora, o *Congreso Internacional* que se celebra esse mesmo ano na Universidade de Santiago de Compostela constituirá um antes e um depois na

crítica rosaliana, já que se abandonarám as leituras mais biograficistas para dar passo a novos enfoques que analisam todo o córpus literário da autora, incluídos os romances em espanhol, que até entom foram esquecidos pola crítica. Desde entom, a crítica literária feminista adquirirá umha participaçom fundamental na renovaçom e no aprofundamento interpretativo da obra de Rosalia de Castro.

A importância simbólica de Virginia Woolf para o feminismo literário em geral, e o galego em particular, nom passou desapercebida para a crítica, que aginha viu as similitudes existentes no pensamento de Rosalia de Castro e de Virginia Woolf, sobretudo em relaçom à problemática sofrida polas escritoras polo facto de serem mulheres. Iris Zavala afirmava já em 1982 que "Las literatas. Carta a Eduarda" era um alegato feminista em certo modo similar a *A Room of One's Own,* de Virginia Woolf. Carmen Blanco reincide nesta comparaçom no *Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* do ano 85, e analisará os aspectos comuns destes dous ensaios em *Literatura galega da muller*, de 1991, e noutras publicaçons. Mas som muitas as críticas que vírom no feminismo literário de Rosalia de Castro umha antecipaçom das ideias de Virginia Woolf. Alguns destes nomes seriam os de Pilar Pallarés, Pilar Garcia Negro, Célia Maria Armas Garcia, Kathleen March, etc.

Outra linha de pesquisa, dentro das análises feministas, é a que sugere a possibilidade de interpretaçons homofílicas dentro da obra de Rosalia de Castro. Lamentavelmente, estas análises críticas passárom praticamente inadvertidas devido ao silenciamento a que fôrom condenadas. O primeiro em apontar para umha leitura aberta à homofília é Francisco Rodríguez, na sua *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*, publicada em 1988. Na conclusom desta obra declara que Rosalia de Castro denuncia "toda marxinación e desigualdade, tanto no proceso histórico e social como no psicolóxico e persoal". E continua: "Velaiqui o importante papel da muller, da muller traballadora en concreto, e tamén a significativa enunciación, por máis sotil e insinuada que apareza, da tendéncia homo-erótica ou homofílica. O seu desencanto e frustración polo papel social da muller, en xeral, e as dificuldades da sua identidade particular enmarcan a sua visión do amor e das relacións entre os sexos" (Rodríguez, 1988: 424).

Mais tarde, em 2003, Carlos Callón denunciaria o silenciamento académico arredor desta posiçom crítica, num trabalho de investigaçom intitulado *Implicacións institucionais do heterosexismo no campo literário. Aproximacións ao caso galego e liñas de pesquisa.* Nesta análise pom de manifesto trechos da obra de Rosalia de Castro, particularmente de *El caballero de las botas azules*, onde, segundo ele, a homofilia rosaliana se enuncia explicitamente, "de xeito literalmente intelixível", polo que o silêncio sobre esta leitura crítica seria mais relevante.

A respeito desta questom, comenta Kathleen March, na sua obra *De musa a literata: El feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro,* publicada em 1994: "Francisco Rodríguez (1988) ya afirma haber descubierto una tendencia homofilial en la obra de Castro. La observación merecería mayor atención, aunque no será siempre tan fácil de identificar esta tendencia como observa el crítico gallego. Sin embargo, y al menos en un nivel de sus textos, parece que la autora sí tiene una disposición a tratar (aunque sólo sea de paso) un tema tabú para la época" (March, 1994: 240). Neste sentido, March passa a analisar algumhas passagens de *El caballero de las botas azules* onde se evidencia esta questom, como som o diálogo que se estabelece entre a musa e o poeta ao começo da obra: quando a musa, que nom responde precisamente ao carácter submisso e doce esperável do sexo feminino, cobra presença física, o homem exclama: "¡Ah! ¿Conque mi musa era un mari-macho, un ser anfibio de esos que debieran quedar para siempre en el vacío?… ¡Qué abominación!" E a musa, que encarna os ideais que vam ser defendidos no romance, e que portanto representa o pensamento da autora, responde: "Todo lo que ha sido hecho es bueno" (Castro 1993 I: 17). Também aponta March (1994: 244) o caso da atracçom que o Senhor da Albuérniga sente polo Duque da Glória, que leva este a dizer-lhe: "Usted pensará en mí más todavía que una mujer enamorada" (Castro 1993 I: 39). Quanto a umha conversa entre as 'independientes', mulheres conscientes da situaçom de discriminaçom que padecem a consequência do seu sexo, explica March:

> El amante ruso con quien sueña Laura será al final sólo un hombre más, dice Casimira, y luego hace una pregunta muy ambigua acerca de si su amiga no ha podido soñar nada mejor. Cuando Laura le pide aclaración, explica: 'Cosas extrañas…, muy extrañas existen, que hubieran podido trastornar la más fuerte cabeza.' La reacción de Laura es de nerviosismo, como si su amiga sugiriera un tipo de relación entre mujeres más allá de su comprensión, y completamente prohibida" (March 1994: 271).

Além destas referências, March aponta também a androgínia em que se envolvem algumhas personages como o Duque da Glória e a musa (March 1994: 283-284).

Por outro lado, em 2002, aparece publicado um estudo nos Estados Unidos intitulado *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Woman as Symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*, em que a autora, Michelle C. Geoffrion-Vinci, analisa a ambiguidade genérica do sujeito poético nos três poemários mais relevantes de Rosalia de Castro: *Cantares gallegos, Follas Novas* e *En las orillas del Sar*. Esta crítica observa como predominam as vozes poéticas femininas e indeterminadas, mantendo-se numha minoria as masculinas e aumentando, com o passar do tempo, as indeterminadas em relaçom às femininas. No seu

trabalho, apresenta os seguintes dados sobre o género das vozes poéticas nos poemas destas três obras:

	feminina	**masculina**	**ambas**	**indeterminada**
Cantares gallegos (1863)	50%	8%	3%	25%
Follas Novas (1880)	20%	3%	4%	73%
En las orillas del Sar (1884)	13%	3%	2%	80%

Vemos nesta tabela como a ambiguidade genérica vai aumentando ao longo do tempo, chegando a alcançar 80% dos casos de *En las orillas del Sar*. Esta indeterminaçom do género do sujeito poético é interessante na medida em que abre as portas a interpretaçons homo-eróticas na poesia de Rosalia de Castro.

Além disto, tendo em conta certos poemas, como o nono de *Cantares gallegos*, em que umha voz feminina sucumbe sem remorsos ao desejo por um homem apesar dos ditados do sacerdote, Geoffrion-Vinci afirma que Castro assume umha postura de resistência ante as normas sexuais e genéricas da sociedade. Esta crítica conclui que a obra de Castro ataca a opressom das identidades marginalizadas, desafiando as convençons e reconstruindo-se a si mesma e o seu mundo através do discurso. E declara que é no terreno linguístico onde a sua poesia é mais subtil e radical, pois manipulando a ambiguidade da linguagem, cria um sujeito que transcende os limites do género e da sexualidade, facto que concede profunda actualidade à sua obra.

Pois bem, com a passagem do tempo, a proliferaçom de estudos críticos que tenhem em conta a perspectiva feminista de Rosalia de Castro, vai repercutindo, em maior ou menor medida, em obras divulgativas de carácter geral e nos livros de texto, incidindo na imagem que da autora e da sua obra possui a sociedade galega, pois há que distinguir a imagem de Rosalia de Castro que tem a crítica da que tem o povo, já que as interpretaçons da crítica tardam um tempo em ser divulgadas e absorvidas pola sociedade. Um exemplo claro é o da *Enciclopedia Galega* de Silverio Cañada. Na sua ediçom, em espanhol, de 1974, nom há nenhuma referência às críticas que Rosalia de Castro lança contra a discriminaçom das mulheres. Na ediçom em galego de 2003 aparecem cinco artigos na entrada dedicada a esta autora, dos quais, os quatro assinados por Aurora López e Andrés Pociña, Anxo Tarrío, Carmen Blanco e Kathleen March mencionam reiterativamente, a sua condiçom de precursora do feminismo. Portanto, cabe esperar que o retrato de umha Rosalia de Castro santinha e chorona vaia perdendo força à medida que aprofundamos numha

leitura atenta da sua obra e numha análise do contexto social em que se desenvolveu.

BIBLIOGRAFIA

BLANCO, Carmen (1986): "A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro". *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo 1, pp. 293-298. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega — Universidade de Santiago de Compostela. 3 volumes.

BLANCO, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais

CALLÓN, Carlos (2003): *Implicacións institucionais do heterosexismo no campo literário. Aproximacións ao caso galego e liñas de pesquisa*. [Trabalho de Investigaçom Tutelado polo professor Elias J. Torres Feijó. Universidade de Santiago de Compostela. Inédito]

CARVALHO CALERO, Ricardo (1959): *Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía*. Discurso de ingreso na Real Academia Galega, Lugo, Edicións Celta.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1971): *Sobre lingua e literatura galega*. Vigo: Galaxia. pp. 9-78.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea* (2ª ed.). Galaxia: Vigo. Pp. 143-234.

CARVALHO CALERO, Ricardo e FONTOIRA SURIS, Lydia (1974): "Castro, Rosalía de", *Gran Enciclopedia Gallega* [Silverio CAÑADA (ed.)], vol. 5, pp. 251-254.

CASTRO, Rosalía (1993): *Obras completas*. Ediçom de Marina Mayoral. (2 tomos). Madrid: Turnes.

GEOFFRION-VINCI, Michelle C. (2002): *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Woman as Symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*. London: Associated University Presses.

LÓPEZ, Aurora e POCIÑA, Andrés (1991-1993): *Rosalía de Castro. Documentación biográfica e bibliografía crítica*. 3 vol. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

MARCH, Kathleen N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada (Corunha): Do Castro.

MURGUIA, Manuel (1886): *Los precursores*. Corunha: Imprenta de *La Voz de Galicia*, Biblioteca Gallega.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1985): "Rosalía ante la joven poesía gallega actual". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Nº 463. Madrid: Insula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., pp. 5-6.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco (1988): *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*. Vigo: AS-PG.

VV.AA. (1952): *7 ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia.

VV. AA. (1984): *Rosalia viva*. Extra *A Nosa Terra* [reeditada e ampliada em 1990]. Vigo: A Nosa Terra.

VV.AA. (1985): *Festa da Palabra Silenciada*. Nº 2. Vigo: Artes Gráficas Galicia, S.A.

VV.AA. (1986): *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega — Universidade de Santiago de Compostela. 3 volumes.

VV.AA. (2003): "Castro, Rosalía de", *Gran Enciclopedia Galega* (Silverio CAÑADA ed.). pp. 23- 39.

ZAVALA, Iris. (1982): "Romanticismo y realismo", em H*istoria y crítica de la Literatura Española*, (Francisco RICO ed.). Vol. 5. Barcelona: Editorial Crítica. P. 245.

O SANTO ANTÓNIO DA DEVOÇÃO LITERÁRIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Isabel Dâmaso Santos
Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa

Resumo: Rosalía de Castro traça um perfil de Santo António em *Cantares Gallegos* e em *Follas Novas*, invocando-o em contextos de carácter popular ou em contextos de carácter mais intimista e reveladores da saudade que a autora sentia da Galiza, cuja tradição popular dedicou, e dedica ainda, uma especial devoção a este santo, na qual se inscreve o Santo António da devoção literária galega de Rosalía de Castro.

Trata-se essencialmente do Santo António casamenteiro, protector dos animais e taumaturgo que importa abordar, de forma a compreender a dimensão do culto antoniano que se instalou um pouco por todo o mundo, mas neste caso particular na Galiza, e que se encontra espelhado na expressão poética galega de Rosalía de Castro.

Palavras-chave: Santo António; Rosalía de Castro; Poesia galega; Tradição popular.

Rosalía de Castro destacou-se no panorama literário e cultural da Galiza do seu tempo, com projecção até à actualidade, sobretudo pelo carácter pioneiro das suas colectâneas de poemas escritos em língua galega: *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*.

Cantares Gallegos, cuja primeira edição data de 1863, recorre aos cantares e aos temas populares da tradição galega e reveste-se de especial importância na medida em que constitui o primeiro livro de poesia galega da autora e o primeiro livro contemporâneo escrito totalmente em galego[1], iniciando a recuperação da dimensão literária e cultural desta língua. *Follas Novas*, editado pela primeira vez em 1880, confere à língua galega a faculdade de transmitir, a par da sua cultura, perspectivas mais intimistas e mais complexas. Aliás, na opinião de Carmen Blanco, "O éxito conseguido co primeiro libro galego, *Cantares Gallegos*, marcará precisamente o inicio simbólico do Rexurdimento das letras galaicas, e a lúcida profundidade dos versos de *Follas Novas* sinalará a maioría de idade da poesía nesta lingua"[2].

Na verdade, é difícil referir o legado de expressão galega de Rosalía de Castro sem mencionar o movimento que integrou, designado por "Rexurdimento", ou seja, o ressurgimento da língua, da literatura e da cultura

1. Anxo TARRÍO VARELA, "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, Tomo XXXI, p. 275.
2. Carmen BLANCO, "Rosalía de Castro: a estranxeira na súa patria", em *Nós: A Literatura Galega*, p. 86.

galegas, com raízes sociais, políticas, económicas e culturais no Romantismo europeu[3]. Não devemos esquecer que Rosalía, quer em Santiago de Compostela quer em Madrid, teve acesso aos círculos literários e culturais frequentados por progressistas, provincianistas e "galeguistas", como Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, ou o próprio marido, Manuel Murguia, que defendiam a reabilitação da Galiza em todos os domínios, no contexto da nação espanhola[4]. Este fundo ideológico da época e do meio em que Rosalía de Castro viveu, associado às suas convicções, às suas vivências e ao seu conhecimento da língua e da cultura galegas determinaram a produção de *Cantares Gallegos*.

Esclarecendo no Prólogo que se inspirou no *Libro de los Cantares* que o biscainho Antonio de Trueba publicara em 1852, Rosalía de Castro pretende com os seus *Cantares Gallegos*, por um lado, denunciar o sofrimento do povo galego esquecido pelos órgãos políticos centrais e marcado pela pobreza e pelos problemas da migração e da emigração como estratégia de sobrevivência, e, por outro lado, valorizar a beleza, os costumes e as gentes da sua terra. Para dar forma a este seu propósito, recupera cantares, provérbios e adágios populares galegos que coloca na voz de uma jovem.

Em *Follas Novas*, a preocupação de retomar os cantares populares através desta voz da rapariga dilui-se para deixar sobressair o grito de sofrimento do povo galego, declarando a autora no Prólogo que "o que quixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra e na nosa léngoa"[5].

Foi este espírito inovador que conferiu a Rosalía de Castro a dimensão de precursora do Modernismo, reconhecida pela vanguarda literária do século XX[6]. A sua revolucionária obra poética escrita em galego, recebida com forte impacto na comunidade de emigrantes galegos em Cuba, mereceu uma atenção especial por parte da imprensa não só galega, mas também espanhola[7], tornando-se *Cantares Gallegos* o livro mais lido da literatura espanhola[8]. Rosalía de Castro inaugurava o processo de valorização da cultura popular galega, intensificado posteriormente através de trabalhos de recolha, de transcrição e de estudo da literatura popular, levados a cabo por especialistas que muito contribuíram para que a língua e a literatura populares galegas fossem encaradas como um valor cultural a preservar[9].

---

3. M. C. RÍOS PANISSE, "Dos escritores do Rexurdimento ás Irmandades da Fala", em *Nós: A Literatura Galega*, p. 66.

4. Anxo TARRÍO VARELA, *op. cit.*, pp. 264 e 265.

5. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, p. 25.

6. Catherine DAVIES, "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, Tomo XXXV, p. 134.

7. *Id, ibidem*, p. 121.

8. *Id, ibidem*, p. 124.

9. Domingo BLANCO PÉREZ, "Literatura popular de tradición oral", em *Galicia. Antropología*, p. 60.

É, naturalmente, junto da comunidade galega que Rosalía de Castro é recordada como uma querida conterrânea que personifica e mitifica a Galiza martirizada. Ícone da identidade galega, a figura de Rosalía de Castro tem adquirido novos matizes e encontra-se muito presente no imaginário cultural galego, pela identificação que se estabelece entre este povo e as problemáticas sugeridas pela obra poética galega rosaliana.

Um dos aspectos focados na lírica rosaliana de expressão galega prende-se com a devoção que o povo galego dedica a Santo António, revelando a simplicidade e a ingenuidade que envolve o culto antoniano também na Galiza. Rosalía de Castro recorre fundamentalmente a três das virtudes mais emblemáticas deste santo, que se desdobra em santo casamenteiro, em santo protector dos animais e em santo taumaturgo.

A dimensão de Santo António casamenteiro encontra-se espelhada na composição intitulada "San Antonio bendito", que integra *Cantares Gallegos* desde a sua primeira edição em 1863[10], constituindo, assim, um dos primeiros registos escritos desta vertente popular do culto antoniano, que os especialistas consideram confinada a Portugal, ao Brasil e a algumas antigas colónias portuguesas, a partir de finais do século XIX[11], com maior difusão através dos trabalhos trazidos a público, por ocasião do VIIº Centenário do Nascimento de Santo António, em 1895.

Pensa-se que esta faceta casamenteira de Santo António, fruto da "imaginação popular"[12], resulta da proximidade que o santo sempre estabeleceu com o povo, mas alguns especialistas encontram uma origem mais remota nas práticas pagãs associadas ao fenómeno do solstício de Verão que os antigos relacionavam com a fecundidade e, em consequência, com o amor e o casamento[13]. Esta devoção, iniciada no Sul de Portugal, enquanto que São João se assumia com as mesmas características no Norte, rapidamente se estendeu a todo o território português e até à Galiza. No entanto, a Galiza absorveu apenas a vertente casamenteira de Santo António, preservando em São João todos os restantes atributos decorrentes do solstício de Verão e relacionados com a fertilidade e com os rituais de fogo, como se pode verificar na tradição instalada nos banhos das "nove ondas" e nas "cacharelas de San Xoán"[14].

---

10. Cf. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, Vigo J. Compañel Editor, 1863, pp. 49-52; Cf. Aurora LÓPEZ e Andrés POCIÑA, *Rosalía de Castro. Documentación Biográfica y Bibliografía Crítica (1837-1990)*, Tomo I, pp. 141-143.

11. Cf. Henrique Pinto REMA, "A Piedade Popular e Santo António", em *Cultura*, p. 40; Cf. Vergilio GAMBOSO, "Fonti Storiche Antoniane", em *Antonio di Padova - Uomo Evangelico*, p. 32.

12. Mário Gonçalves VIANA, *Santo António de Lisboa*, p. 145.

13. José ANES e António MACEDO, "O Santo António e as festas solsticiais", em *O Santo do Menino Jesus: devoção e festa*, p. 53.

14. Cf. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Anuario de tradicións galegas*, pp. 57-59; Cf. Xosé Manuel

Consta que estes banhos, tomados ao amanhecer do dia de São João, têm poderes milagrosos na cura da infertilidade e da esterilidade das mulheres, que esperam ser banhadas por nove ondas, nomeadamente na praia da Lanzada, em Pontevedra. Associados ao poder purificador das águas são conhecidos também outros rituais relacionados com banhos no mar e com a ingestão de água das fontes na madrugada do dia de São João. Crê-se que as águas adquirem poderes especiais em função da força que recebem do sol e de São João, numa união perfeita entre a Natureza e o Sagrado. Em algumas aldeias portuguesas, principalmente beirãs, verifica-se ainda a ocorrência de manifestações de práticas ligadas ao efeito sagrado das águas de São João como culminar dos rituais festivos iniciados com a celebração dos "maios" que marcam o início dos preparativos para o solstício de Verão, mas o valor simbólico do fogo, concretizado nas fogueiras com efeitos protectores, foi integrado nos festejos em honra de Santo António, em Portugal.

O poema "San Antonio bendito", de Rosalía de Castro, ancorado na tradição popular galega que atribui ao santo o estatuto de padroeiro das raparigas solteiras, glosa um cantar popular local que serve de mote a esta composição:

San Antonio bendito,
dádeme un home,
anque me mate,
anque me esfole[15].

O etnólogo português Armando de Mattos registou esta quadra popular galega[16] e Manuel Quintáns Suárez incluiu-a no seu *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego* em duas versões recolhidas em Cée. Uma versão é exactamente igual a esta que Rosalía de Castro utilizou e a outra versão, mais ampliada, seria igualmente do conhecimento da autora, tendo em consideração as semelhanças entre alguns versos do seu poema e esta versão:

San Antonio,
dáme un home:
anque me mate,
anque me esfole:
que unha muller sin home
é corpo sin vida
e alma sin gracia[17].

GONZÁLEZ REBOREDO, "Fiestas Cíclicas: La Fiesta de San Juan", em *Galicia. Antropología*, Tomo XXVII, pp. 328-350.

15. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 88-90.

16. Armando de MATTOS, *Santo António de Lisboa*, p. 132.

17. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 146.

O poema de Rosalía de Castro desenvolve-se pondo em evidência a insistente súplica que uma rapariga solteira[18] dirige a Santo António, no sentido de que este lhe proporcione um marido, independentemente dos defeitos que possa apresentar, dado a inevitável necessidade de uma mulher ter um marido, expressa nos versos que confirmam

> que, zambo ou trenco,
> sempre é bo ter un home
> Para un remedio[19].

Esta visão redutora da relação do casal e do papel da mulher na sociedade rural galega tem sido objecto de trabalho de estudiosos como Pilar García Negro, Francisco Rodríguez ou Pilar Pallarés, que conferem uma perspectiva feminista à poética galega de Rosalía de Castro[20]. Por outro lado, a musicalidade desta composição inerente à sua origem e à sua estrutura populares serviu também de base ao trabalho musical que Joaquín Rodrigo concebeu para este poema e que integra a obra *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid*[21].

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas incluem, numa antologia que prepararam sobre a literatura popular galega, dois provérbios e uma cantiga indiciadores da capacidade casamenteira de Santo António e da felicidade que assim pode proporcionar às raparigas solteiras da Galiza. Um dos provérbios, "San Antonio bendito me valla, para darme un home anque sea de palla"[22], que se pode considerar uma variante da cantiga que está na base do poema em análise, reitera a incontornável necessidade do casamento na sociedade rural galega, tal como o outro provérbio, "O San Antonio é o santo das nenas, porque ó casalas arrédalle as penas"[23], e a cantiga:

> San Antonio de Padua
> díxolle ás mozas:
> - ¡Para o ano que vén
> casades todas!
> Contestáronlle elas todas gritando:
> - ¡Si Dios che oíra Santo de Padua![24]

18. A voz feminina que é chamada a cantar em *Cantares Gallegos*.

19. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 88-90.

20. Aurora LÓPEZ e Andrés POCIÑA, *op. cit.*, Tomo III, pp. 110-113.

21. *Id, ibidem*, p. 166.

22. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, "Antología", em *Galicia.Antropología*, Tomo XXVIII, p. 480.

23. *Id, ibidem*, p. 480.

24. *Id, ibidem*, p. 316.

Manuel Quintáns Suárez dá conta de duas quadras populares recolhidas da região de Cée que traduzem este poder casamenteiro de Santo António junto das raparigas solteiras galegas e que o autor fundamenta no facto de se encontrar geralmente representado com um aspecto jovem e trazendo o Menino Jesus ao colo[25]. No entanto, estas quadras denotam alguma indignação perante a inoperância do santo nalgumas situações:

San Antonio, o de Padua,
casamenteiro lle chaman:
ben lle rezan as mociñas,
xamáis lles dá o que agardan.[26]

San Antonio de Padua,
casamenteiro das solteiras:
¿por que non cása-las viúdas?
¿qué mal che fixeron elas?[27]

Este tom que indicia protesto verifica-se frequentemente nesta vertente popular do culto antoniano, que permite uma grande proximidade entre o santo e os seus devotos e algumas atitudes inesperadas por parte destes como formas de pressionar o santo até que o milagre pedido se dê, como acontece quando colocam a sua imagem com a cara voltada para a parede ou optam por esbofeteá-la, amarram a sua imagem à perna de uma mesa, suspendem-na por um cordel, mergulham-na com a cabeça para baixo, ou roubam o Menino Jesus que geralmente traz ao colo, motivo pelo qual muitas imagens do santo já o perderam.

A dimensão de Santo António enquanto protector dos animais, especialmente dos porcos, surge igualmente em *Cantares Gallegos,* inserida no *romance* do Vidal que versifica, em trinta e nove oitavas, um dos costumes da Galiza rural: a prova da matança do porco[28]. No segundo verso da trigésima primeira oitava encontra-se a expressão: "¡San Antonio cho garde!"[29], que se refere a um porco que Vidal conseguira adquirir e que coloca sob a protecção do santo, tal era o valor simbólico de que se revestia este animal para o seu dono.

Considera-se que esta faceta do santo como protector dos porcos tenha a sua origem, logo a partir do século XIII, num processo de assimilação de culto

25. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 146.
26. *Id, ibidem*, p. 145.
27. *Id, ibidem*, p. 145.
28. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 128-142.
29. *Id, ibidem*, p. 139.

que se propagou proporcionado pela confusão do nome relativamente a Santo Antão, o verdadeiro advogado dos suínos, que na maioria das representações iconográficas se faz acompanhar de um porco[30]. Por extensão, Santo António tornou-se capaz de proteger todo o gado, segundo a tradição popular.

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas transcrevem, na já referida antologia[31], a seguinte cantiga alusiva a este poder do santo, que Ramón Cabanillas também inclui no seu *Cancioneiro Popular Galego*[32]:

San Antonio co seu porco
ía por um camiñiño,
o porquiño ía decindo:
non me comas o touciño.

Neste âmbito, Armando de Mattos dá conta de outras duas cantigas[33], sendo que a segunda revela também as capacidades protectoras de Santo António em relação ao gado em geral:

Passei a ponte do Porco,
passeille a mon [man*] pol'o lombo;
Senantonio [Sanantonio*] te defenda
porquiño que estás ben gordo.

Senantonio [Sanantonio*] garde o gadelo [cadelo*]
e mai-las miñas ovellas,
que non podo ir a elas
que me pican as areas.

Manuel Quintáns Suárez recolhe no seu cancioneiro outra quadra da zona de Camariñas referente a este dom do santo:

San Antonio garde o gando,
garde a miña becerriña:
que está chorando na corte
pola nai, que é pequeniña[34].

30. Moisés ESPÍRITO SANTO, "Santo António de Lisboa", em *Semanário*, de 12 de Junho de 1998, p. 13.

31. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 316.

32. Ramón CABANILLAS, *Cancioneiro Popular Galego*, p. 94.

33. Armando de MATTOS, *op. cit.*, p. 132.

* Formas corrigidas por Isaac Alonso Estreviz.

34. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 145.

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas apresentam ainda um responso que traduz este poder do santo, associado ao atributo de fazer encontrar os objectos perdidos:

> San Antonio de Padua:
> en Padua naciches,
> en Portugal estudiaches,
> polos hábitos que vestiches
> polos cordóns que cinguiches,
> o perdido seja atopado;
> Gárdame todo o meu gando
> que anda aquí no monte alzado
> sem pastor nin criado.
> Gárdamo de lobos e lobas,
> De raposos e raposas,
> De cans e cadelas,
> De gatos e gatas,
> De garduños e garduñas,
> De furóns e furonas,
> E doutra ave de rapiña[35].

Este responso e algumas das quadras transcritas permitem perceber que o conhecimento acerca de Santo António é bastante limitado à tradição popular, que assenta nos atributos do santo mas desconhece aspectos relacionados com o valor da sua acção e com a sua biografia, como é o caso do local de nascimento, que foi Lisboa e não Pádua.

Na quarta parte de *Follas Novas*, designada "D'A Terra", encontra-se o poema intitulado "¡Calade!" que incorpora a composição iniciada por "Miña casiña, meu lar"[36], retomando o último verso do primeiro poema galego que se conhece de Rosalía de Castro, intitulado "Adiós ríos, adiós fontes". Este poema, que integra os *Cantares Gallegos*[37] mas foi publicado pela primeira vez em 1861 no jornal *El Museo Universal*[38], consiste num doloroso hino de despedida à Galiza, situação vivida por muitos galegos que naquela época se viram impelidos a emigrar em busca de melhores condições de vida. Uma vez que o poema "Miña casiña, meu lar" descreve o regresso a casa após esse período de ausência, podemos considerar que encerra o movimento circular que oscila entre a partida e o regresso a casa dos galegos emigrantes, ou o movimento circular entre o primeiro e o último trabalho poético em língua galega, que Rosalía de Castro encerrou com a publicação de *Follas Novas*, em 1880.

35. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 442.

36. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, pp. 211-215.

37. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 92-95.

38. Anxo TARRÍO VARELA, *op. cit.*, p. 273.

Neste poema "Miña casiña, meu lar" surge Santo António com o poder milagroso de corresponder a qualquer necessidade, operando milagres por intercessão de Deus. Neste caso concreto, Santo António possibilitou que se acendesse uma fogueira a partir de um pequeno feixe de palha, ou seja, permitiu que o sujeito poético pudesse reencontrar o calor e o aconchego do seu lar perdidos pela ausência, numa visão que remete para os conceitos de saudade e de "morriña"[39], tão caros a galegos e a portugueses. Esta situação é transmitida através da expressão: "¡Meu San Antón milagroso,/ xa tiven fogo no lar!"[40].

Enquanto que o primeiro exemplo que apontei de referência a Santo António na obra poética galega de Rosalía de Castro consiste num poema inteiramente dedicado ao santo, as últimas duas ocorrências limitam-se a exclamações curtas mas que decorrem naturalmente, quer da proximidade de que este santo goza junto dos seus devotos, quer da expressividade da língua galega que esta autora soube transcrever de forma tão exímia, traduzindo a alma do povo galego.

É possível concluir que o Santo António da devoção literária de Rosalía de Castro corresponde muito fielmente ao Santo António da devoção do povo galego[41], com quem está habituado a conviver, suscitando manifestações de carinho e ternura expressas, por exemplo, no seguinte provérbio galego: "San Antonio benditiño, non come, non bebe i está gordiño"[42]. Este provérbio denota também que a representação iconográfica do santo se encontra interiorizada e estável no seio do povo galego, assente em símbolos que lhe são exclusivamente associados, como o Menino Jesus ou o ramo de lírio ou de açucenas, de origem italiana, tal como demonstra a seguinte quadra popular:

> Si queres saber o nome
> do meu amante querido,
> acórdate de aquel santo
> que tem o ramo frorido[43].

Com efeito, pode-se considerar que o culto antoniano na Galiza é bastante significativo, tendo em conta, por exemplo, a quantidade e a qualidade de pinturas e esculturas de imagens de Santo António nas igrejas de todas as províncias[44]. A Catedral de Santiago de Compostela conta com uma capela de

39. Marina MAYORAL, *La poesía de Rosalía de Castro*, p. 198.

40. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, p. 213.

41. Espelhada também numa "muiñeira" recolhida na zona de Dumbría por Dorothé SCHUBARTH e Antón SANTAMARINA, *Escolma de Cántigas do Cancioneiro Popular Galego*, p. 41.

42. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 480.

43. *Id, ibidem*, p. 316; Ramón CABANILLAS, *op. cit.*, p. 94.

44. Mª do Socorro Dolores ORTEGA ROMERO, "San António en la escultura gallega. Algunos

Santo António e na toponímia da cidade a Rúa da Fonte de Santo António pertence ao designado centro histórico. Na saída sul da cidade, no início da Avenida Rosalía de Castro encontra-se um nicho dedicado a Santo António onde os compostelanos depositam as suas esmolas destinadas a auxiliar as freiras na gestão de um lar de idosos que aqui funcionou mas que foi transferido para os arredores da cidade. Na biblioteca da Casa-Museu Rosalía de Castro, em Padrón, encontramos também uma gravura de Santo António, réplica da imagem principal do altar-mor da igreja conventual de Herbón, perto de Padrón, que José Gambino talhou em madeira no século XVIII.

Domingo González Lopo, depois de fazer um recente e exaustivo estudo relacionado com a devoção a Santiago Apóstolo nos séculos XVII e XVIII nas dioceses de Santiago de Compostela e de Tui, concluiu que "si tuviéramos que señalar un santo popular en Galicia durante la época que estudiamos, ese sería San Antonio de Padua, y no solo por ser el destinatario de una importante proporción de misas y limosnas, sino por ser el más regular manteniendo siempre una posición similar sin que su preeminencia se vea alterada por circunstancias conyunturales"[45].

O culto antoniano continua actual entre o povo galego que encontra neste santo um amigo, sempre presente, com quem partilhar os problemas do quotidiano, reunindo um número considerável de fiéis. De facto, pode-se considerar Santo António um caso único de congregação de virtudes e poderes milagrosos, adquiridos, muitas vezes, através de processos de assimilação do culto a outras divindades religiosas ou pagãs. Segundo Armando de Mattos, "no geral, cada santo é advogado ou protector de uma determinada categoria de sucessos"[46]. Considera o mesmo etnólogo que "com Santo António, dá-se o contrário, pois é êle sòzinho a atender e a acudir a várias calamidades que afligem os seus devotos"[47].

Na verdade, de acordo com as fontes históricas que atestam a biografia do santo[48], percebe-se a dimensão humana da sua acção junto dos mais necessitados, que soube conciliar com o desempenho de importantes cargos no seio da Ordem Franciscana. Apesar de Santo António ter sido nomeado, por São Francisco de Assis, o primeiro Mestre de Teologia da sua Ordem, em 1223, e apesar de ter sido canonizado pelo Papa Gregório IX em 1232, ou seja, em menos de um ano após a sua morte, e apesar de ter sido consagrado Doutor da

ejemplos", em *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, Vol. I, pp. 303-320.

45. *Id, ibidem*, p. 305.

46. Armando de MATTOS, *op. cit.*, p. 33.

47. *Id, ibidem*, p. 35.

48. *Vita Prima* ou *Assidua*, séc. XIII; *Vita Secunda*, séc. XIII; *Dialogus*, séc. XIII; *Legenda Benignitas*, séc. XIII; *Legenda Rigaldina*, séc. XIV; *Liber Miraculorum*, séc. XIV.

Igreja pelo Papa Pio XII, em 1946, como formas de reconhecimento da sua sabedoria e da sua santidade invulgares, o povo reconhece-lhe milagres que, afinal, nunca terá operado, revelando-se mais prosaicos e mais familiares os atributos celebrados pelo culto popular e pelos seus ecos literários, como se viu nos poemas galegos de Rosalía de Castro.

BIBLIOGRAFIA

ANES, José, e António MACEDO: "Santo António e as festas solsticiais", em *O Santo do Menino Jesus: devoção e festa*, Lisboa, Instituto Português de Museus e Instituto do Comércio Externo Português, 1996, pp. 49-54.

BLANCO, Carmen: "Rosalía de Castro: a estranxeira na súa patria", em *Nós: A Literatura Galega*, Nº 137/138 da Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 81-92.

BLANCO PÉREZ, Domingo: "Literatura popular de tradición oral", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVIII: *Imaginario. Literatura* Popular, pp. 54-85.

CABANILLAS, Ramón: *Cancioneiro Popular Galego*, Vigo, Editorial Galaxia, 1983.

CASTRO, Rosalía de: *Cantares Gallegos*, (edición de Ricardo Carballo Calero), Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

CASTRO, Rosalía de: *Follas Novas*, Madrid, Ediciones Akal, 1994.

DAVIES, Catherine: "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXXV: *Escritores Gallegos en la Literatura Española*, pp. 118-135.

ESPÍRITO SANTO, Moisés: "Santo António de Lisboa", em *Semanário*, de 12 de Junho de 1998, p. 13.

GAMBOSO, Vergilio: "Fonti Storiche Antoniane", in *Antonio di Padova - Uomo Evangelico*, Padova, Ed. Messaggero, 1995.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel: "Fiestas Cíclicas: La Fiesta de San Juan", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVII: *Religión. Crencias. Fiestas*, pp. 328-350.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel e Celso LOUREIRO LAMAS: "Antología", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVIII: *Imaginario. Literatura Popular*, pp. 131-528.

LISBOA, Frei Marcos de: *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, Primeira Parte, pp. 152v e 153.

LÓPEZ, Aurora, e Andrés POCIÑA: *Rosalía de Castro. Documentación Biográfica y Bibliografía Crítica (1837-1990)*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991, 3 tomos.

MATTOS, Armando de: *Santo António de Lisboa na Tradição Popular*, Porto, Livraria Civilização, 1937.

MAYORAL, Marina: *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ORTEGA ROMERO, Mª do Socorro Dolores: "San António en la escultura gallega. Algunos ejemplos", em *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, Braga, Universidade Católica Portuguesa e Família Franciscana Portuguesa, 1996, Vol. I, pp. 303-320.

QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: *Anuario de tradicións galegas*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1994, pp. 57-59.

QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Noia, Touxosoutos, 2000.

REMA, Henrique Pinto: "A Piedade Popular e Santo António", em *Cultura*, (Revista de História e Teoria das Ideias), Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Vol. X, IIª Série, pp. 15-42.

RÍOS PANISSE, M. C.: "Dos escritores do Rexurdimento ás Irmandades da Fala", em *Nós: A Literatura Galega*, Nº 137/138 da Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 65-80.

SCHUBARTH, Dorothé e Antón SANTAMARINA: *Escolma de Cántigas do Cancioneiro Popular Galego*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991.

TARRÍO VARELA, Anxo: "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXXI: *Los siglos oscuros. El siglo XIX*, p. 263-303.

VALENCIANO, Ana: *Os Romances Tradicionais de Galicia*, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Linguísticas e Literarias Ramón Piñeiro e Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

VIANA, Mário Gonçalves: *Santo António de Lisboa*, Porto, Editora Educação Nacional, 1938.

A CORRESPONDÊNCIA DE ANTÓNIO FEIJÓ E A AFIRMAÇÃO DE PARENTESCOS COM A GALIZA

J. Cândido Martins
Universidade Católica Portuguesa

Resumo: O poeta português alto-minhoto António Feijó tem consciência e orgulho das suas raízes galegas – quer as remotas origens familiares, quer os seus parentescos poético-literários. A fonte principal para estas considerações é a correspondência do poeta ao amigo Luís de Magalhães, recentemente editada.

Palavras-chave: António Feijó; Manuel Curros Enríquez; correspondência; influências; literatura galega.

1. Correspondência e parentescos

António Feijó nasceu em Ponte de Lima, Alto Minho (1859), vindo a falecer em Estocolmo (1917). Além de diplomata viajado, é sobretudo um poeta representativo da transição do séc. XIX para o séc. XX. A sua obra poética é bem sintomática da confluência de estéticas nesse período de transição entre os dois séculos.

Homem elegante e cosmopolita, de espírito nobre e humorado, Feijó mostrou-se, na obra e nas suas relações, um homem culto e requintado. O exílio originado pelas andanças da vida diplomática aprofundou o seu amor e saudade às suas raízes minhotas, à bela Ribeira Lima. Manteve relações e correspondência com várias figuras marcantes do fim de Oitocentos: Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Bernardo Pindela, Eugénio de Castro, entre tantos outros.

Talvez se possa dizer que António Feijó legou uma família de poetas (lembrem-se, por ex., os casos de Álvaro Feijó e de Salvato Feijó). Porém, mais interessante é reflectir, através de declarações autorais, sobre o tema da linhagem familiar e literária do próprio António Feijó.

Neste contexto, e tendo em conta a fortuna da epistolografia oitocentista, não surpreende que Feijó se tenha revelado ainda um produtivo epistológrafo[1]. Recentemente, a somar à extensa correspondência que já conhecíamos, foram publicadas cerca de 740 cartas enviadas por Feijó ao amigo Luís de Magalhães

1. Recorde-se que a obra poética de António Feijó foi reeditada há pouco tempo – primeiro, *Poesias Completas* (2004); mais recentemente, o volume complementar, *Poesias Dispersas e Inéditas* (2005).

(1859-1935)[2]. Ora, é justamente nesta rica correspondência –abarcando praticamente toda a existência do poeta, desde a formação coimbrã até à morte– que encontramos a reafirmação dos parentescos, familiares e poéticos do poeta limiano com a sua amada Galiza.

Já conhecíamos algumas cartas (nove) do poeta M. Curros Enríquez dirigidas a António Feijó. Foram publicadas por Alberto de Oliveira, na revista *Ocidente* (cf. Oliveira, 1939-41). O seu estudo histórico-literário mereceu a atenção de Pilar Vasquez Cuesta (2004), no recente Congresso dedicado ao poeta de Celanova. Agora, perante estas novas cartas de Feijó, estamos perante um caso de recepção empática e entusiasmada, pouco frequente na cultura e literatura finisseculares de Portugal, em que um poeta confessa, orgulhosamente, os seus diversos parentescos com a literatura galega.

Por conseguinte, na ausência das cartas de Feijó a Curros Enríquez, surge agora a oportunidade de analisar – nas *Cartas a Luís de Magalhães* – o modo como o poeta limiano fala do autor de *Aires de Miña Terra* e da Galiza. Perdemos, é certo, a oportunidade de apreciar o discurso pessoal de Feijó com Curros; ganhamos, certamente, um registo mais genuíno e liberto das obrigações da simpatia inter-pessoal, uma vez que as referências a Curros surgem nas cartas a Luís de Magalhães.

É verdade que, em várias declarações epistolográficas, o poeta se apresenta como descendente dos quinhentistas Diogo Bernardes e de Frei Agostinho da Cruz, também eles de origem alto-minhota. Contudo, a sua reflexão em torno da ascendência familiar e poética leva-o a realçar a sua herança galega.

Por conseguinte, o objectivo desta intervenção é apresentar o modo como, em declarações epistolográficas, o poeta aborda, expressamente, duas questões: primeira, as suas remotas origens familiares, de ascendência galega (nos Feijós da Galiza, que em tempos remotos entraram no reino de Portugal[3]), e em que se contam nobres cavaleiros, devotados místicos ou ilustres prelados.

Interligadamente, o segundo objectivo é constituído pela complexa auto-reflexão em torno das suas influências literárias, isto é, dos autores, contemporâneos ou pretéritos, que, no entender de Feijó, estarão presentes na sua escrita e concepção poéticas.

2. Cf. António Feijó (2004b), *Cartas a Luís de Magalhães*, edição da responsabilidade de Rui Feijó, que constitui o maior *corpus* epistolográfico do autor limiano. Nas referências e citações destas cartas, indica-se apenas o número da carta.

3. Como se pode confirmar em várias fontes informativas, como o *Nobiliário das Famílias de Portugal* ou o *Armorial Português*, entre outras obras.

2. ASCENDÊNCIA GALEGA DE FEIJÓ

Na sua correspondência com vários interlocutores, e não exclusivamente com Luís de Magalhães, António Feijó ostenta assinaláveis "conhecimentos genealógicos", especialmente os que diziam respeito aos seus parentescos mais remotos. Assim, por ex., conta ao irmão José a descoberta que fez na Biblioteca Nacional: "descobri um manuscrito do Arcebispo de Lisboa D. Rodrigo da Cunha com a genealogia dos *Feijós Correias*, *de Ponte de Lima*. Vai até ao 15º avô e é bastante minuciosa. Desnecessário será dizer-te que a copiei"[4].

Porém, já depois da morte do irmão, é ao seu sobrinho Rui de Meneses de Castro Feijó que o poeta traça uma circunstanciada informação – colhida sobretudo no manuscrito do referido arcebispo – sobre a "origem espanhola" (entenda-se, galega) do primeiro Feijó que veio para a casa da Correlhã, em Ponte de Lima. Aqui, porém, a preocupação de Feijó é de natureza heráldica, isto é, centrada na figuração do brasão de armas dos Feijós e Correias. Dando como assente a origem galega, as implicações parecem-lhe óbvias:

> (…) não é lícito a nós é usar d'armas diferentes daquelas que usaram os nossos avós e que são as que estão na casa da Correlhã porque os Feijós dessa casa ao naturalizarem-se portugueses e ao receberem cartas de nobreza dos Reis de Portugal tomaram as armas que lhes foram concedidas. Essas armas são as que te remeto, copiadas duma cópia exacta que mandei fazer e que conservo aqui como preciosa relíquia (Queirós, 1961: 232).

Descrevendo o brasão de armas ao sobrinho e corrigindo alguns erros nesta matéria, mostra-se orgulhoso desta ascendência ao mandar fazer para seu uso um brasão de armas e um sinete: "São as armas que uso no papel, nas pratas da mesa e nos botões das fardas dos criados" (*ibidem*: 233). Em vários momentos da sua correspondência, Feijó defende a ideia de que a sua família é de ascendência galega, realçando assim as suas longínquas e amadas raízes galegas. Essa costela galega manifesta-se ainda em alguns nomes sonantes das letras portuguesas.

Afinal de contas, e não só no aspecto geográfico, a velha e encantadora Galiza era a continuação natural do "nosso Minho montanhoso e verde", "lindo Minho que eu adoro", mesmo quando compara os superlativos "encantos" da sua província com espaços de romântica beleza, como Sintra. Quando o seu interlocutor epistolar, Luís de Magalhães, lhe menciona Espanha, Feijó mostra-se orgulhoso da sua ascendência galega. Aliás, demonstra ter pesquisado informações –através de viagens e de consultas bibliográficas diversa – para fundamentar as suas considerações genealógicas em matéria de *parentela* ilustre:

4. Como podemos confirmar nas *Cartas Íntimas de António Feijó*, dirigidas ao seu irmão José – cf. Teixeira de Queirós (1961: 79, 205).

> Fez-me prazer o que dizes da Espanha. Até me prendem a ela *glórias de família* que eu ignorava. Sabia vagamente que os Feijós de Portugal eram de Orense (Cardemiro) e que deles saíra o grande Frei Benito, autor do *Teatro Crítico*, denominado Voltaire espanhol. Mas na minha última passagem por Espanha fiz descobertas curiosas. Fica porém isto para momento mais oportuno (2004b: 241).

Em todo o caso, não deixa de solicitar ao amigo colaboração para encontrar uma série de fontes bibliográficas (livros impressos mas também manuscritos), já devidamente identificadas, onde gostaria de colher mais informação genealógica sobre os Feijós da Galiza, seus longínquos e nobres avoengos.

Entusiasmado com tais pesquisas e sobretudo com a fidalguia da sua ascendência galega, na mesma carta de 1895, o poeta limiano refere-se a algumas coincidências ocorridas em tempos passados na sua família de nobre estirpe, demonstrando ao mesmo tempo um conhecimento assinalável:

> Há coisas curiosíssimas nesses livros e manuscritos. Imagina tu que um facto da mais alta gravidade, um *grande crime* sucedido na minha família há menos de 50 anos, é a repetição exacta, não só pelo que diz respeito às pessoas, parentes no mesmo grau, mas até nos mais simples detalhes, dum caso acontecido há dois séculos!

O que o excita verdadeiramente são os laços de parentesco com os Feijós da Galiza, seus fidalgos progenitores e, portanto, garantia inequívoca da sua nobreza. E assim continua, acrescentando mais algumas curiosidades a Luís de Magalhães:

> Além disso há coisas históricas muito curiosas. Foi um dos referidos Feijós quem fundou a terra do Junqueiro – Freixo de Espada à Cinta! Com esta não contavas tu, hein? Pois é verdade e chamava-se D. Tibaldo. Está enterrado perto de Orense, na Igreja de Celanova, onde ao lado do epitáfio e debaixo do brasão de armas se lê a seguinte quadra, que é da gente cair de cu, babada de fidalguia:
>
> Esta espada ensangrentada
> Que vosotros aqui veis,
> Que de Feijós és llamada,
> Y de ellos esta cercada,
> Denota sangre de reis.

Não escondendo o seu entusiasmo perante esta contínua descoberta de antepassados ilustres, logo Feijó acrescenta outra não menos interessante, que recuperará no refrão de uma conhecida composição poética sua:

> Sangre de reis! Nem caibo dentro da pele. Mas há mais e não digo melhor, mas quase tão bom. Numa outra sepultura lê-se o seguinte epitáfio:
>
> Aqui jaz Feijóo Escudeiro
> Bom Fidalgo e verdadeiro
> Gran cazador y monteiro.

Referimo-nos, naturalmente, ao belo poema "Epílogo" com que António Feijó (cf. 2004: 263-5) encerra a *Ilha dos Amores* [1897], livro incluído em *Poesias Completas*, poema em cujo refrão o poeta aproveita este terceto da inscrição tumular. Noutra altura, Feijó refere-se expressamente ao poema que redigiu, a partir deste mote tumular: "Fiz um poemeto, 20 ou trinta quadras, com fundamento no epitáfio do meu antepassado (…)" – que cita, com alterações, acrescentando – "Não me saiu mal de todo. A ideia é fazer sobressair o confronto do meu avô, que talvez nem soubesse ler, e o meu, homem cheio de sabedoria mas incapaz duma acção vigorosa e útil" (2004b: 263). E logo transcreve algumas quadras para o amigo poder apreciar.

Porém, outras descobertas confirmam a ideia que tem da sua ascendência galega. O exaltado orgulho aumenta com a evocação do célebre Padre Feijóo[5]:

> Para concluir, como girândola final: nas exéquias do Padre Feijó, celebradas em Oviedo, no colégio de S. Vicente, havia a seguinte quadra
>
> Fei – jóo
> *Unum pro multis fama locuatur*
> Si del noble apellido
> De Feijóos dividido,
> Fiel los numeros cuento,
> Solo médio Fei – jóo vale por ciento!
>
> Vaia, caramba! Vou arrasar o Conde de Castelo de Paiva! Que diabo era Sto. António ao lado disto?

Resta a Feijó esclarecer o amigo Luís de Magalhães sobre a verdadeira origem do seu sobrenome ou apelido "Feijó". Mais uma vez, com uma assinalável dose de humor, sobressai o seu esforço para descortinar a origem genuína e a correspondente vaidade. Sobressai, maus uma vez, o registo da contagiante coloquialidade com que transmite essa informação ao amigo:

> E sabes tu a origem deste apelido? Pensas talvez, como eu pensava até há pouco tempo, que vinha simplesmente de *feijão*, que em dialecto galego se escreve *feixó* ou *feijó*? Pois enganas-te redondamente. Vem do latim! Do latim, da língua que falava Cícero e Júlio César: *Fac Solus*, *Fassolus*, *fai só* (em galego), nome derivado duma façanha de D. Tibaldo Feijó que *fez só* frente a seis muçulmanos, dando cabo deles todos para fundar Freixo de Espada à Cinta! É de arromba, esta (2004b: 241).

É animado por todas estas informações que solicita a Luís de Magalhães – numa "carta cheia de genealogia" – para este escrever ao escritor galego D. José

5. Padre Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (Ourense, 1676–1724, Oviedo) foi um esclarecido monge beneditino. Celebrizou-se pela publicação de uma grande e erudita obra, intitulada *Teatro Crítico Universal* (8 vols., 1726-1740), norteada pela intenção de combater erros e superstições vulgares no seu tempo. Em meados do séc. XVIII, editou-se em Portugal uma tradução resumida do *Teatro Crítico*, da autoria de Fr. António de S. Caetano.

de Ojea, no sentido de este proporcionar novos elementos sobre a sua genealogia galega: "Estou muito interessado em estudar a história dessa grandiosa parentela". Mais tarde, em carta de 1909, ao sobrinho Rui, recorda a lenda da origem galega dos Feijós,

> Os Feijós da Galiza descendem de S. Rosendo, e este apelido, segundo uma lenda antiquíssima, provém duma frase latina dum velho códice em que se descreve o combate de D. Tibaldo, Conde da Galiza e neto de S. Rosendo, contra 6 mouros em Freixo de Espada à Cinta, terra que ele fundou em comemoração desse feito.

Porém, agora António Feijó ri-se explicitamente da explicação etimológica que antes apresentara a Luís de Magalhães:

> O Conde D. Tibaldo, diz o códice, *fez so – fac solus* – contra seis. Daí, *corrupto vocábulo*, veio *fassolus* e de *fassolus Feijó*… Está-se mesmo a ver a genuína derivação filológica… Isto é como vês uma lenda engendrada. O nome provém duma fava que há na Galiza chamada Feixó. Deram este nome a alguém por alcunha, e esse nome alguém adoptou-o, como ainda hoje sucede (Queirós, 1961: 233).

3. Relações com Curros Enríquez e a Galiza

O conhecido e admirado Manuel Curros Enríquez, com quem o autor limiano se correspondeu – vejam-se cartas da revista *Ocidente* (cf. Oliveira, 1939-41) –, está longe de ser o único escritor galego expressamente mencionado por Feijó. Nas suas cartas, há também a referência a Rosalía de Castro (2004b: 63), D. José Ojea (2004b: 60, 241) ou Emília Pardo Bazan (2004b: 64).

Entretanto, é tal o entusiasmo perante o conhecimento da literatura galega contemporânea (bem inferior ao que, manifestamente, autores como Curros Enríquez tem da portuguesa), que vai prometendo introduzir o amigo Luís de Magalhães nas obras e autores mais representativos dessa literatura, num prazer decerto também pelo destinatário das suas missivas: "Quando aí for levar-te-ei mais alguma literatura galega, para te deliciar" (2004b: 63). Porém, é um nome grande da literatura galega que atrai a sua atenção – Rosalía de Castro. Também aqui Feijó não esconde o seu entusiasmo, quer pela obra da poetisa; quer igualmente pela provável hipóteses de parentesco:

> Aquilo é um país riquíssimo, em literatura. Vi trechos duma poetisa Rosalía de Castro verdadeiramente admiráveis. Vou conseguir também as suas obras, e até não me será difícil segundo boas suposições, *entroncar-me* como parente dela. Como sabes a minha família é oriunda da Galiza e o Curros já por lá me tem descoberto parentela – entre a qual se encontra um sujeito que foi o mais desvelado amigo de Cervantes. Vê que glórias heráldicas! (2004b: 63).

Por vezes, ao longo da vida a confusão do sobrenome Feijó levou a situações caricatas. Curiosamente, numa carta de 1900, Feijó relata o caso

curioso ocorrido no Brasil. Em São Paulo, apareceu num jornal um poema seu –o soneto "Refugium Peccatorum", já antes publicado no livro *Ilha dos Amores* [1897]–, mas atribuído a um padre de origem portuguesa, chamado Pe. António Feijó! Investigando a tramóia e magoado com o caso, mas sem nunca perder a graça, o poeta limiano reage assim a esta forma descarada de plágio:

> Imaginei que era troça, e não reagi. Agora porém tive a solução do enigma, que tu verás neste bilhete postal incluso. Houve um padre no Brasil, natural de S. Paulo, que foi um grande homem de *bem* e de *talento*, frade, político, orador, revolucionário, e por último *Regente do Império* na menoridade do Imperador. Pois um *sábio* historiador brasileiro, vendo o soneto com esse nome, não admitiu que houvesse mais Marias na terra, e sem outras investigações, atribuiu-o ao meu ilustre parente, que nunca fez versos, segundo penso! (2004b: 351)[6].

Para justa indignação de Feijó, o cúmulo desta insólita situação acontece quando o jornal brasileiro *Correio Paulistano* começa a publicar os poemas do *Cancioneiro Chinês* do poeta limiano, mas atribuindo-os ao tal Pe. António Feijó…

Neste capítulo das filiações e empatias poético-literárias de Feijó em terras galegas, ocupa lugar preponderante o poeta galego Manuel Curros Enríquez (1851–1908), com quem, aliás, o autor limiano mantém interessante correspondência, de que infelizmente só conhecemos as cartas do poeta galego de Celanova (Ourense)[7].

É também conhecido e estudado, aliás, o amor de M. Curros Enríquez pela literatura portuguesa, que se manifesta sobretudo em traduções que fez de diversos autores e géneros literários[8]. António Feijó chega a encontrar-se com este "poeta encantador" em Madrid, pelo ano de 1891 (cf. 2004b: 179). Nessa altura, traça a Luís de Magalhães o sugestivo retrato de um homem bom, tão singelo e encantador como a sua obra poética:

---

6. Em carta de 1909, ao sobrinho Rui, Feijó voltará a lembrar a existência de vários Feijós espalhados pelo mundo, da Galiza ao Brasil: "(…) e no Brasil muitos indivíduos desse nome dos quais o mais ilustre foi o Pe. António Feijó, Regente do Império na menoridade de D. Pedro II e o Barão de Sta. Isabel, lente de medicina" (Queirós, 1961: 233).

7. Publicada por A. O. [Alberto de Oliveira], sob o título de "Cartas de Curros Enríquez a António Feijó", na revista *Ocidente* [Lisboa], 1939-41. Aliás, há outros ecos interessantes do poeta de *Aires de Miña Terra*, como é o caso da imprensa do Alto-Minho, na transição entre os dois séculos –sirva de exemplo o artigo de Francisco Grandmontagne (1908). O próprio Curros Enríques (cf. Oliveira, 1939-41: 479) faz referência à publicação de três poesias suas no *Jornal da Manhã* [Porto], 29 de Junho de 1885.

8. Sobre as aprofundadas relações de Curros Enríquez com a literatura portuguesa, merecem destaque, entre outros estudos, os da investigadora galega Pilar Vazquez Cuesta (1968, 1979, 1998 e 2004); mas igualmente de Xesús Alondo Montero (1992), de Xosé Manuel da Silva (2001) e de Ana Maria Almeida Martins (1987).

> Em Madrid procurei o Curros Enríquez e estive com ele várias vezes. É um pobre diabo, humilde e triste, como a sua Galiza bem-amada! Pergunta por ele ao Paçô que ficou encantado. Nunca vi ninguém tão bom, tão sincero, tão naturalmente afável. Os *Aires de Miña Terra* são o retrato fiel duma pessoa. O seu coração, o seu espírito e até a sua figura, estão perfeitamente reproduzidos naquela poesia espontânea e simples (2004b: 180).

Na continuação da mesma carta, Feijó vai mais longe, inteirando ao amigo de pormenores da vida familiar do poeta galego, das suas actividades na imprensa madrilena e ainda das suas ideias em matéria política. Feijó confessa, reiteradamente, o efeito de encantamento que o livro *Aires de Miña Terra* [1880] lhe causou, recomendando ao amigo Luís de Magalhães:

> Tenho também o esplêndido livro do poeta galego Curros Henriques [sic] que é simplesmente delicioso. Não to mando; quero que o leias ao pé de mim, que conheço melhor a língua, e não quero que percas nada do efeito do livro (2004b: 31).

Pouco tempo depois, volta a mencionar o poeta galego, referindo-se, de um modo francamente entusiasmado, às suas ocupações profissionais de Curros Enríquez, à vontade de encetar correspondência com ele e de lhe solicitar outras obras poéticas:

> Arranjei meio de me entender com o poeta galego Curros Henriques, o autor de *Aires de Miña Terra*. Vou qualquer dia escrever-lhe, a ver se o homem me manda alguns livros. Está na redacção de Zorilla, *El Porvenir* e eu fiz conhecimento com um colaborador. D. José Guillen. Este confirmou-me que o Curros tinha mais livros e entre eles um de traduções de cantigas e trovas portuguesas, que era uma verdadeira maravilha (2004b: 50).

A desejada correspondência com o poeta galego confirma-se, para alegria de António Feijó; mas também para sua preocupação, já que o seu interlocutor demonstra um invejável conhecimento da literatura portuguesa em geral, não podendo Feijó evidenciar (para sua íntima humilhação) um conhecimento semelhante sobre a literatura galega:

> Tenho recebido algumas cartas do Curros Henriques, muito bem escritas e cheias dum largo conhecimento de toda a nossa literatura. Sinto-me corrido quando tenho de responder-lhe, encarando timidamente a minha ignorância lastimosa sobre os escritores vizinhos (2004b: 54).

Certamente a pedido de Curros Enríquez, ou por sua iniciativa, envia ao amigo e poeta galego de Orense, publicações recentes de autores portugueses, como as *Odes Modernas* de Antero de Quental. Aliás, fica quase sempre sugestionado com as impressões de Curros Enríquez sobre os autores portugueses, muitas vezes desenvolvidas a partir de um parco conhecimento das suas obras, ou mesmo através da contemplação dos seus retratos.

O entusiasmado comentário de Feijó não se faz esperar, exclamando em carta a Luís de Magalhães: "Isto é de arrombar os tampos dentro. Se o Ramalho soubesse desta apoteose babava-se de gozo. Diz-me também que se ocupa em ler os teus volumes e a traduzir os meus versos – *En la Ventana de Ocidente*"[9] (2004b: 57). Infelizmente, este projecto de tradução não se terá concretizado.

Conclusão

É verdade que o poeta português não chega a aprofundar as suas reflexões estético-literárias sobre a obra poética de autores galegos como Curros Enríquez, mas a conversa epistolográfica talvez não fosse o meio mais adequado. Tal como não particulariza, nestas *Cartas a Luís de Magalhães*, outra obra do poeta galego além de *Aires de Miña Terra*, o que não significa necessariamente desconhecimento ou menos apreço. Consequentemente, também não se detém no papel restaurador desempenhado por M. Curros Enríquez (e outros autores do seu tempo) na afirmação da individualidade da cultura galega.

A terminar, devemos reconhecer algumas breves afinidades entre os dois poetas, António Feijó e M. Curros Enríquez. O domínio das aproximações formais e temáticas merecia, por si só, uma reflexão autónoma. No capítulo biográfico, as suas actividades profissionais levaram-nos às terras da América (Brasil e Cuba). Sobressaem naturalmente algumas diferenças, até por estarmos diante de personalidades distintas, com percursos biográficos e contextos epocais singulares – por ex., a ideologia mais conservadora de Feijó face aos ideais republicanos de Curros. Em todo o caso, além de uma certa proximidade nas preocupações sociais e humanitaristas de ambos, os dois poetas exerceram uma assídua colaboração com a imprensa do seu tempo: Feijó de um modo um pouco mais diletante, Curos Enríquez de uma forma mais profissional.

A ausência da terra natal (Ponte de Lima e Celanova), desencadeia na criação poética de ambos, em registos e motivações não inteiramente coincidentes, as temáticas da melancólica saudade e sobretudo da afirmação regionalista dos encantos, das belezas e das tradições das origens minhotas ou galegas.

Permitam-me ainda concluir com um lugar-comum: a admiração mútua entre estes dois poetas é também uma lição cultural para os leitores e estudiosos de hoje, portugueses e galegos: vivemos tantas vezes como grandes desconhecedores da realidade histórico-cultural e linguístico-literária dos nossos vizinhos – irmãos de costas voltadas, alheios diante de um rico património comum.

9. Refere-se Feijó obviamente à tradução de uma das suas primeiras criações poéticas, *À Janela do Ocidente* [1885], tradução que, ao que julgamos saber, nunca chegou a ser publicada. Feijó volta a referir-se à hipótese desta tradução.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO MONTERO, Xesús (1992): "Antero de Quental (1842-1891) traducido polo poeta galego Manuel Curros Enríquez (1851-1908)", *Revista de Guimarães*, nº 102 (1992), pp. 309-318.

CASTRO, Lopo de (1989): *Uma Arca Encarnada de Mercedes Feijó*, Ponte de Lima, Câmara Municipal.

CURROS ENRÍQUEZ, Manuel (1995): *Aires de Miña Terra e outros poemas*, Vigo, Ed. Galaxia, introd. de Carlos Casares (col. Biblioteca da Cultura Galega, 32).

FEIJÓ, António (2004a): *Poesias Completas*, Porto, Caixotim (introdução e fixação do texto de J. Cândido Martins).

FEIJÓ, António (2004b): *Cartas a Luís de Magalhães*, 2 vols., Lisboa, IN-CM (apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó).

FEIJÓ, António (2005): *Poesias Dispersas e Inéditas*, Porto, Caixotim (introdução, fixação do texto e notas de J. Cândido Martins).

GRANDMONTAGNE, Francisco (1908): *"Sciencias, Artes & Letras: Curros Enríquez (Especial para* La Prensa *de Buenos Aires, Madrid, Março de 1908)",* Jornal *A Aurora do Lima* [Viana do Castelo], nº 7865 e 7866, 20 e 22 de Julho.

MANUEL DA SILVA, Xosé (2001): "Curros Enríquez traductor de Camões, as endechas 'A Bárbara escrava' en galego", *Grial* [Vigo], nº 151, vol. 39, pp. 405-419.

MARTINS, Ana Maria Almeida (1987): *"Curros traductor de Antero de Quental"*, *Nosa Terra, A Nossa Cultura* [Vigo], nº 9 (1987), pp. 72-73.

OLIVEIRA, Alberto (1939-41): "Cartas de Curros Enríquez a António Feijó", *Ocidente* [Lisboa], vol. VII (1939), pp. 177-179 e 328-329; e vol. VIII (1939/40), pp. 225-267; vol. IX (1940), pp. 184-188; vol. XIII (1941), pp. 477-479.

QUEIRÓS, Francisco Teixeira de (1961): *Cartas Íntimas de António Feijó*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, Lda., Separata de *Instituto* [Coimbra], vol. 123 [Obra também disponível *on-line* na página Web da Biblioteca Nacional, Lisboa: http://purl.pt/704].

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1968): "Sobre la lira lusitana de Curros Enríquez: poesías perdidas y nuevamente haladas", *Grial* [Vigo], nº 20, vol. 6, pp. 149-154.

VÁZQUEZ CUESTA (1979): "Sobre la Lira Lusitana de Curros Enríquez", in *Estudos Galego-Portugueses*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 102-110.

VÁZQUEZ CUESTA (1998): "Curros Enríquez tradutor de Guerra Junqueiro", in *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galixia, pp. 299-308.

VÁZQUEZ CUESTA (2004): "Sete cartas de Curros Enríquez a António Feijó e dúas mais", *Actas do Congreso Internacional "Curros e o seu Tempo"*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 705-750 [edição também disponível *on-line*: http://consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/curros_tomo_I.pdf].

PAISAGEM E *LONXANÍA*: DAS NOTAS DE RAMÓN OTERO PEDRAYO PARA A POÉTICA DE ROSALÍA DE CASTRO À TEORIA DA *PAISAXE GALEGA*

Josias Abdalla Duarte
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ Fapesp
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) ao debruçar-se sobre a obra de Rosalía de Castro (1837-1885), em particular *Follas Novas*, para desenhar a sua Poética, nos deixa entrever, antes e, sobretudo, a sua maneira de trabalhar. Descobrimos a hermenêutica de Otero Pedrayo a partir de dois aspectos por ele destacados da poesia de Rosalía de Castro: a *Paisagem* e a *Lonxanía*. E estas notas oterianas – presentes em ensaios e artigos – para uma Poética de Rosalía de Castro encontram-se nos seus aspectos básicos – escolha de tema e argumento – reproduzidas nas suas teorias sobre a cultura e a paisagem galegas.

O tema da *Paisagem* nos escritores nacionalistas galegos não pode ser confundido com o que dele diziam os escritores românticos ou os da *Generación del 98*; há uma concepção de *sentimento da terra* e um andamento teleológico peculiares junto aos galeguistas. A *lonxanía*, esta *distância sentida com os olhos da saudade*, tal como a definiu o filólogo Manuel Rodrigues Lapa, alarga-se para ser *"cobiça do longe"*, anúncio de um outro tempo. Desta maneira, *Paisagem* e *lonxanía* tornam-se, e é isto que verificamos nesta pesquisa, idiossincrasias galegas relevantes na construção de discursos nacionalistas cristãos da primeira metade do século XX, e, nos dois casos, descobre-se que a leitura e recepção de Rosalía de Castro é peça-chave neste empreendimento. Todavia, registram-se entre o verso de Rosalía e o ensaio de Otero Pedrayo escalas distintas que serão evidenciadas.

Palavras-chave: Literatura Galega; paisagem; Rosalía de Castro; Ramón Otero Pedrayo

Apresentação[1]

Rosalía de Castro e Ramón Otero Pedrayo (A construção de uma temática galega)

Ramón Otero Pedrayo[2], prolífico escritor, natural de Ourense (Galiza), confunde-se com a história do nacionalismo galego das primeiras décadas do

1. Agradeço o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo durante a realização da tese doutoral e da qual esta comunicação é desdobramento de temas ali tratados.

2. (1888-1976).

século XX. Autor de romances, extensa dramaturgia e trabalhos sobre geografia, ou ainda deputado pelo Partido Nacionalista Galego nas Cortes reunidas em Madri[3], são algumas das áreas de atuação e participação deste escritor que tomou a Galiza como tema.

Ao seu tempo a obra de Rosalía de Castro[4] figurava com destaque para tratar do chamado *Rexurdimento* das letras galegas iniciado no século XIX – que contaria ainda com Manuel Curros Enríquez[5] e Eduardo Pondal. Os escritores do *Rexurdimento*, em linhas gerais, perseguiam de maneira heteróclita a descoberta e criação de uma temática e língua próprias no interior do Reino da Espanha. Rosalía de Castro com o livro *Cantares Gallegos* (1863) tomou as literaturas populares galegas para a sua criação literária e lingüística. Trata-se de esforço par do verificado no mesmo período na região de Provença – sul da França – nos trabalhos de Fréderic Mistral[6], ou de Jacint Verdaguer[7] na Catalunha. A construção de um conjunto de referências que definia e dava sentido aos Estados Nacionais ao longo do século XIX na Europa era acompanhada da valorização de temas ditos *regionais*; problema visível na proliferação de *Jogos Florais* e na publicação de escritos nas chamadas línguas não-nacionais.

Notas de Otero Pedrayo para uma Poética de Rosalía de Castro

Quando da recepção de Victoriano Taibo García no dia 15 de outubro de 1948 na qualidade de novo membro da Real Academia Galega, coube a Ramón Otero Pedrayo fazer as honras da casa. Taibo García na sessão solene apresentou 'Rosalía de Castro precursora da fala', que, em linhas gerais, é uma leitura crítica da obra da poetisa e da literatura galega do século XIX. Otero Pedrayo, ao seu estilo, recepciona efusivo o novo integrante e anota algumas questões para o desenho de uma Poética de Rosalía de Castro. Ocupa-se, em particular, da *paisagem* e da *lonxanía*[8]. Não era esta a primeira vez que o senhor do *Pazo de Trasalba* tratava com a autora dos *Cantares Gallegos* e a partir destes aspectos. Vale lembrar que na sua própria admissão à Academia, Otero Pedrayo apresentou o longo ensaio *Romantismo, saudade, sentimento da terra e da raza en*

3. Reunidas para a redação de uma nova carta constitucional para o Reino da Espanha. Vale observar que na ocasião os deputados Otero Pedrayo e Miguel de Unamuno, entre outros, defenderam visões distintas daquilo que haveria de ser a Espanha. Veja-se, por exemplo, as discussões sobre os artigos que tratavam da definição da língua oficial do Reino.

4. (1837-1885).

5. (1851-1908).

6. (1830-1914).

7. (1845-1902).

8. Cf. TAIBO GARCÍA, Victoriano (1972).

Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal[9], no qual assenta leituras e notas que estariam presentes no conjunto da sua obra.

A rigor, a preocupação com Rosalía de Castro está dirigida, já neste caso[10], para questões que satisfaziam demandas galeguistas, sobretudo, as postuladas pelo *nacionalismo cristão* do qual participava Otero Pedrayo. Ou seja, o tema da saudade e do sentimento da terra que eram apreendidos por estes galeguistas como idiossincrasias e serviam à elaboração de temática e narrativa nacionalistas.

A recepção de Otero Pedrayo da obra de Rosalía de Castro não pode ser reduzida a estes trabalhos acima citados. Vale lembrar, entre outros, da dramaturgia *Rosalía*[11], que nos permite entrever nos diálogos travados entre as personagens Rosalía de Castro e o esposo – o historiador Manuel Murguía, grande nome do *rexionalismo* galego da segunda metade do século XIX – tanto as discussões sobre as suas distintas maneiras de compreender e de narrar o *ser de Galiza* como a leitura feita por Otero Pedrayo destes escritores.

Se os registros de Otero Pedrayo sobre a obra de Rosalía de Castro são inúmeros, no entanto, é possível sugerir algumas preocupações constantes. Entre estas a *Paisagem galega* e a *lonxanía* revelam-se como chaves para acompanharmos a recepção de Rosalía de Castro e, outrossim, o desenvolvimento da teoria da Cultura e Paisagem galegas de Otero Pedrayo. Estes temas são indissociáveis, como se verá, de uma apercepção temporal, à qual Otero Pedrayo deu grande desenvolvimento e que está presente em trabalhos como o *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega* (1933) ou na derradeira entrevista dada a Victor Freixanes em 1976[12].

Ucronia[13]: *Paisagem* e *Lonxanía*

a) *Lonxanía*

O substantivo galego *lonxanía*, como já observado pelo filólogo Manuel Rodrigues Lapa, é próprio do agro e nomeia a distância *"sentida com os olhos da saudade"*[14]. O uso dado ao vocábulo por Otero Pedrayo é questão nodal para a

9. Publicado em 1931 pela Editora Nós.

10. É perceptível uma mudança entre os primeiros – e escassos escritos – e os do período de engajamento no galeguismo. Se há uma constância temática – a Galiza e os galegos – para o conjunto da obra, verifica-se no segundo momento uma ordenação balizada por um ideário político.

11. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1959).

12. Cf. FREIXANES, Victor F. (1976: 15-39).

13. Prefiro o emprego de ucronia – aquilo que não se situa no tempo – para indicar uma simultaneidade de tempos e expectativas.

14. Cf. LAPA, Manuel Rodrigues (1979: 47).

compreensão de sua hermenêutica e atuação política, pois a partir de uma perspectiva teleológica, o senhor do *Pazo de Trasalba* organizou o mundo e o porvir de acordo com a sua fé cristã. A *lonxanía* não é tomada como vocábulo literário empregado para tratar apenas daquilo que se deixa, mas, outrossim, uma *"cobiza do lonxe"* tal como formulado por Vicente Risco[15] no artigo 'O sentimento da terra na raza galega' (1920)[16].

Os escritores da *Xeración Nós*, Otero Pedrayo e Vicente Risco, entre outros, tomaram a *lonxanía* como idiossincrasia do *ser da Galiza* e lhe conferiram desenvolvimento teórico com vistas a uma ação política nacionalista. Há, junto a este grupo, a certeza de que essa *saudade* avizinha-se daquele *tempo melhor*. E é como *saudade do futuro*[17] enlaçada em uma chave religiosa que acompanhamos esta formulação, que surge a partir de várias imagens e metáforas, caso daquela *"tumba xerminal"* empregada por Otero Pedrayo no *Ensaio histórico sobre a Cultura Galega* (1933)[18] para tratar do sepulcro do apóstolo Tiago, e do devir da sociedade galega. Esta expressão revela a cosmogonia oteriana: apreensão e interpretação religiosa do mundo[19].

A escrita de Rosalía joga com estas mesmas ambigüidades e riscos, o verso é ali palavra tensa tratando de amores, caso de 'Bos Amores' ou da morte como se vê em 'Dulce Sono', ambos de *Follas Novas* (1880)[20]. Todavia, ressuma uma experiência doída e inconsolável que a autora persegue e crê de antemão não logrará exprimir:

> Tal com' as nubes
> qu' impele o vento,
> i agora asombran, i agora alegran
> os espaços inmensos do ceo,
> así as ideas
> loucas qu' eu teño,
> as imaxes de múltiples formas,
> d' estrañas feituras, de cores incertos,
> agora asombran,

15. (1884-1963).

16. Cf. RISCO, Vicente (1920). A aproximação neste caso entre Risco e Otero é compreensível pela familiaridade e afinidade entre estes vizinhos e amigos; no entanto, é preciso registrar que os seus trabalhos não se confundem. O problema do *território*, por exemplo, não é tratado da mesma maneira; Risco aqui está mais próximo de Manuel Murguía que Otero Pedrayo. Cf. DUARTE, Josias Abdalla (2003: 59).

17. Cf. DUARTE, J.A. (2003: 127).

18. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1933: 51).

19. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1951: 66).

20. Todas as referências a *Follas Novas* tomam a edição de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra como base (Vigo, Editorial Galaxia, 1993). Este poema é o de número 3 da série 'Vaguedás' (p. 119).

agora acraran
o fondo sin fondo do meu pensamento.

Filha de mãe fidalga e pai clérigo[21], a escrita de Rosalía de Castro materializa todas as nuanças e senões de uma vida marcada por exclusões. Anxo Tarrío Varela, entre outros, destacou como Rosalía estava ciente de que nascera numa região distante do centro de poder e que se exprimia numa língua diferente da dita nacional[22]. Condição de isolamento reconhecível em versos como aqueles dos *Cantares*:

Castellana de Castilla,
tan bonita e tan fidalga,
mais a quen para ser fera
ca procedensia lle abasta[23]

Por outro lado, Otero Pedrayo e os da sua tertúlia ressentem-se do engajamento político, o que significa que a escrita é lugar para exposição dos seus ideários e argumentos. O porvir junto a estes escritores guarda necessariamente uma esperança, pois a Galiza, tal como nos disse Eduardo Lourenço[24] acerca de Portugal, teria *"missão transcendente na história"*[25]. Certamente o credo político aí formulado não bastou para resolver as aporias presentes nos escritos de Otero Pedrayo e da *Xeración Nós*, no entanto, não há lugar aqui para dramas líricos.

Eduardo Pondal e a eleição do *bardo da raza*

Eduardo Pondal[26], que ao lado de Rosalía de Castro e Curros Enríquez, formava a primeira linha do *Rexurdimento* fora qualificado, já no século XIX, por Manuel Murguía como o *"bardo da raza"*. A eleição de Pondal por Manuel Murguía e, igualmente por Otero Pedrayo apresenta ligeiras distinções. Para Murguía, historiador da Galiza, atento descobridor e narrador das origens célticas interessava uma literatura que fosse par da gesta histórica. Neste caso, a obra de Rosalía de Castro não atendia com o seu andamento lírico e intimista às expectativas das narrativas grandiloqüentes.[27] Otero Pedrayo não diz o

21. Cf. DAVIES, Catherine (1987: 37ss.).

22. Apud VIEIRA, Yara Frateschi (1996: 37).

23. Cf. CASTRO, Rosalía de (1863: 108).

24. Cf. LORENÇO, Eduardo (1999: 10).

25. Há intenso diálogo – troca de artigos e visitas– entre os integrantes da chamada *Renascença Portuguesa* –Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, entre outros– e os da *Xeración Nós*.

26. (1835-1917).

27. Estes apontamentos acerca da eleição do bardo da Galiza surgiram durante entrevistas com Ramón Villares Paz em julho de 2003.

contrário, mas ocupa-se, sobretudo, da procura alentadora do porvir cifrada no *télos* narrado por Eduardo Pondal.

Otero Pedrayo entendia que "debemos aceptar en primero termo, como exemplo e camiño luminoso para chegar ó dinamismo histórico da alma de Galicia, a estrofa bárdica de Pondal", e isto porque "Rosalía (era) desesperanza. Pondal, esperanza". A recepção de Otero Pedrayo destes dois poetas apóia-se na sua certeza de que "o desespero pode ser unha forza superior, dominadora do feito fortuito, exaltadora nunha dirección redentora"; mas apenas "a esperanza, mellor dito, a fé profunda de Pondal, abóia sobre os tempos, como o verbo mesmo da raza, indiferente ó acontecer histórico vive no fío do devir".[28]

b) Paisagem

A Poética de Rosalía de Castro, como afirma Otero Pedrayo, é "estaxe do esprito, fontela originaria" e que esta "lonxe da idade e con todos os zumes da historia" (1972: 52). Sugere lê-la como escritora afeita ao seu mundo, atada aos seus caminhos e lugares. A Paisagem, nesta perspectiva, surge prenhe de transcendência[29] e, segundo Otero Pedrayo, Rosalía de Castro "escuita a chamada d'um mundo máxico" e sabe conjugar "a idade de ouro e a futura Utopia".[30]

Rios correndo para o mar sugerem, nos seus versos, desaparecimento; esquecimento desejado por esta mulher de *corazón negro* – enegrecido pela dor e tristeza. Como se vê, nestes versos de 'As Torres d'Oeste' (*Follas Novas*) reproduzidos por Otero Pedrayo no seu discurso de recepção a Victoriano Taibo García:

> A i-augua corría
> polo seu camiño,
> e eu iba ó pé dela
> preto dos Laíños,
> sin poder cas penas
> que moran conmigo[31].

Tema caro a diversos segmentos dos nacionalismos galegos, a Paisagem, desde meados do XIX, não se confunde – pelo menos não totalmente – com aquela cantada pelos românticos e, outrossim, com a Paisagem buscada pelos escritores da *Generación del 98*.

---

28. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1933: 239).

29. Ver a propósito do tema da Paisagem em Rosalía de Castro a introdução de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra à edição crítica de *Follas Novas* (Vigo, Editorial Galaxia, 1993, pp. 33-34).

30. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1972: 58).

31. Cf. CASTRO, Rosalía de (1999: 375).

Com os desta última, a Paisagem dos galeguistas guarda a mesma preocupação com a tipificação dos habitantes de uma dada região a partir da ambígua definição do *sentimento da terra*. No entanto, circunstâncias como a criação do caminho de peregrinação à tumba de São Tiago no período medieval, dotou a região de uma trama de caminhos e cruzeiros, igrejas e sepulcros que ordenavam e qualificavam os espaços. O conhecido *Códice Calixtino* (século XII) no Livro 5º. já narrava este caminho, bem como as gentes e lugares que o peregrino haveria de encontrar.

Nos séculos seguintes, este que se tornaria um dos mais importantes centros de peregrinação cristã da Europa criou uma região de arraigada religiosidade. Autores como Otero Pedrayo praticaram um nacionalismo marcado pela fé cristã; isto significava que tomava a Galiza a partir de uma perspectiva temporal de natureza teleológica. E a Paisagem lhe interessava, sobretudo, a partir de dois problemas: a) ela é qual um relicário a presença atualizada de um santo, de uma batalha, ou da cultura *labrega*[32]; b) a Paisagem é criação e determinação de um *Primeiro*, e, segundo Otero Pedrayo, o homem, criação também deste *Primeiro*, buscaria a Paisagem que lhe era reservada. Este postulado serviu para que Otero Pedrayo, à maneira de Manuel Murguía décadas antes, afirmasse que os ditos povos célticos dirigiram-se à Hispânia como aqueles que buscam por uma *terra prometida*[33].

Verifica-se aqui um baralhamento de tempos na fruição da Paisagem, aí entendida em sentido largo. Reunindo *brétemas* e rias, homens e cruzeiros trabalha-se com uma chave de tempo múltiplo na qual o *passado* de um castro é *presente* para o aldeão que vive nas suas cercanias[34].

A cosmogênese oteriana

A premência de uma ordenação dos territórios e dos homens a partir da chamada *Generación del 98*, levaria escritores como Ortega y Gasset de "Muerte y Resurrección", a falar dos homens como "despaisados (pois) hemos perdido

32. Apesar de ter registro nos dicionários de língua portuguesa (do Brasil e de Portugal), tomo o termo na sua acepção galega, ou seja, *aquele que vive no campo*. A rigor, todos os dicionários registram este sentido, a diferença está na depreciação presente nos primeiros. O dicionário de F. J. Caldas Aulete, por exemplo, no verbete labrego reproduz excerto de Samuel Maia no qual se lê, que, a *"felicidade estaria em aguardar a velhice na sonolência intelectual do labrego que chega, no extremo da vida, a raciocinar como uma couve"* (Cf. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3ª. ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1948).

33. Vale lembrar que o celtismo, ou seja, a adoção da ascendência céltica dos povos galegos, fez parte de vários galeguismos na defesa e criação da sua *nação* no interior do Reino da Espanha. É preciso observar ainda que não raro este celtismo aproximou-se de uma visão messiânica do problema.

34. Esta formulação oteriana é bem conhecida do pensamento cristão, trata-se de passagem do Livro X das *Confissões* de Santo Agostinho.

el contato can nuestra paisaje. Y, sin embargo, nos es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros".[35]

A Metafísica, empregada como uma *ciência do motor do mundo*, daquilo que estaria para além do homem, inscrevendo-o numa moral cosmogônica, responderia às suas expectativas. Otero Pedrayo elaborou uma teoria acerca das temporalidades - históricas, geográficas e teológicas na qual a terra, desde a formação geológica, guardaria uma *consciência* – também invocada de maneira imprecisa como *consciência, alma*, *idéia, princípio vital*, entre outros tantos – sobre o devir. A sociedade, igualmente, levaria, segundo Otero Pedrayo, as marcas do movimento primigênio (fundador e norteador). Esse inatismo das idéias, de acordo com a perspectiva de Otero Pedrayo, tomava como referência às discussões acerca de um *Espírito* (*Geist*) nas Filosofias Alemãs do século XIX, como também, as Filosofias Cristãs (Santo Agostinho).

As rápidas transformações – aceleração dos tempos históricos – da sociedade espanhola entre as últimas décadas do XIX e início do XX exigiram uma apercepção da temporalidade que conformasse a sua fé cristã à ruptura então vivida. Destarte: a) Otero Pedrayo, de acordo com a sua visão religiosa do mundo, valorizava a História na mesma medida que esta deixa de ser o lugar de *realização plena* do homem; b) se a tensão entre o homem e a Natureza dinamizada nas filosofias e revoluções do século XIX evidenciava a finitude e fragilidade do primeiro, Otero Pedrayo elaborou uma abordagem que tomava esse mesmo homem num movimento de permanências. O *ser*, tal como sugere, era infinito e não pereceria. Resolvia, dessa maneira, aparentemente sem maiores conflitos, senão os da sua própria fé (cristã), o embate homem-natureza.

A cosmogonia oteriana, em linhas gerais, desenhava-se a partir de: a) ***Tempo cósmico*** ou, ***litúrgico***[36]: É o primevo e o criador, encerraria todos os demais.[37] Guardaria a *consciência* do momento da formação geológica e histórica; b) ***Tempo da Natureza***: Dentro da sua ética religiosa era a temporalidade da mudança e da imutabilidade, indicadas pela sucessão das estações do ano (movimento cíclico); c) ***Tempo histórico***: Inscrevia-se numa mesma dinâmica *litúrgica* e *natural* (da Natureza).

35. Cf. ORTEGA y GASSET, J. (1917). O autor tomou o nome *depaysé* da língua francesa para falar de *despaisado*; paisagem aqui tem sentido extenso, como indica o próprio autor (1917: 145), é o outro homem e tudo que o rodeia.

36. Otero Pedrayo empregaria vários termos –ritmos e ciclos– para qualificar as temporalidades, restrinjo-me aos termos que sugerem maior precisão. Ver a propósito R. OTERO PEDRAYO (1955: 113-177).

37. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1955: 136).

Conclusão

As notas de Otero Pedrayo assinalam a sua recepção –e de uma certa maneira a dos escritores do *nacionalismo cristão*– da literatura de Rosalía de Castro, e, estabelecem as imagens fortes do discurso galeguista que postulam.

Trata-se de uma fortuna crítica inseparável de uma acepção providencialista e que organiza a *história da Galiza*. Esta perspectiva teleológica é partilhada pelos escritores da *Xeración Nós* junto aos escritores da *Renascença Portuguesa*, com quem, aliás, trocaram escritos, cartas, visitas e votos nas primeiras décadas do século XX.

Curioso acompanhar, por exemplo, como a bandeira galega leva um cálice eucarístico encimado por uma hóstia, na qual recria-se a nova aliança *nacional* e religiosa da Galiza com o ressuscitado, e, a bandeira lusíada, já anotado por Eduardo Lourenço[38], leva a esfera armilar e nos lembra Portugal fundado por Cristo e descobridor de terras e mares. Lá como cá o *Futuro* incorpora-se ao *Paraíso*. Estes dois símbolos nacionais apesar de anteriores ao período aqui considerado, ou seja, foram confeccionados noutros contextos, são precisos ao comunicarem a crença comum desse grupo de escritores da *Renascença Portuguesa* e da *Xeración Nós* em um *télos* (nacional e transcendente).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Rosalía de Castro e Ramón Otero Pedrayo

ROSALÍA DE CASTRO: *Follas Novas*. Edição de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra. Vigo, Editorial Galaxia, 1993.

ROSALÍA DE CASTRO: *Cantares Gallegos*. 7ª. ed., Vigo, Editorial Galaxia, 2000.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Rosalía*. Vigo, Editorial Galaxia, 1985.

OTERO PEDRAYO, Ramón: «La memoria de las cosas» (entrevista). In FREIXANES, Victor F. (1976) *Doce Gallegos*. (tradução do galego para o castelhano do próprio autor). Barcelona: Plaza & Janes S.A, 1979, pp. 15-39.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega*. Vigo, Editorial Galaxia, 1982.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Xelmírez ou o xênio afectuoso, creador e humorista do tempo románico. Vida e glosas à súa vida*. Vigo, Editorial Galaxia, 1993.

OTERO PEDRAYO, Ramón: «Ensaio sobor a paisaxe galega». In *Sereno e Grave Gozo: ensaios sobre a paisaxe*. Vigo, Galaxia, 1999, pp. 113-177.

38. Cf. LOURENÇO, Eduardo (1999: 98).

De Apoio

BÉRGSON, H: «Introdução à Metafísica». In *Os Pensadores: Bérgson e Bachelard*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1974, pp. 17-58.

DAVIES, Catherine: *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo, Editorial Galaxia, 1987.

GONZÁLEZ BERAMENDI, Justo: 'O ideosistema singular de Vicente Risco'. In RISCO, Vicente. *Teoria do nacionalismo galego. Edición crítica de X.González* Beramendi. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2000.

LAPA, Manuel Rodrigues: *Estudos Galego-Portugueses*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1979.

LOURENÇO, Eduardo: *Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA y GASSET, José: «Muerte e Resurrección». *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, tomo II, pp.145-150.

RISCO, Vicente: «O sentimento da terra na raza galega». In RISCO, Vicente. *Prosa Escollida: antoloxía*. Edición de Xosé M. Millán Otero. Vigo, A Nosa Tera, 1997, pp.195-209 (Publicado originalmente na revista *Nós*, nº.1, outubro de 1920).

TAIBO GARCÍA, Victoriano: *Rosalía de Castro precursora da fala. (e resposta de don Ramón Otero Pedrayo)*. Vigo, Real Academia Gallega/ Artes Gráficas Galicia S/A, 1972.

VIEIRA, Yara Frateschi: *Antologia de Poesia Galega*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

CAFE BAR BICOCA

XXXIV

BICENTENÁRIO DA MORTE DE BOCAGE

BOCAGE E FILINTO ELÍSIO

Fernando Alberto Torres Moreira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo: Bocage e Filinto Elísio são duas figuras incontornáveis do século XVIII literário e cultural português. Separados, em idade, por alguns anos, percorrem, mesmo assim, um trilho de vida que, em muitos aspectos, encontra muitas semelhanças e coincidências. A sua luta pela liberdade, as perseguições de que forma alvo por parte da Inquisição e do Intendente Pina Manique, a rebeldia, sem concessões, de ambos e a filiação num neoclassicismo de laivos românticos são provas bastantes e evidentes desta sintonia de "vida comum". Se a isto juntarmos a reclamação que dois assumem como herdeiros de Camões, em termos literários e de promoção da língua portuguesa, o quadro de associação entre os poetas fica (quase) completo. Acresce ainda, que Bocage e Filinto Elísio nutriam uma admiração recíproca expressa em textos por eles produzidos, o que contraria a tradição que uma certa crítica fez passar ao longo do tempo como que apostando numa animosidade entre os dois escritores que, a ter acontecido, apenas se manifestou ao nível dos seus herdeiros literários.

Palavras-chave: Liberdade; Língua; Despotismo; Inquisição; Pátria; Arcádia; Camões.

Em 15 de Junho de 1778, após ter escapado, onze dias antes, aos esbirros da Inquisição que o foram prender pela madrugada, um homem robusto, trajado de estivador e carregando um cesto de laranjas, entrava num navio sueco que o levaria ao Havre e depois a Paris, após uma viagem atribulada que demoraria cerca de um mês. Esse homem, que seguia sob disfarce, era o Padre Francisco Manuel do Nascimento, Tesoureiro da Igreja das Chagas em Lisboa, encomiado poeta e distinto tradutor, frequentador de salões literários, figura galante, possuidor de fortuna própria que lhe veio de um protector que, tudo o indica, era o seu verdadeiro pai, líder de um grupo de escritores que se travou de razões com a oficiosa Arcádia Lusitana chefiada por Correia Garção, amigo da família Pombal entretanto afastada do poder e de Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, opositor de um certo clero vicioso, adepto das novas ideias que sopravam de uma França pré-revolucionária e inimigo declarado da Inquisição. Aos 44 anos deixava assim para trás uma pátria amada que preencherá os seus textos até ao fim da vida, e à qual não mais voltaria, mas que com ele sempre viveu ao longo do seu exílio de 41 anos.

Nesse mesmo ano de 1778, Manuel Maria Barbosa du Bocage contava apenas 13 anos, preparava-se para assentar praça e frequentar a Academia Real

da Marinha que durante cinco anos substituiu pelos botequins lisboetas e por uma vida boémia onde coube a frequência dos outeiros literários; um desterro voluntário de seis anos por terras do Oriente fá-lo sentir na carne a dor da ausência pátria e refazer a odisseia camoniana. O regresso à pátria, o desgosto amoroso, a sua irreverência anti-católica e anti-monárquica levam-no à prisão e colocam-no sob a alçada da Inquisição; uma redenção forçada devolve-o à liberdade que viveu por pouco tempo, próximo da miséria.

É mais do que certo que os dois poetas não se conheceram pessoalmente – não é muito provável que um jovem de 13 anos frequentasse os mesmos locais de um quase velho de 44 anos… as suas vidas andariam por caminhos diferentes. Portanto, se o moço Bocage se cruzasse com o estivador disfarçado, a indiferença seria a reacção, naturalmente mútua. No entanto, muito na vida de ambos os unirá, desde logo porque marcaram, definitivamente, o tempo em que viveram (e mesmo o que partilharam de duas vivências que coincidiram por 40 anos, tantos quantos durou a vida de Bocage), e por paralelismos de percursos literários e de vida.

Amigos comuns como D. Leonor de Almeida, marquesa de Alorna (protegida e discípula de Francisco Manuel que, por sua vez, protegerá o poeta sadino, o qual, em reconhecimento, lhe dedicará o último livro que publicou em vida[1]), Domingos Maximiano Torres (Alfeno Cíntio), José Maria da Costa e Silva ou, entre outros, Nuno Álvares Pereira Pato Moniz fazem a ponte entre os dois. E, se Francisco Manuel do Nascimento protagonizou uma dissidência com a Arcádia Lusitana de Garção e Cruz e Silva por intermédio do grupo da Ribeira das Naus, Bocage assume, por sua vez, um estatuto de independência perante a Nova Arcádia com a qual depressa se incompatibiliza satirizando as famosas "quartas-feiras de Lereno"[2]. Ambos são poetas independentes, figuras cujos vultos são incomportáveis pelas estreitas regras das arcádias já que fazem da independência e do exercício da liberdade individual uma regra de ouro do seu *modus vivendi*. A abertura de novos caminhos mercê do afastamento das convenções e ortodoxias arcádicas foi a consequência e a sua contribuição para a poesia neo-clássica na sua caminhada em direcção a um romantismo emergente que já se vislumbra nos seus textos, particularmente em Bocage.

Mas, quando o furacão Bocage serpenteia pelas ruas lisboetas num final de século XVIII e início do século XIX em tudo perturbador para a vida histórica, social e política portuguesa, Filinto é, por essa altura, um velho de mais de sessenta anos, saudoso e cansado por um exílio que já se arrasta por longos

1. *Poesia de Manoel Maria Barboza du Bocage* dedicada à Ilustríssima e Excelentíssima Condessa de Oyenhausen, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1804.

2. A Nova Arcádia reunia às quartas-feiras em casa do conde de Pombeiro José Vasconcelos e Sousa, um dos seus fundadores juntamente com Belchior Curvo Semedo (Belmiro Trastagano), Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selinuntino) e José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagídio).

anos e, sobretudo, *persona non grata* para uma aristocracia reinante protagonista da Viradeira a par de um clero e de uma Inquisição que, mesmo em queda acentuada, não o pode ver nem pintado (quanto mais presente) e que se servem do seu cão-de-fila Diogo Inácio de Pina Manique para o manter à distância.

O mesmo Intendente Manique haveria de enquadrar Bocage em 1797 e prendê-lo por autoria de papéis ímpios e sediciosos quando este se preparava para fugir do país numa embarcação que seguia para a Baía, no Brasil[3], remetendo-o de seguida para o poder inquisitorial. Manique tentou, mas não conseguiu, prender Francisco Manuel[4] vindo a interditar a circulação de textos seus com destaque para a epístola *Enquanto punes pelos sacros foros*, um texto editado pelo poeta pela primeira vez em 1791 e que mereceu da parte do Intendente, em 1803, um editorial público no qual se ameaçava com o degredo em África todo aquele que tendo em sua posse um exemplar o não entregasse no prazo de trinta dias às autoridades[5].

Apesar de não se conhecerem pessoalmente, os dois poetas "encontraram-se" do mesmo lado da barricada numa linha de pensamento iluminista de pendor político e social que absorveu os ensinamentos ideológicos patenteados na Revolução Francesa, os de Rousseau em particular. O livre pensamento (aliado a uma irreverência comportamental) é uma marca de ambos que, aliás, esteve na origem das perseguições sofridas, e a palavra liberdade tornou-se um tema recorrente nos seus textos. É certo que Bocage, talvez menos estruturado mentalmente do ponto de vista ideológico-político do que Filinto, o faz num registo mais poético, mais pessoal e egocêntrico, não deixando mesmo assim de denunciar o quadro despótico em que Portugal vivia; o seu poema/hino à liberdade é disso precioso testemunho:

---

3. Cf. *ANTT – Intendência da Polícia*, Livro 5, pp. 166 vº /167. Em informação de 7de Novembro de 1797, dirigida ao Inquisidor Geral, o Intendente Pina Manique dá conta da prisão do poeta Bocage e dos motivos que a presidiram: «Constando-se que nesta Corte e Reino giravão alguns papéis ímpios, e sediciozos, mandei averiguar quem seriam os autores deles, e encontrei que uma parte destes era o seu autor Manoel Maria Barboza du Bocage (…) que passados alguns dias também foi prezo a bordo de uma embarcação que ia fugido no comboio para a Bahia (…) Remeto também a delatação que me fez da cadeia o dito Manoel Maria Barboza du Bocage para que esse Sancto Tribunal lhe dê o peso que merecer».

4. Foram várias as tentativas de fazer regressar o poeta ao país com promessas vãs de que nada lhe aconteceria.

5. Cf. *ANTT – Intendência da Polícia*, Livro 7, 1 de Abril de 1803:

«Ao Digníssimo Ministro de Estado

Cumprindo o que V. Ex.a me insinuou em Avizo de data de 16 do prezente sobre o sediciozo escrito intitulado Epístola ao M.to Rev.do Pe. Frey José de Carmello, estampado segundo dizem em Londres em 29 de Novembro de 1791 e que clandestinamente se tem espalhado neste Reino há poucos tempos; (…) Lembrame que para executar aquella Real Ordem seria necessário que eu fosse authorizado pelo P. R. N. Sr. para mandar afixar uns Editais nesta Corte e Comarcas do Reino para que todo aquele que tivesse na sua mão estes dois papeis da dita Epístola e o Hyssope Poema Herói-cómico, os fizesse entregar (…) no termo peremptório de trinta dias e no caso não esperado que assim não cumprissem ficarem sogeitos á pena de hirem degredados para hum dos Prezidios das Colónias deste Reino».

Liberdade querida e suspirada
Que o Despotismo acérrimo condena
(…)
Liberdade gentil, desterra a pena
Em que esta alma infeliz jaz sepultada,
(…)
Vem, oh consolação da humanidade
(…)
Vem, solta-me o grilhão da adversidade.
(Bocage, 2004, vol. I, 297)

A liberdade dos versos bocageanos é a da trilogia da Revolução Francesa, mas é também a liberdade interior, da vitória sobre si mesmo, neste caso bem diferente do que se passou com Francisco Manuel que fez dela a palavra-chave do seu discurso poético-político denunciador sem descanso do fanatismo religioso, da opressão, da tirania despótica, dos valores que sustentavam o regime caduco vigente em Portugal. Por isso, Filinto Elísio canta Jean-Jacques Rousseau,

Tu, bom Rousseau, c'o a tocha da Verdade
(Aborrida dos reis!) alumiaste
Os povos, e a ser livres os ensinaste,
Sinalando os forais da Liberdade.
(Filinto Elísio, 1818, T. IV, 176)

a "feliz América" e a "ilustre França", Benjamin Franklin e George Washington e celebra, repetidamente, no dia dos seus anos e na data da sua fuga à Inquisição, a sua condição de exilado, mas livre

(…) falei, sem mordaça inquisitória
Escrevi, sem temer malsins censórios,
Dei dous trincos bem rijos para os Bonzos,
E mais dous para os Naires.
(Idem, T. V, 220)
porque, ainda nas suas palavras,
O Homem nasceo para ser livre
Livre em suas acções, nos seus conceitos,
E livre em largamente derramá-los,
Quanto à sociedade ventura não empecem.
(Idem, *ibidem*, 429)

O primeiro biógrafo do Padre Francisco Manuel do Nascimento, o francês Alexandre Sané[6], apresentou o escritor como um disseminador das ideias revolucionárias cujas obras eram lidas em segredo e também como um mentor de gerações visitado por todo o português que demandava Paris. Fazendo do verso uma arma de intervenção política, Filinto é, simultaneamente, um mentor de poetas e uma referência política: afinal, ele era o prestigiado e louvado poeta que vivia na França livre, que a cantava por isso mesmo, que elogiava os seus heróis, em particular o já nomeado Rousseau que, para o poeta, deu a regra "com que os homens se igualam" (1818, T. V, 199) e lhes apontou "O rumo de ser livres, de ser homens" (Idem, 201).

O pensamento filintista era, com toda a probabilidade, conhecido por um Bocage atento e, também ele, adepto dos novos rumos políticos que tomava a França. Havia, em consequência, uma empatia ideológica entre ambos: sabemos o quanto Manuel Maria apreciou as ideias propagadas pela Revolução e como, melhor que ninguém, Francisco Manuel do Nascimento as disseminava por cá…

Bocage terá sido um dos receptores mais interessados pelos versos que Filinto, para ganhar a vida, fez circular em Portugal em folhetos avulsos; sabemos que foram muito apreciados talvez porque neles se observa, não apenas uma forma de poetar, mas uma sentida expressão do tempo vivido e também porque provinham de um celebrado poeta. Bocage não podia ficar alheio à força vital dos versos de um perseguido pela Inquisição que também ele detestava, de um homem culto e mestre reconhecido na arte de poetar.

Além de escritor, Francisco Manuel combateu arduamente os maus poetas exercendo uma intensa função crítica; não era de fácil elogio sendo até um crítico duro e implacável; bem comprovou a sua ira o seu grande amigo e protector António de Araújo de Azevedo, conde da Barca, que também escrevia uns versos (sob o pseudónimo de Olindo) e teve a ousadia de traduzir Horácio, uma tradução que lhe valeu de Filinto um poema sarcástico e jocoso:

> Esse Horácio em Latim
> E ess'outro traduzido
> Cada um seja, a seu Nume (quanto a mim)
> Por dívida of'recido.

6. Alexandre Sané foi um jovem francês que aprendeu a língua portuguesa com Francisco Manuel e publicou em França uma selecção das odes do poeta português com uma introdução constituída por uma pequena biografia do autor que alguns sustentam ter sido elaborada por Francisco José Maria de Brito, o que não nos parece muito provável já que Sané conviveu anos com Filinto e, portanto, estava de posse dos elementos que figuram nessa biografia. Cf. SANÉ, Alexandre (1808) *Poésie Lyrique Portugaise ou Choix des Odes de Francisco Manoel*, Paris, Chez Cérioux Jeune.

A Vénus, o Latino; e o Lusitano
Of'reçam-no a Vulcano
(Idem, IV, 286)[7]

Outros dos seus amigos (para não falarmos de adversários como Félix Castrioto ou a Viscondessa de Balsemão) provaram na pele as marcas críticas da sua afiada pena. É, pelo menos, o que nos conta José Agostinho de Macedo em *Os Burros* (1835, Paris, Oficina Tipográfica Casimir) referenciando duras apreciações de Filinto a obras de amigos seus como Francisco José Maria de Brito ou Vicente Pedro Nolasco da Cunha.

Mas, se não teve qualquer pejo em criticar obras de amigos e de outros poetas da sua geração (o que só atesta a sua imparcialidade judicativa), Francisco Manuel também sabia reconhecer a qualidade e não se cansou de elogiar Correia Garção, António Dinis da Cruz e Silva ou Domingos Maximiano Torres cujos méritos literários coloca acima dos seus. E também Bocage: o poeta era conhecido pelo seu talento – William Beckford dá-nos conta disso numa das suas cartas – mas foi Filinto quem lhe pôs o carimbo da qualidade e a sancionou *urbi et orbi* nos seguintes versos em que anuncia a passagem de testemunho:

Lendo teus versos, numeroso Elmano
E o não-vulgar conceito, e a feliz frase,
Disse entre mim: «Depõe, Filinto, a lira
Já velha, já cansada:
Que este Mancebo vem tomar-te os louros
(…)
Desceo Apolo, e o Coro das Donzelas
À morada de Elmano; e esse, que outrora,
Canto nos dava nome, o pôs na boca
De novo amado cisne.
(Idem, 1817, T. I, 232)

São palavras sinceras de alguém que sente o prazer de ver surgir um continuador prestigiado, um novo génio, que não tem qualquer rebuço em celebrar numa atitude humilde de render da guarda; podemos pensar que Filinto quis cavalgar a glória crescente de Bocage, mas fica mesmo assim o registo das suas palavras…

Conta-nos Teófilo Braga que, quando Francisco Manuel escreveu estes versos, Bocage travava uma «(…) luta de sátiras virulentas contra os poetas da

7. Segundo Inocêncio (1859, T. I, 88-89) Araújo terá ficado tão incomodado com a apreciação do seu protegido que não publicou em vida as suas traduções de Horácio. Frise-se, no entanto, que a amizade entre os dois não ficou afectada com este facto.

Nova Arcádia» e se sentira, em consequência, apoucado por esses versistas medíocres (Teófilo Braga, 1901, 331). O texto filintista foi um lenitivo fantástico, um verdadeiro triunfo e a melhor arma que Elmano podia usar contra os detractores dos seus versos – a autoridade de Filinto era, por esse tempo, pouco menos que inatacável!... E Bocage agradeceu ao poeta exilado o seu gesto, aceitando os elogios e vituperando sarcasticamente os seus críticos na *Ode ao Senhor Francisco Manuel do Nascimento, em resposta à ode precedente*:

> Zoilos! Estremecei, rugi, mordei-vos
> Filinto o grão Cantor, prezou meus versos,
> (…)
> O imortal corifeu dos Cisnes lusos
> Na voz da Lira eterna alçou meu nome.
> Adejai, versos meus, ao Sena ufano
> De altos, faustosos, marciais portentos,
> E ganhando amplo voo após Filinto,
> Pousai na eternidade em torno a Jove.
> (…)
> Fadou-me o grão Filinto um Vate, um Nume,
> Zoilos! Tremei. Posteridade! És minha.
> (Filinto Elísio, 1819, T. XI, 28)

Parecem-nos bastantes estas palavras para se aquilatar do quanto foram reconfortantes para Bocage os encómios de Filinto e quanto ele o admirava. Uma simples comparação dos dois textos assinalados atesta a apreciação recíproca entre o velho poeta laureado e a nova estrela do firmamento poético, o novo cisne. Teófilo Braga entende que esta admiração trouxe animosidades contra Filinto, em especial dos que contestavam o gosto elmanista; mas o escritor não se importou com o facto e vazou, numa outra ode em que encarece o valor de outros poetas, o lamento pelo facto do destino lhe não ter permitido conviver com o poeta sadino, de o ouvir recitar os seus versos:

> Quão muito, e muito mais do que eu valião
> Garção, Elpino, Alfeno!
> E tu, Bocage, a quem negou-me o Fado
> Ouvir-te (…)
> (Filinto Elísio, 1817 T. III, 126)

Estas palavras reforçariam a convicção expressa por Bocage do sortilégio de ser admirado por Filinto que coloca junto de deuses e entidades míticas: «Caro a Febo, a Filinto, a Lísia, à Fama» (Bocage, 2004, 355).

Falecido Bocage à beira de completar 40 anos, Filinto reforçou uma vez mais o alto conceito em que tinha Elmano escrevendo-lhe um elogio fúnebre

em forma de epicédio, numa reiteração da sua crença na justa homenagem que lhe fizera ainda em vida. Esta morte foi um choque para Francisco Manuel que recebera pouco tempo antes o terceiro tomo das rimas que Bocage fizera publicar em 1804 e lhe enviara como forma de agradecimento; daí retirou Filinto uma das epígrafes que ilustra o seu poema fúnebre *Epicédio à Morte do Exímio Poeta Manoel Maria Barboza du Bocage*: «Saudade perennal geme, e avalia / Thesouro, de que he cofre a sepultura».

Mais uma vez, num poema longo de 210 versos ponteado por excessos mitológicos, a expressão sincera de admiração vem ao de cima numa celebração do homem Bocage e do poeta Elmano Sadino:

(…)
Olha um Bocage, glória do áureo Tejo,
Nesta era alto prodígio
Brasão desta orbe. Ascosos vermes pasce
(Ultraje inevitável!) no jazigo.
(…)
Teus sacros versos, que silêncio e pejo
Plantam nas línguas, plantam nos semblantes
Dos Mestres do áureo plectro
(…)
Perderam a toada
Que lhes vinha do peito altivo e forte,
Onde as Musas os sons lhes afinaram
C'o délfico alaúde.
(…)
Morram Ingenhos grandes, quais Bocage!
(..)
Vêm de Mântua o Cantor, e Horácio, e Píndaro;
Com mil aplausos, ledos apregoam:
Não cede à Itália, à Grécia
A Lusitana Musa. – Tecei c'roas
De hera e louro a BOCAGE. Nós, saudosos
Dizemos: «Vale, ELMANO!»
(Filinto Elísio, 1817, T. III, 149-157)

Camões cruzou-se nos caminhos de ambos. Se Bocage, no esforço de imitação do modelo clássico, seguiu o poetar camoniano, e foi também em perseguição das vivências que melhor lhe possibilitassem a percepção do sentimento poético do vate humanista, já Filinto usa o autor d'*Os Lusíadas* também como modelo a seguir na restauração das letras e dignidade da língua portuguesa pois afirmava-se como «(…) o Alumno mais adorador que Camões teve n'estas eras» (Filinto Elísio, 1817, T. I, 201), resgatando-o de um didatismo quase exclusivo em que, por esse tempo, tinha sido encerrado. Se Bocage

reclama a semelhança com o fado camoniano para si, Francisco Manuel tornou--se um foco difusor da poesia do poeta num momento em que o apelo ao orgulho pátrio fazia todo o sentido – o rei estava no Brasil e o país era governado pelo inglês Beresford.

Marcados por um destino que os fez penar amargamente, Filinto Elísio e Bocage cruzaram-se nos gostos literários (com Camões à cabeça) e tiveram de fazer da escrita o seu parco ganha-pão. As amizades que amplamente celebraram não obstaram às dificuldades vividas depois de caírem em desgraça perante o poder político-religioso; Filinto foi poeta, Bocage também; Bocage traduziu, o mesmo fez Filinto; agitadores de consciências, um e outro foram perseguidos por motivos políticos e religiosos; ambos protagonizaram um patamar prévio de afirmação do movimento romântico em Portugal; as polémicas satisfaziam o ego de cada um e o espírito provocatório estava-lhes no sangue.

Poetas de gerações distintas, nem por isso deixaram de cultivar uma mútua admiração e os ismos adversários futuros (filintismo / elmanismo) foram, como é de regra, mais um puro produto de seguidores radicais do que o resultado de uma qualquer teorização pessoal que tenham desenvolvido intencionalmente.

Para a posteridade fica essa antevisão de Francisco Manuel do Nascimento para com os méritos de Bocage, certamente porque os reconheceu no jovem poeta, mas também porque viu nele o continuador natural do seu próprio trabalho e, por aí, o futuro da poesia portuguesa… donde os seus elogios.

BIBLIOGRAFIA

AN / TT – *Intendência da Polícia*, Livro 5, pp. 166vº / 167.

AN / TT – *Intendência da Polícia*, Livro 7, 1 de Abril de 1803.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (1804). *Poesia de Manoel Maria Barboza du Bocage*, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (2004). *Obra Completa*, 7 vols., Porto, Edições Caixotim.

ELÍSIO, Filinto (1817-1819). *Obras Completas*, 11 vols., Paris, A. Bobbée.

SANE, Alexandre (1808). *Poesia Lyrique Portugaise ou Choix dês Odes de Francisco Manoel*, Paris, Chez Cérioux Jeune.

SILVA, Inocêncio (1859). *Dicionário Bibliográfico*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional.

PASSOU VIDA FOLGADA E MILAGROSA. O POEMA ERÓTICO *RIBEIRADA*, DE BOCAGE, COMO METÁFORA DO EMBATE CONTRA O ANTIGO REGIME PORTUGUÊS.

José Maurício Saldanha Álvarez
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Manuel Maria Barbosa du Bocage foi um intelectual da Ilustração portuguesa, cujo embate contra o Antigo Regime incluiu seu deslocamento da base fideísta do súdito e da família alargada cujo pai simbólico é o monarca para uma solidariedade individual e fundada na nação. Analisamos seu poema erótico *Ribeirada* como uma escrita de fármaco que se propõe a ser uma arma de combate, colocando a nu sob os embates da sátira burlesca, o despotismo sem peias do Antigo Regime.

Palavras-chave: Fármaco, Antigo Regime, Fideísmo, Ilustração.

Na minha infância, Bocage foi um mito e, como Hércules, praticava proezas estupendas. Como um Prometeu, trazia para os homens o fogo da sexualidade, cujo calor os aquecia, iluminava e alegrava suas vidas. Transcendeu o herói fescenino e iracundo, impudico e vulgar, femeeiro e fornicário com que muita gente ainda hoje se escandaliza e intenta purificar de culpas reeditando o Santo Ofício da Inquisição. Pretendemos neste ensaio tematizar sua luta contra o Antigo Regime português por intermédio do texto erótico, satírico e burlesco. Nossa leitura será uma operação de caça furtiva, dentro dos parâmetros cunhados por Certeau. Tendo como alvo o poema *Ribeirada*, detectamos o jogo alegórico e metafórico, onde a crítica ao Antigo Regime nos permite mediar o conteúdo popular do texto rabalaiseano, com a recuperação realizada por Bakhtin. Trabalharemos com o que I. A. Richards denominou de tópico e veículo do processo metafórico demonstrando que o monarca foi figurado por intermédio do desejo destrambelhado e da arma fálica do Ribeiro. A representação do Antigo Regime português como um sistema coercitivo que, por suas práticas, impedia o acesso de Bocage à felicidade e à liberdade.

O território da política

Iniciemos pela entrada da história política, que, acordo com Le Goff e Pierre Nora, seria "a história das intervenções coerente e voluntária dos homens, em todos os domínios onde são resolvidos os seus destinos". (Nora e Le Goff,1995, 183.) No vocabulário do Antigo Regime, nas derradeiras décadas do século XVIII, política não tinha o mesmo significado que tem no presente,

quando é representada pelos emblemas dos partidos políticos, do voto universal e da democracia legitimando o atual estado de espetáculo (Bobbio e Pasquino, 1999, 954). Em Portugal, nos idos de 1783, de acordo com o discurso da segunda escolástica, o monarca representava a cabeça do corpo nacional. Por conseguinte, a identidade de um súdito português, residia na fidelidade ao seu monarca e a seu Deus. (Hespanha, 1993, p. 67.) Quando Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) ingressou na Real Marinha como cadete na Academia dos guardas marinhas, tornou-se parte do corpo do rei, no tempo em que se completava a obra centralizadora da monarquia portuguesa empenhada em arrecadar poderes "*periféricos",* consolidando o Estado de polícia. Como intelectual Bocage situava-se nessa zona de penumbra onde o pensar e o fazer poesia, como atividades de profecia. Com um pé na dupla revolução do século XIX, produz sua poesia profetizando uma nova história do futuro (Bénichou, 1999, p. 9).

Para Wunenburger, uma sociedade é engendrada de forma artificial pelos homens que a compõe e que produzem instituições que, beneficiando alguns, jugulam os demais à dureza de um contrato já petrificado. Tal contratualismo, por sua vez, exigiu para legitimar-se, uma arquitetura de representações, valores e crenças fundamentadas na razão utilitária e no imaginário. (Wunenburger, 2001, p.15) Quando sua abusividade se perpetuava, só uma revolução pode alterá-la. A sociedade do Antigo Regime, por outro lado, enredava o súdito numa trama de obrigações sociais, herdadas de contratos oriundos do remoto tempo da sociedade tripartida. Ela formou, para Le Roy Ladourie, uma "espèce de famille 'hiperlarge' et dirigée par une prestigieuse patriarche, en la personne du tenancier du trône" (1987, p. xviii). No tempo do Bocage, o indivíduo moderno lutava para sair dessa crisálida e atingir a sua auto-realização, construir uma identidade não mais sujeita ao binômio súdito-crente. Almejar o direito a vida, ao desejo e à felicidade sob as iluminações da razão. No império português, o sentido do governo de si e a economia do dom, integravam-se numa rede clientelística contrária em sentido ao *ethos* do *self made man* burguês. O acesso e o usufruto dos bens simbólicos advinham das multiplicadas instâncias intermediárias, das relações de clientela, dos amigos, da parentela. Bocage, sempre logrou obter o apoio de amigos, parentes e inúmeros protetores em quem se "encostou". Assim ocorreu no episódio de sua deserção da guarnição de Damão quando se refugiou em Macau protegido pelo governador Lázaro da Silva Ferreira. Em toda a sua vida, amizades e padrinho influente lhe valerão como um substituto sempre periclitante do mercado. As amizades seguiam o principio aristotélico da assimetria, onde o intermediário despontava como um fator de consolidação e estabilização da ordem imperante na sociedade do Antigo Regime. O afloramento da individualidade e do eu moderno em Bocage, já dentro de um espírito liberal, demonstrou a estreiteza

da economia do dom clientelístico, indispensável negociar o "*effectus*" em toca de "*affectus*".

Nas últimas décadas do século XVIII, o destino de um jovem português razoavelmente ilustrado e imaginativo, era assaz limitado. Como lhe era vedado trabalhar com as mãos, restava almejar o enobrecimento, ingressando na máquina régia destinado a ser clérigo ou militar. Como Bocage não se decide pelo matrimônio, permanece apto às duas carreiras. De certa forma, antecipa na *práxis* existencial como o ocorrerá em sua poesia, um *avatar* romântico, recusando-se, como indivíduo, a ingressar na ordem pela porta do esponsório apesar da *Gertrúria*. Tal ato pode ser a recusa a um papel social previamente destinado ao súdito no teatro da existência. Pode-se falar em um complexo de Abelardo designando a misoginia de philosophes europeus, muito embora tal conceituação só se aplique em parte a Bocage. Nessa época verdadeiramente prolífica, "ce nouveau clerc manquerat ao devoir de procriation" (Masseau, p.147). Bocage refaz seus vínculos familiares simbólicos na *recherche* de sua identidade. Distancia-se do corpo do rei, pai castrador e de sua família simbólica alargada, exilando-se para uma região do corpo dominada por Eros e Príapo, onde somente ele é o senhor.

Os limites das Luzes na ocidental praia lusitana

Durante o século XVIII, em alguns países da Europa Ocidental, os espaços da sociabilidade existentes nas grandes cidades européias constituíram o reino e o teatro da crítica, sendo que os cafés, pontos de reunião do submundo literário, constituíram na França, a oposição ao *salon* elegante (Darnton, 1987, p. 38). As Luzes na Europa, prepararam o advento da dupla revolução que fez surgir o mundo contemporâneo e o indivíduo moderno (Falcon,1993, p. 103). Este movimento intelectual produziu frutos robustos nos diferentes campos da arte, da cultura e das ciências num cenário europeu contraditório (Burke,1992, p. 131). Em Portugal, as tímidas mudanças ocorridas, circunscreveram-se no círculo apertado dos aparelhos régios do poder (Maxwell,1999, p. 11), acrescidos pelo retorno de exilados, agentes modernizadores apodados de "*estrangeirados*" e que modernizavam alguns costumes. Na Lisboa de Bocage, o reino da crítica foram os cafés, os botequins e os lupanares. Ambientes onde se reunia uma platéia formada cuja tipologia, onde entrava desde o fidalgo até o contrabandista, desde tocadores de viola, rufiões, prostitutas, até bandidos e soldados.

Por outro lado, no interior da Igreja estatal portuguesa, a feroz batalha travada pelos controle da educação foi vencida pelos modernos oratorianos, detentores de proteção régia, sobre os desgastados jesuítas. Anos mais tarde, também Bocage receberá eficaz proteção do Oratório. Com o regalismo

praticado como política de estado, a coroa exerceu total controle sobre o clero (Espanha, IV, 297P). Por outro lado, o aperfeiçoamento do direito penal da Ilustração, produziu sob o despotismo pombalino, a introdução a sutil diferença entre o delito praticado no âmbito religioso e moral, denominado pecado, e o praticado na circunscrição do domínio estritamente criminal de uma lei civil (Foucault, 2001: 80). Nessa estratégia de equilíbrio social do poder, indivíduos como Bocage integravam a nova audiência de cidadãos ilustrados para quem se remetia uma escrita jurídica permeada pela ordem "ideológica" (Hespanha, 4: 255). Quando foi preso em 1797, por causa do poema *Verdades duras,* conseguiu, graças ao suporte de amigos influentes, ser conduzidos da Intendência de polícia para o cárcere da Inquisição. Não era o criminoso a quem os novos regulamentos penais se aplicavam e sim um *viciado*, um pecador.

Militares, os limites das Luzes

A função tradicional da nobreza, como "defensores", foi no passado, o mister das armas. Desde a guerra dos Cem anos e o advento das modernas armas de fogo deslustrou-se muito sua função. As classes médias pareciam procurar a carreira das armas por falta de opção empregatícia. O britânico Costigan afirmou que a carreira militar em Portugal era tão desprestigiada que nela só entravam "o refugo dos outros serviços" (Santos et al. 1987, 43). Seu compatriota, Southey, afirmou existir dois modos de burlar o serviço militar em Portugal: "casar-se ou fazer-se monge" (Santos, 1987, p.42). As armas, apesar de desprezadas, eram para estes varões assinalados, um poderoso fator de ascensão social. O avô materno de Bocage bateu-se gloriosamente como mercenário no Rio de Janeiro em 1711, quando enfrentou o ataque desfechado pelo francês Duguay-Trouin. Por outro lado, a guerra moderna incorporou doses maciças de conhecimentos científicos como foi o caso da artilharia (Gouveia, Monteiro, p. 202). A engenharia militar francesa, graças às técnicas desenvolvidas por Sebastião Le Prestre, marquês de Vauban, inspetor geral das fortificações francesas no século XVII, tornou-se uma «*arte*» (Chaunu, I, 57). Oficiais destas armas eram respeitados e suas práticas diluíram privilégios do nascimento, um dos avatares do Antigo Regime. (Chaunu, I, 227) Quando Bocage ingressou na marinha militar, cujas despesas de manutenção tornavam-se crescentes nas derradeiras décadas do XVIII, (201) o mar era uma via vital de comunicação para um império decadente que se dispersava pelo mundo (395). Sob as Luzes, o ingresso nas Academias Militares, ao menos na França, passou a ser por mérito. A armada britânica, vencedora em Aboukir e Trafalgar, dispunha de uma oficialidade composta por homens educados que, apesar de oriundos de estratos sociais inferiores, eram estimulados a dar o melhor de si no real serviço, visando promoção e enobrecimento e emulação.

Corpo fodaz e libertário

Para Barthes, a escrita de alguns autores em determinadas circunstancias apresenta excessos de linguagem que antecipam uma revolução em curso. Uma vez que não existe "linguagem escrita sem alarde" os excessos antecipam rompimentos simbólicos dos antigos juramentos, contratos, códigos, discursos. Os novos protocolos são jurados e escritos com a perda de vidas e tendo como tinta o sangue, pois uma revolução faz surgir a "consagração cívica pelo sangue" (2000, p. 21). Também ocorreu uma explosão descontrolada da libido. Para Starobinski, apesar de paradoxal, "o libertino recorre à razão e arma-se de argumentos morais."(1988,p. 35). A reivindicação da sua singularidade sexual exacerbada insere-se num código referencial do intelectual deste tempo. (Masseau, 1994, p. 147) Quando as noticiais da Revolução ecoam em Portugal, no ano de 1790, o poeta assim a saudou: " Liberdade, mãe do gênio e do prazer" (Apont.12). A escritura apaixonada que engendra uma revolução é sensual, é moral, é sexuada, conforme se pode assinalar na nas escabrosidades panfletárias escritas durante os anos que precederam o 14 de julho de 1789 (Darnton, 1987, 40-43). Derrida, por uma outra via de análise da escrita, denomina de fármaco ao texto que constituiu uma ambígua "medicina" na produção do sentido. Torna-se, portanto, na duplicidade típica da letra, "remédio e veneno e se introduz já no corpo do discurso com toda a sua ambivalência". Operando graças à sedução, "o fármaco faz sair das vias e das leis gerais naturais ou habituais" o curso da palavra, e ela se torna agente transformador (Derrida, 1972, p. 87). Seria talvez, trazermos aqui, como exemplo o caso da referencia ao tropo da Razão, quando o poeta, dividido, ambivalente, indaga e sacode o poema: "Razão, de que me serve o teu socorro?" (Apont. 55). O poema a *Ribeirada* pertence à escrita do alarde da turbulência e ambivalente. Sua insolência foi exercitada na distancia mínima que medeia entre o que envenena e o que cura.

Também a vida pessoal de Bocage demonstrou, como intelectual e autor, a solar certeza da própria importância histórica e artística. Foi um poeta, lugar e autoria onde se processou a intertextualidade portuguesa desde Vicente, Camões e Vieira. Nele foram recicladas as escritas que refletiam os lampejos liberais e o brilho inaugurador da radicalidade romântica. Também o movimento antagônico de despir-se da inculcação vital e pedagógica de séculos de Antigo Regime, recorda a noção de recriação fantasmagórica deste complexo momento. Robert Marthe, por outro lado, também nos faz perceber uma raiz romântica que pode conectar-se a um princípio de recuperação autoral que sai em busca da infância, do primitivo, da raiz e da origem. Daí o emprego de metáforas perfilhando o fantástico, o macabro, o cruel e o fescenino (2002, 105). Pode ser que seu anelo de retorno às origens refaça o equilíbrio rompido. Nesse ponto, é fecunda a reflexão trazida ao debate por Berardinelli, quem nos

faz ver no poeta Bocage não o autor da morte, mas o criador dominado pela pulsão do amor e da vida (2000, II). Batendo a caça na espreita dessa pista, seguimos Foucault para encontrar no poeta Bocage, um sujeito dotado de subjetividade constituída na estreita correlação com a historicidade de seu tempo. Sua linguagem, já construída e dominada, mostrava-se "desdobrada e dada". Por outro lado, articulando-se com a noção do fármaco, a letra por ser originária, associa o autor a uma época que não é a dele desvencilhando-o de tudo o que for do seu tempo. Desta forma, sua vocação marítima, sua viagem ao fundo do império refazem as pegadas de Camões; Bocage procurou integrar-se numa linhagem de significado como profetas dedicados a essa tarefa sem reservas. O emprego da alegoria parece ter sido importante instrumento de edificação das almas e convencimento das mentes na oratória sacra nas escritas do Antigo Regime português (2002, p. 322). Utilizava-se a eficaz alegoria do corpo humano como uma máquina, representado pelo coração, órgão centralizador que figurava o príncipe no governo do reino. A metáfora, porém, exigiu em seu emprego literário, a acurada precisão da balística. Para Richards, ela entra em cena sob o estandarte de três suportes teóricos: o tópico, o veículo e o fundo. O veículo na *Ribeirada* é o negro fornicário; o fundo é o Portugal do Antigo Regime, e a tensão entre o tópico e o veículo onde se escamoteia a figura do rei e do quadro discursivo das instituições do Antigo Regime. Rousseau, no mesmo horizonte, escreveu que " Pour peu qu'on ait de chaleur dans l'esprit, on a besoin de métaphores ou de d'expressions figurées pour se faire entendre" (Rousseau, Heloise II, 16).

Um mangalho como um cetro

A *Ribeirada*, poema provavelmente escrito em 1785, narra num único canto, as proezas do personagem Ribeiro. O "azevichado herói" metaforiza o monarca no concerto dos poderes do Antigo Regime. No entanto, o duplo corpo do rei, expressão que consagrou Kantorowicz, é objeto reconfigurado. Suas instituições arbitrárias anti-racionais e ultrapassadas produzem um deslocamento do centro, coração ou a augusta cabeça para um lugar situado baixo do ventre: o sexo onde localiza a sua potência destrambelhada, Bocage faz a "descrição do horrendo malho". Malho e cetro, figuras de linguagem, estruturas metafóricas que povoam e são incorporados ao léxico da imaginação social. Desse ponto de vista, a capacidade de prever o irreal, e de ter visões que conectem monarca e negro fornicário, nos apoiamos em Wunenburger, para quem: "l'imagination politique confirme, s'il en était besoin, que l'homme vit de visions, de prévisions, de rêves, d'ideaux, qui ne deviendraient jamais des obligations bonnes d'une raision sans as perpetuelle énergie créatice que comble les vides laissés par la nature et la réalité" (Wunenburger, 2001, 109).

Um sistema político "moderno," seguindo o ideário revolucionário e liberal, deveria promover a felicidade mediante o gozo geral e duplicar os direitos. O potente personagem, por ser só desejo, e desejo bruto, ignora que as senhoras e donzelas almejam atingir o deleite e não ficarem doloridas ao serem forçadas por tais "porrões". A mulher do Ribeiro toma consciência da opressão que a submete tão membro tão volumoso que quando seu dono se põe de pé, bate "com os focinhos nas canelas". Diante da ameaça ela planeja fugir e "vingar-se do horrível brutamente, ornando-lhe de cornos toda a fronte". Ela sabe que a submissão representa a derrotada: "porque se uma mulher quiser perder-se, até feita em picado há de foder-se". O capital alegórico do Antigo Regime é cantado em tom paródico, sendo o cetro metaforizado pela "porca descrição do horrendo malho". Diante dele, os áulicos e satélites do Antigo Regime tornam-se "putas" que ao brutal instrumento "rendem vassalagem".

A ação do poema se passa sob o "longo e denso véu da noite escura, das estrelas bordado já se via". A metáfora da noite é um tropo, pois não são apenas as trevas da ignorância e da superstição que simbolizam o sistema absoluto. O dia é o domínio da religião oficial, é o domínio do monopólio da violência legítima por parte do Estado. Preferir a noite, como epifenômeno, é furtar-se mais uma vez ao estatuto de súdito e fiel. É ser inconfidente quando poeta canta: "Hó retrato da morte. Hó noite amiga". É possível ler uma inversão tematizada pelo tempo da noite. É, pois, dormindo nesse tempo noturno em seu leito, matizado por cagadelas de pulgas, que a "horrenda criatura os tenebrosos membros estendia", e seu membro ao cair "fazia sobre o chão medonho estrondo". A cabeça do Ribeiro era enfeitada à moda de coroa, por "dois retorcidos". Ao erguer a voz, o bruto Ribeiro "que as paredes abalava, e com a força do alento sibilante mata a pálida luz, que a um canto estava, um plúmbeo castiçal agonizante." Poder-se-ia desejar melhor alegoria para a ineficiência da monarquia lusa em promover o adiantamento das ciências e liberdade das letras e da filosofia? A metáfora do monarca como Ribeiro – um homem negro – filia-se ao discurso alegórico da ordem que estabelecia a imagem de que o anti-homem era o escravo de procedência africana. O tropo se torna um sinal de inversão e duplicidade de fármaco, tal como detectamos com a figura da noite. O monarca é compreendido como um sinal invertido, pois que é negro e não branco. É africano e ex-escravo, porque é cativo de um sistema produtor de imagens portadoras de sentido, assim como um monarca tirânico é um escravo da fortuna, de suas paixões e do sistema. Bocage apropria-se com maestria da escritura que lhe permite deformar, exagerar e descobrir no sexo uma zona primeva de liberdade, e transforma o fornicar, o masturbar, o sodomizar em prática política e prática subversiva. Resultou, tal prática, num teatro astucioso em cujo palco celebra-se a liberdade e faz a

historia. O sexo em Bocage recorda a "inércia zonal", de Certeau uma espécie de natureza originaria. Dessa forma, o escrito erótico, fruto de uma prática, destina-se a agir como vetor "farmacológico" de uma linguagem dupla. Sendo axiomático e valorativo metamorfoseia-se no arauto do novo desenho social que corresponde a uma nova arquitetura de poderes na nação e não mais no reino. Bocage desponta como um *nabi*, é voz que clama no deserto, anunciando da alcova e da escrita do verso, a efetividade do valor político e social pregado nas leituras de sua escrita burlesca. O emprego da força astuciosamente ocultada na língua vulgar introduz o discurso instaurador da verdade original. Para Bakhtin, "A razão que organiza uma prática da sociedade sobre si mesma(e) supõe sempre que sua 'essência' e sua verdade esteja escondida no 'vulgar', logo, que sejam estranhas a ela mesma" (Bakhtin, 1982, p. 177).

Conclusão

A leitura como caça furtiva, operada no poema Ribeirada, inicia-se da estação da Política, porque é nela que os destinos dos homens são resolvidos. A sociedade portuguesa dos finais do Antigo Regime resultou da usinagem social, jurídico e política operada pelo consulado pombalino, que, segundo paradigmas ilustrados imos elementos de modernidade foi imposta despoticamente ao reino. Na economia do clientelismo e apadrinhamento, o acesso aos bens simbólicos empregou o sistema assimétrico da amizade fornece o efeito em troca do afeto. Sua incorporação atualizada consolida o projeto liberal e libertário de almejar a vida e a felicidade fora das algemas do Antigo Regime. Transformou a escrita da *Ribeirada* numa arma, uma escrita de fármaco. Seu personagem foi dotado de dois corpos; um é grotesco, negro e reduzido a expressão de pura falocracia. Seu símile é o rei, *persona* sem rosto, apenas um nome nascido das tramas instauradoras de sentido da narrativa monárquica fundada numa história recitada. Como poeta foi um lugar, uma autoria, uma identidade fixa múltipla vivendo sua vida com a força das paixões incandescentes que, como os fósforos, se consomem para dar luz.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na idade média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 4ª edição. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BÉNICHOU, Paul, *El tiempo de los profetas, Doctrinas de la época romântica*. México, Fundo de Cultura Eonômica, 2001.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacré de l'écrivaim, 1750-18309: Essai sur l'avénement d'un pouvoir spiritual laique dans la France Moderne.*

BERARDINELLI, Cleonice. *Bocage. Melhores poemas.* 3a edição.São Paulo, Global editoria,2000, II

BOBBIO, Norberto, PASQUINO, Gianfranco *Dicionário de política.* 12ª ed. Vol 2, Brasília, Editora da Universidade, 1999.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, *Poesias eróticas, satyricas e burlescas.* London,1964.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Arte do fazer.*3ª Edição, Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes.* Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

DARTON, Robert. *Boemia literária e revolução.* O submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

DERRIDA, Jaques, *La dissémination.* Paris: Éditions du Seuil, 1975.

FALCON Francisco Calazans, *A época pombalina.* Política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1993 .

FAZENDA Vieira, José. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, RIHGB tomo 89 vol. 143 Rio:1923.

FAZENDA Vieira, José. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, RIHGB tomo 95, vol. 149, Rio:1943.

GOUVEIA, António Camões, MONTEIRO, Nuno G. *A milícia,* in Hespanha (org.) História de Portugal,

HESPANHA, Antônio Manuel, A Igreja, in Mattoso, História de Portugal vol. 4. O Antigo Regime .

HESPANHA, Antônio Manuel, *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime,*

LADURIE, Emannuel, Le Roy, *L'Étát Baroque 1610-1652.*(Méchoulan, Henri,(org.) Paris: Vrin, 1985.

MARTHE, Robert. *Roman des origines et origines du roman.* Paris: Gallimard, 2002.

MASSEAU, Didier. *L'invention de l'intelectuel dans l'Europe du XVIII siécle.* Paris: Puf, 1994.

MASSIMI, Marina. *Enlaces e desenlaces entre mundo luso e mundo brasileiro na oratória sagrada do século XII*: os sermões pregados por padre António de Sá, sj, pregados na Capela Real. In Relações luso-brasileiras, Revista Convergência Lusíada, 19, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, 2002.

MUCHEMBLED, *Robert. La société policiée.* Politique et politesse en France du XVIe au XX e siécle. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

NORA Pierre, LE GOFF, Jacques*, História, Novas Abordagens.* São Paulo, Francisco Alves, 1995.

OLIVEIRA Maria Lúcia Wiltshire de. *De Camões a Saramago*. Leituras da pátria portuguesa. Rio de Janeiro, Booklink, 2004.

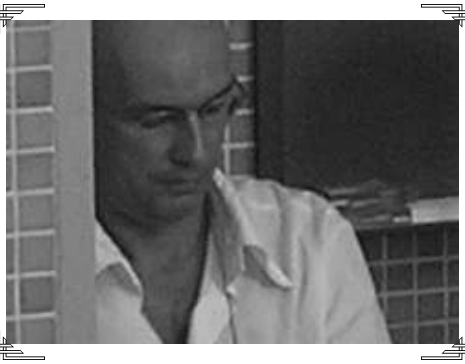
ROCHA, Martins, Bocage, *Episódios de sua vida*. Lisboa, 1936.

SANTOS, Piedade, RODRIGUES, Teresa S., NOGUEIRA, Margarida Sá. *Lisboa setecentista. Vista por estrangeiros*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

WUNENBURGER, Jean Jacques, *Imaginaires du politique*. Paris, Ellipses, 2001.

XXXV

TRICENTENÁRIO DA MORTE DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA



ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA SOB A ÓPTICA DA INTERTEXTUALIDADE

Flavia Maria Corradin
Universidade de São Paulo

Resumo: A comunicação tem por objetivo examinar o diálogo intertextual que a *ópera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, o Judeu (*Rio de Janeiro, 1705/ +Lisboa, 1739) trava com seus paradigmas nomeadamente, o *Anfitrião* (?), de Plauto (*224?/+182), a *Comédia dos Anfitriões* (1587), de Camões (*1525/+1580) e o *Amphitryon* (1668), de Molière (*1622/+1673). Pretende-se mostrar que a *ópera* estiliza os modelos, além de parafrasear o discurso barroco, criticando, através da autoparódia, os excessos a que chegara a poesia do período.

Palavras-chave: Intertextualidade; Teatro; Barroco.

1. Preliminares

O exame dos títulos das *óperas* escritas por Antônio José da Silva revela que, exceção feita a *Guerras do Alecrim e Mangerona*, cujo tema foi baseado na realidade setecentista portuguesa, todos os outros remetem a fontes mitológicas ou literárias.

A intertextualidade abre-nos, portanto, caminho promissor para a análise da obra de Antônio José. Resolvemos trilhá-lo, limitando, contudo, o campo de nossa incursão. Esta comunicação restringir-se-á ao exame da *ópera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* frente a três paradigmas: o *Anfitrião*, de Plauto (séculos III ou II a. C.), a *Comédia dos Anfitriões,* de Camões (1587), e o *Amphitryon* molieresco (1688).

Vale salientar, ainda, que não cabe nos limites dessa comunicação discutir questões de ordem conceitual ligadas à teoria da intertextualidade ou os mecanismos promotores dos níveis do diálogo intertextual.

2. Intertexto *versus* Paradigma

O cotejo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, em relação ao paradigma primordial, de Plauto, bem como à *Comédia dos Anfitriões*, de Camões e ao *Amphitryon*, de Molière, levou-nos a tirar algumas ilações que nos capacitam aquilatar o nível de intertextualidade da *ópera* do Judeu frente aos modelos arrolados.

A intriga, oriunda da mitologia, é comum tanto aos paradigmas como à *ópera* de António José da Silva. Trata-se do triângulo amoroso Júpiter/Alcmena/Anfitrião, resultante de uma das aventuras adulterinas do

soberano dos deuses –fábula que se cristalizou literariamente graças à estilização imposta pelo comediógrafo latino ao mito paradigmático.

O episódio da chegada de Sósia (ou Saramago) –com o intuito de informar Alcmena acerca do breve regresso do general tebano–, encontrando-se com Mercúrio, transfigurado no criado de Anfitrião, é essencialmente o mesmo nas quatro peças. Também o diálogo travado entre Júpiter/Anfitrão e Alcmena, acerca da necessidade de retornar ao porto para, entrar triunfante em Tebas, existe em qualquer um dos textos examinados.

O relato de Sósia/Saramago ao amo, narrando o corrido diante de sua casa, bem como o fato de o general tebano ir tirar a limpo aquilo que o criado insiste em afirmar, é comum aos quatro textos examinados nessa comunicação. Da mesma forma, o tratamento cheio de surpresa, dispensado por Alcmena ao verdadeiro e recém-chegado marido, que lhe traz, com o relato da vitória sobre os inimigos, um presente, não é fundamentalmente distinto.

A cena em que Alcmena, mostrando-se confusa diante da situação em que foi colocada, acaba por perdoar o marido fingido é igualmente similar nas peças consideradas.

Acabamos de sumariar aquelas cenas cuja similitude com o paradigma primordial plautino é patente. Contudo, outras cenas existem na *ópera* de Antônio José tomadas ora de um ora de outro paradigma. Examinemos algumas delas.

O diálogo de Alcmena e Cornucópia (Parte I, cena I, primeiro e terceiro quadros) em torno da saudade que a ama sente do marido é inspirado na cena I do primeiro ato da comédia camoniana, embora Antônio José lhe aponha a comicidade proveniente da caracterização de uma Cornucópia *graciosa* que inverte derrisoriamente o discurso elevado de Alcmena. Esta mesma cena capacita-nos perceber o lirismo que domina as Alcmenas portuguesas, tornando-as *discretas* chorosas e melodramáticas. Parece-nos, portanto, que a construção da personagem Alcmena nas peças portuguesas tem um caráter arquetipicamente luso. Acompanhando a mesma linha de pensamento, o Júpiter desenhado por Camões e Antônio José da Silva reveste-se igualmente desse lirismo que o torna um amante *discreto* e palavroso, atingido fatalmente pela "seta de cupido". Ainda no terceiro quadro da *ópera* de Antônio José, Cornucópia traz a notícia da chegada de Anfitrião/ Júpiter e Saramago/Mercúrio. A fórmula aí utilizada pela criada é a mesma que a Bromia camoniana emprega.

> Cornucópia: Alvíssaras, Senhora; alvíssaras!
> Alcmena: Que é isso, Cornucópia?
> Cornucópia: Que há de ser, Senhora? Ai, Senhora! Alvíssaras!
> Alcmena: Alvíssaras de quê?
> Cornucópia: Sabe que mais?

Alcmena: O quê?
Cornucópia: Pois saiba que... Ai Senhora, alvíssaras, que aí vem meu marido, Saramago!
Alcmena: Há maior loucura! estas alvíssaras pede-as a ti mesma.
Cornucópia: Não, senhora, que com ele vem o Senhor Anfitrião (pp. 104-105);

Bromia (dentro): Sosia parece que ouvi.
Alvísssaras, minha senhora,
Que na fala o conheci (p. 34).

Os excertos demonstram que, sem dúvida, o Judeu tomou a fórmula de Camões, acrescentando-lhe, entretanto, a brincadeira verbal, cuja sonoridade, advinda da repetição do vocábulo, provavelmente agradasse ao espectador.

O epílogo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* explicita, mais uma vez, a voz do paradigma camoniano aí ressoando. Enquanto a comédia latina encena o nascimento de duas crianças – uma, filha de Júpiter, outra de Anfitrião –, as peças portuguesas trazem apenas a anunciação do nascimento de Hércules. Deste modo, temos a analogia entre Alcmena e Maria, porquanto ambas foram fecundadas por um deus omnipotente e gerarão salvadores. Parece-nos, pois, que os dois autores portugueses se mostram, ao menos neste ponto, influenciados pela ideologia cristã[1] que vinca os séculos clássico e barroco, período em que o exercício da imitação dos pagãos modelos greco-latinos não chega a sufocar ou enfraquecer a índole beatamente católica de Portugal.

Se tomarmos o paradigma molieresco, veremos que diversas passagens da *ópera* lusa encontram ali inspiração. É interessante notar que a maioria dos pontos de contato entre as duas peças reside em aspectos acessórios, o que oferece, segundo nosso entendimento, índices eloqüentes de que Antônio José teria conhecimento do texto francês. Levantemos alguns deles.

O exame da tábua de personagens de ambas as peças fornece já dois dos índices mencionados. O primeiro é capital. Trata-se do fato de que Sosie e Cléanthis são marido e mulher, assim como o são Saramago e Cornucópia. O segundo remete ao fato de que, nas peças ora examinadas, o capitão tebano, amigo de Anfitrião, chama-se Polidaz (Polidas, em Moliére). Se esta segunda semelhança pode ser debitada à conta de acessória e/ou incidental, o mesmo não se pode dizer da circunstância de o Judeu ter reutilizado do "desdobramento" do par amoroso elevado, obtido em Molière através de Sosie e Cléanthis. Em sua *ópera*, Antônio José há de levar às últimas conseqüências o mote do "dédoublement" do par amoroso elevado inscrito no modelo francês:

1. Veremos, em momento oportuno, que o *Amphitryon,* de Molière também encena a anunciação do filho de Júpiter e Alcmena, o poderoso Hércules.

> Mercúrio: Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles Senhores e rapazes; e nós velhos e moços? Eles, dous jasmins; e nós dous lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum? (p. 109);
>
> Mercure: Diantre! ou veux-tu que mon esprit
> T'aille cherches des fariboles?
> Quinze ans de mariage épuisent les paroles;
> Et depuis un long temps nous sommes tout dit (p. 394).

Também a oposição proposta por Júpiter/Anfitrião em torno da distinção entre marido e amante (Antônio José: Parte I, cena II, quarto quadro) encontra correspondência na cena IV do primeiro ato molieresco. Tal distinção, aliada à idéia do amor como cumprimento do dever (Antônio José: Parte I, cena V, primeiro quadro/ Moliére, Ato II, cena III) que ambos os dramaturgos encenam, ressaltando o moralismo de Alcmena diante do desejo de Júpiter, aproxima as duas peças, na medida em que a moralidade cristã sublima a carnalidade das relações conjugais aquém e além Pirineus.

A ironia que aflora no epílogo da comédia de Moliére encontra ressonância na *ópera* do Judeu, uma vez que, tanto numa peça como na outra, a desonra de Anfitrião compartilhar o tálamo com Júpiter assume dimensões de subida glória.

Como já observamos ao examinar a *ópera* de Antônio José frente à comédia camoniana, também o *Amphiryon,* de Molière, encena a anunciação do nascimento de Hércules. Desse modo, as duas peças portuguesas e a francesa como que adaptarão mariana e catolicamente o paradigma latino, substituindo o nascimento de um semideus por sua anunciação –índice de uma contaminação religiosa de cunho epocal, a que não estçao imunes Camões, Moliére nem tampouco o cristão-novo Antônio José.

Examinamos alguns pouquíssimos exemplos do diálogo intertextual que *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* trava com os paradigmas arrolados, a fim de que possamos perceber o nível de intertextualidade exercida pela *ópera* do Judeu frente a tais modelos.

Há porém, no nível do enredo, um motivo que torna a *ópera* do Judeu original frente a qualquer um dos paradigmas arrolados. Através da inclusão de três personagens – Juno, Tirésias e Íris – Antônio José encontra o caminho para uma recriação estilizadora. A ação da ópera, neste aspecto, distingue-se dos modelos, seguindo um rumo de promissor ineditismo. A deusa Juno deixa o monte Olimpo para, na terra, vingar-se do amor adulterino vivido pelo marido, o omnipotente Júpiter, com a formosa Alcmena. Se este motivo é totalmente original em relação aos paradigmas, não o é se tomarmos o modelo mitológico: Juno é aí caracterizada como uma deusa que, extremamente ciumenta, se vinga de quantas mulheres se interponham entre ela e o marido.

Será que Antônio José teria deixado de lado seus modelos para apoiar-se na mitologia? Se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos falar, pois, em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização. Para tanto, traz os mitológicos Tirésia e Íris, fazendo-os desempenhar a função de agentes da deusa Juno em prol de sua vingança. Aquele adivinho cego, conhecido pela sapiência de suas profecias, transforma-se na *ópera* num ministro tebano "cego de amor" pela deusa Juno, transvestida, por sua vez, em Flérida. Como observamos, Antônio José, mais uma vez, deixa de lado o paradigma, agora mitológico, para recriá-lo. Acrescenta-se aqui o papel desempenhado pela deusa da Concórdia – Íris –, que, com o intuito de socorrer a rainha do Olimpo, insinua-se para Saramago, provocando a discórdia conjugal do par *gracioso*. O "desdobramento" do triângulo amoroso elevado? Júpiter/Alcmena/Anfitrião –num dúplice triângulo amoroso plebeu Mercúrio/cornucópia/Saramago, e Cornucópia/Saramago/Íris-Corriola– fornece o outro índice da estilização da *ópera* do Judeu frente a seus paradigmas, notadamente Molière, que já trabalhara com a "repetição".

Portanto, a II Parte da *ópera* lusa se afasta mais marcantemente dos paradigmas, uma vez que encena os ardis que Juno trama em função de sua vingança. Tirésias –vitimado pelos enleios de amor– condena à prisão e ao sacrifício Anfitrião, Alcmena e Saramago. O general tebano é condenado, uma vez que, afirma não ter triunfado diante do Senado. Tirésias e Polodaz testemunham o triunfo que, na verdade, fora vivido por Júpiter transfigurado em Anfitrião. O soberano deus, tendo usurpado o triunfo de Anfitrião, fornece o motivo para a condenação do general. Alcmena é presa por ter tratado "ambos como a esposo", ofendendo deste modo " a seu marido verdadeiro". Tanto Anfitrião como sua mulher são condenados pela aparência, uma vez que "os ministros da Terra" sentenciam pelo que vêem "exteriormente".

A acusação que recai sobre Saramago –"introduziu o fingido Anfitrião em casa de Alcmena"– só lhe pode ser aparentemente imputada, uma vez que Mercúrio, transformado no criado do general, é o verdadeiro responsável pelo trágico epílogo do estratagema urdido.

A trama atinge tal configuração, que só a intervenção de um *deus ex machina*) – Júpiter – desatará o nó desta segunda intriga que, ao fim e ao cabo, se torna capital, embora *a priori* fosse apenas um motivo a mais para os qüiproquós desenvolvidos por Antônio José, uma vez que os ardis criados por Juno constituem o verdadeiro motivo da ação na *ópera*, dá-se a estilização do comediógrafo frente aos paradigmas.

Talvez possamos corroborar nossa idéia, lembrando que o título original da encenação de 1736 é *A dama enganada por um esposo fingido*. A ambigüidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno "a esposa

enganada" por um "esposo fingido" –Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a idéia de que, sub-reptícia, a segunda ação da peça na verdade é a que move o enredo[2].

Assim, atribuindo feição eirínica à esposa de Júpiter, Tirésias e Íris, Antônio José, não obstante seu débito para com Plauto, Camões, Molière e para com a caracterização mitológica, acabará por afastar-se dos paradigmas, compondo uma peça cuja originalidade é obtida graças à re-*forma* imposta aos modelos.

Se *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* já se mostra original no âmbito do enredo, o diálogo caracteriza de forma ainda mais marcante o ineditismo da *ópera* frente aos textos que versam o mito de Anfitrião.

Norteado pela "inversão", o discurso da peça dessacraliza irreverentemente aquele observado nos modelos. As falas dos *graciosos* ou de Mercúrio transfigurado em Saramago trazem a esmagadora maioria de exemplos do discurso invertido, seja pelo concurso abusivo de jogos de palavras

> (Saramago: Representa. E, quando nada, estamos defronte da nossa casa, que mal cuidei que a tornasse a ver! Ah, Senhores, grande cousa é o buraco da nossa casa, mais que seja esburacada, que mais val a casa com buracos, do que o corpo com os das balas; e, pois, elas já passaram, sem eu ficar passado, vamos ao caso – p. 112),

ou de expressões latinas

> (Saramago: Ai, ai, ai! Chibarritum me facit! com quê, eu também estive cá ontem à noite?! – p. 136),

seja por temos marcados pela irregularidade semântica

> (Cornucópia: Ai, senhora! basta guerrear, faça por um pouco de tréguas com o sentimento; e, quando não, aparelhe-se, que em dous dias morrerá tísica e ética – p. 102).

Antônio José recorre ainda a expressões que, ora de baixo-calão

> (Saramago: Dessa sorte bem podes dar duas figas ao gálico – p. 223)

ora ambíguas

> Saramago: ... a primeira coisa que encontrei foi a nossa cadela, que com o rabo começou a explicar a sua alegria; donde inferi que há criaturas que têm a língua no rabo – p. 120),

2. Francisco Luís Ameno, o editor das óperas de Antônio José da Silva, não teria percebido a ambigüidade do título original, alternado-o para *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

ajudam a compor a *figura del donaire*.

Se recolhemos alguns poucos exemplos do mecanismo da "inversão" na *ópera* de Antônio José, tivemos apenas a intenção de não nos alongarmos em demasia, uma vez que tarefa ociosa é selecioná-los diante da profusão com que surgem.

A "inversão" promovida pelos *graciosos* ressalta a inadequação epocal do discurso dos *discretos*, cujo linguajar, entravado pelo uso de clichês, é constantemente denunciado. Neste ponto entra em cena outro mecanismo responsável pela estilização promovida por Antônio José: a autoparódia.

De um lado, o discurso da peça revela-se parafrasicamente barroco, uma vez que as personagens ditas elevadas – especialmente Júpiter, Alcmena, Juno e Tirésias – falam de acordo com o *corpus* poético barroco. O uso de imagens culteranas entre os *discretos* aponta para uma paráfrase a sério das formas cristalizadas pela estética barroca:

> Júpiter: Pois, Alcmena, por Júpiter Soberano te juro que nem a distância que há do Céu à Terra seria bastante para fazer-me esquecer de ti; e, se te parece incrível a minha fineza naquela distância, afirmo-te que sempre intensivo o meu amor ardeu em tão activos incêndios, que do peito, aonde se acenderam, quiseram passar, abrasando a mesma esfera do fogo, ou ao Céu das chamas, que é o mesmo Empíreo (p. 160).

De outro ângulo, os *graciosos* se utilizam de tais clichês, invertendo-os dessacralizadoramente:

> Íris: Que te suspende? Pasmou-te o meu nome?
>
> Saramago: A falar verdade, caiu-me o coração aos pés, em saber que te chamavas Corriola; pois, apenas no jogo do amor começava a ser taful da fineza, quando logo perco o cabedal da esperança nessa Corriola [...]
>
> Íris: não me posso mudar em o que deus me não fez.
>
> Saramago; Ah, sim? Pois eu também não posso deixar de querer esse rosto, de dá de rosto à neve; essa testa, que testa me investe; esses olhos, que me deram olhado, essa boca, que embocca delícias; esse corpo, que em corpo passeia na rua formosa (pp. 142-143).

Se apontarmos o "desdobramento" do triângulo amoroso elevado como um dos índices que traz à tona a verve cômica do Judeu, fizemo-lo exatamente porque entre os *graciosos* é que se encontram os exemplos de autoparódia. Situações vividas pelos *discretos* são repetidas pelos criados, resultando daí um discurso que se volta para e contra si próprio:

> Saramago: eu podia dizer tal, quando essa tua cara, sendo o acatruz do afecto, é o repuxo das almas que, esgotando a fineza do peito, banha o coração de finezas para regar a chicória da correspondência? (p. 135)

Porém, não parece residir na autoparódia uma crítica ao discurso gongórico, mas sim aos excessos que a poesia culterana, alicerçada em fórmulas conteudisticamente vazias, acabou por consagrar. Com a autoparódia Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento. A exemplo do que ocorrera na "subida ao Parnaso", episódio *de A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Antônio José defende quixotescamente a norma ideal do repertório imagético e estilístico do barroco. Uma vez mais, com a autoparódia, o Judeu ressalta a idéia de que é a paráfrase inepta, realizada por quem não tinha talento, a responsável pelo dessoramento e ridículo da norma ideal barroca. A crítica, ao fim e ao cabo normalizadora da autoparódia em Antônio José, "é para que vejam os senhores poetas que o escrever uma décima custa gotas de sangue" (p. 193). Norma imagético-estilística a exigir engenho e habilidade versificatória, o Barroco agoniza na paráfrase ridícula dos que sem talento o exercitam, confiados em que bastava alinhavar clichês para fazer boa poesia:

> Saramago: E poderemos saber como se chama, em ordem a dizer-te depois: Suspende os rigores, cruel, fulana, tirana, sicrana? (p. 141)

3. Conclusão

Portando, decorridos três anos e duas peças desde sua estréia (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* – 1733 e *Esopaida ou a vida de Esopo* – 1734), Antônio José, muito mais consciente do fazer teatral, obtém a estilização dos paradigmas ora através da manutenção de mecanismos anteriormente utilizados, ora por meio de procedimentos inéditos que, encabeçados pelo "acréscimo" de motivo, resultam num diálogo intertextual vincado pela mimese recriadora.

BIBLIOGRAFIA

CAMÕES, Luís de: *Teatro: Comédia dos Anfitriões, El rei Seleuco, Filodemo*, Porto, Livraria Chardron, s/d.

CORRADIN, Flavia Maria: *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con) textos*, São Paulo, Íbis, 1998.

MOLIÈRE: *Oeuvres completes*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

PLAUTO: *A comédia latina*, São Paulo, Tecnoprint, s/d.

SILVA, Antônio José da: *Obras completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1957-1958, 2 vols.

SILVEIRA, Francisco Maciel: *Concerto barroco às óperas do Judeu*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.

XXXVI

CENTENÁRIO ÉRICO VERISSIMO

AS PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO

Carlos Dias Diegues
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Esta comunicação aborda o comentário da primeira fase da narrativa de Érico Veríssimo, isto é, os romances escritos entre 1933, ano da publicação de Clarissa e 1943, ano em que aparece O resto é silêncio. Estes livros partilham o ambiente urbano e a simpatia manifesta do autor pelos problemas da pequena burguesia do Rio Grande do Sul. Aos extremos ideológicos do momento, o comunismo e o integralismo de inspiração fascista, o autor opõe as próprias convicções: o individualismo liberal e a confiança no papel da família como refúgio principal do indivíduo perante os fortes conflitos sociais que agitam o país. De resto, na aventura criadora de Érico Veríssimo as mulheres adquirem um protagonismo fundamental, e a crescente verosimilhança narrativa do autor é acompanhada da aprendizagem vital das personagens protagonistas. A componente ética (moral) dos romances do escritor de Cruz Alta será pois o reflexo de um reformismo social das classes médias urbanas que idealiza as mulheres mas que ao mesmo tempo as submete e subordina aos interesses dos varões.

Os quinze anos em que Getúlio Vargas presidiu Brasil (1930-1945) foram cruciais para o país em muitos aspectos. Relativamente à literatura, esses anos foram fundamentais para uma tomada de posição ideológica dos escritores, sendo uma época de engajamento político, religioso e social. A literatura foi, junto à rádio, a forma cultural mais importante e a única que alcançou uma difusão ao nível nacional, homogeneizando e estendendo as ideias do movimento cultural surgido em 1922. Assim, aqueles foram anos de confirmação do declínio da literatura académica, de triunfo na literatura das inovações formais, de simplificação da linguagem utilizada e de supressão das tendências oratórias. Com o coloquialismo, a literatura descobriu o popular, alargando-se a perspectiva temática a escala nacional após a aparição dos romances de ambiente regional. De resto, a obrigatoriedade do ensino primário aumentou na altura o nível de instrução e desta forma a arte pode chegar às massas citadinas. Constatou-se, assim, a existência de um público suficientemente grande e de tal modo exigente como para forçar mudanças na indústria do livro: editores e escritores tiveram de adaptar-se, portanto, às preferências do público por um romance social caracterizado pelo compromisso social e ideológico, no geral coincidente com posições de esquerda.

Érico Veríssimo não será uma excepção e, como a maior parte dos escritores brasileiros da década de 30, será partidário do realismo, ao considerá-lo uma maneira válida de intervir na sociedade para mudar os seus aspectos negativos. Ora bem, é certo que ele não foi adscrito a nenhuma das correntes literárias que conviviam naquela altura, sobretudo porque não era considerado um escritor marxista nem muito menos um "espiritualista da direita". Todavia, no esforço por dar verosimilhança às suas histórias Veríssimo há-de bater com os problemas sociais, superando dalguma forma, junto com Amado Fontes e Guilhermino César, o individualismo liberal de origem. Aliás, nos romances de Érico não tem importância unicamente o elemento social, mas também o elemento psicológico, adiantando assim uma tendência que se generalizará na literatura brasileira após 1945[1]. Nesse sentido, é Stegagno-Picchio [(2004?:536)] quem identifica em Érico Veríssimo a "segunda via da narrativa modernista" que circula entre o romance psicológico e de costumes, os quais

> tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas sobretudo como ser pensante, atingido, em qualquer latitude, por problemas psicológicos, religiosos e sociais.

A identidade feminina nos primeiros romances de Érico Veríssimo

Como qualquer outra identidade, a identidade feminina é construída mediante oposições básicas que tencionam separar conceitos e ordenar a realidade da diferença sexual. De facto, nos romances de Érico Veríssimo o discurso do feminino (e do masculino, portanto) é esboçado por meio de antíteses, ao enfrentar dois tipos de comportamentos essenciais adscritos em função do sexo. Assim mesmo, o autor, ao identificar o valor individual das personagens femininas com a sua identidade de género, entende que mulheres hão-de reflectir, pelo facto de o serem, qualidades específicas como a fortaleza e a coragem, e que o seu comportamento ideal é maternal e amoroso; elas aparecem constantemente descritas como pessoas prontas a fingir a própria felicidade "pelo bem de todos", embora a sua realidade seja bem outra e a relação com os homens esteja longe de ser igualitária.

Por isto, retomando o juízo de Antônio Cândido, considero que Veríssimo é um escritor com uma ideologia liberal, mas também que essa ideologia é expressada de forma preferente através das personagens femininas. Assim, na medida em que o autor busca salvar a família como refúgio do homem face às dificuldades do dia-a-dia, o espaço para as personagens femininas vai ser forçosamente reduzido, pelo menos fora da condição assumida e consciente de mãe protectora. De facto, a moral subjacente aos primeiros romances de

1. Cfr. CÂNDIDO (1987:190)

Veríssimo supõe que as mulheres só podem amar plenamente se são maternais, e que o seu amor é necessário para a salvação colectiva de uma sociedade em crise. Em realidade, mais que de maternidade poderíamos falar de *maternalismo*, visto que as mulheres representam de forma genérica a vida e o amor face à violência e o egoísmo dos machos[2].

Assim sendo, não vemos nestes romances uma consideração realmente positiva das mulheres, porque elas nunca são tão livres como para não associar a sua vida ao varão e as relações entre os sexos são de dependência, não de complementaridade. Todas as personagens femininas vivem, de um modo ou outro, num mundo de homens feito para homens, onde se exige o altruísmo das mulheres, a sua permanência, o seu estatismo, pois só mediante o sacrifício altruísta das mulheres é que pode haver lugar para a esperança, uma vez que os as personagens masculinas são imaturas, irresponsáveis e incapazes tanto de viver o presente com valentia quanto de construir um futuro sem medo.

É natural que alguns críticos, como é o caso de Tristão de Ataíde, tenham visto um "alma feminina" em Érico. É claro que existe uma consideração positivas das mulheres, mesmo heróica, nos seus romances. Porém, esse heroísmo não reside tanto no reconhecimento quanto na sua capacidade para "aceitar a vida", uma expressão algo ambígua que nos romances significa a superação do egoísmo individual através de um caminho de purificação espiritual. Tal ascese permite às personagens encontrar, no fim, um sentido aos sofrimentos da vida, uma vez alcançado o ânimo para vencer as adversidades. Ora bem, nesta espécie de discurso místico ou sentimental (bem característico de um romance como *Olhai os lírios do campo*), as mulheres são apenas o guia dos personagens masculinas, pois no caminho que vai até a consciência social e existencial, as personagens femininas são em realidade *adjuvantes* e não *actantes*, nunca ao revês[3]. A consideração positiva do feminino - tão característica do autor - seria porém o reflexo de umas relações de género baseadas a pesar de tudo na dependência e na hierarquia, não na complementaridade.

Assim mesmo, julgo curioso que ao mesmo tempo que Érico reconhece às mulheres a condição de "mestras da vida", não admite a sua autoridade, uma

2. Julgo muito esclarecedor a identificação que Vasco, o namorável de Clarissa, faz entre ela e a Terra (cfr. *Saga*, p. 284). Na "cena pastoral" com que acaba *Saga*, Clarissa é a "nova seiva", a promessa de um novo futuro, que não é tanto ela quanto o filho que há-de vir. As mulheres dos primeiros romances de Érico são definidas fundamentalmente pela sua capacidade de conceber. A sua melhor virtude, pois, é a de esperar os homens para eles as convertam em mães e como tais guardiãs da esperança para a sociedade toda. Como explica ZIBERMAN (1988-1989) a propósito de *O tempo e o vento*, as mulheres de Érico representam o Tempo, o princípio de permanência e por isso são personagens estáticas e afinal passivas.

3. Basta ler, por exemplo, em *Olhai os lírios do campo* as cartas de Olívia para Eugénio (pp. 181-182), cheias de uma santidade generosa e sofrida, livre de rancor. Com efeito, Olívia parece existir como personagem só para que Eugénio possa redimir-se e perdoar-se a si próprio, superando o seu egoísmo.

vez que dependem ainda dos homens. Talvez aconteça que Érico Veríssimo decide, de forma mais ou menos consciente, privilegiar ainda um modelo de relação entre géneros que exige a dependência das mulheres. Por essa razão, as personagens femininas continuam atadas à sua condição genérica de mães/mestras de vida. O seu, portanto, é um magistério de amor que exige sacrifício pessoal, abnegação e paciência. A sua recompensa é a de levar a esperança às pessoas que sofrem, nomeadamente os seus companheiros, na sublimação das próprias necessidades. Como resultado, temos que as personagens femininas como Fernanda, Olívia ou Clarissa, apesar da sua valia pessoal, estão longe de serem sujeitos autónomos, ao investirem as suas energias em garantir o bem-estar dos outros (dos homens, quase sempre) mas nunca no próprio.

Ora, tendo em conta o tratamento genérico das personagens femininas e a falta de atenção às condições das mulheres, creio lógico que o escritor acredite na maior humanidade das mulheres[4], uma vez que não se coloca o porquê dessa maior nobreza feminina (ou da baixeza masculina) nem considera as raízes sociais da identidade feminina, onde é fundamental a opressão de um género sobre outro. Por isso, não creio que haja de estranhar-nos que as escolhas femininas pareçam sempre desejadas e nunca impostas. Como poderia ser doutra forma se as personagens femininas se ajustam ao molde moral do próprio autor e servem os seus propósitos ideológicos? A maior fortaleza das personagens femininas de Érico Veríssimo explicar-se-á então pelas necessidades do discurso ideológico do romancista, uma vez que para ele o mundo está tão necessitado do valor intrínseco das mulheres, o seu maternalismo. Por força, então, havemos de esperar que elas concentrem no romance os elementos positivos. É razoável pensar, enfim, que as heroínas de Érico Veríssimo estão ao serviço da expressão de uma ideologia que identifica o feminino com a renúncia e o sacrifício.

Vimos até aqui que o discurso do feminino coloca o positivo sempre do lado das mulheres, enquanto o masculino polariza os elementos negativos. Assim, valores como a bondade, a autenticidade, a humanidade ou o espírito prático e altruísta, são das personagens femininas e a maldade, a falsidade, a falta de humanidade, o idealismo vazio e o egoísmo são valores fundamentalmente masculinos. Em consequência, vão ser as mulheres as que obrigam os homens a "aceitarem a vida" e a amadurecerem como pessoas. Portanto, não são eles os conquistadores, senão os conquistados. De resto, nos primeiros romances de Érico Veríssimo são uma excepção as personagens masculinas que vivem sem arrastar uma relação problemática com as mulheres.

4. Creio que uma personagem tão querida pelo autor como é a do Doutor Seixas, expressa o pensamento de Érico quando diz em *Olhai os lírios do campo* (p. 291) que "o ódio é masculino, o amor é feminino. É mais fácil levar os homens à guerra do que à oração".

Elas têm uma forte ligação com a vida e representam o mundo onde muitos homens se resistem a viver, uma vez que se sentem francos e incapacitados para a existência quotidiana. Por isso, eles se resistem a assumir as suas responsabilidades de adulto e se refugiam em qualquer coisa que os afaste do dia-a-dia: pode ser na bebida e na cocaína (os irmãos de Clarissa), mas também na religião (Marcelo), na música (Amaro) ou na literatura (Noel). Isto demostra que as personagens masculinas já não se encontram no modelo de masculinidade tradicional, em crise junto com o mundo das estâncias. De resto, o protagonismo positivo concedido às mulheres nos primeiros romances de Érico tem uma outra leitura: na nova sociedade brasileira que está a surgir, são as mulheres as que hão-de fornecer um modelo positivo para as personagens masculinas, desempenhando esse papel de adjuvantes de que falávamos acima.

Ora bem, é certo que as dicotomias que separam e definem identidades são sempre susceptíveis de serem matizadas e questionadas. É preciso portanto fazer ver a existência de outros modelos de feminidade que contrastam com os valores dessa feminidade ideal proposta nos romances de Érico Veríssimo. Um exemplo claro ao respeito é a mãe de Noel, Virgínia, de *Caminhos Cruzados* (1935), ou a mulher de Eugénio, Eunice, de *Olhai os lírios do campo* (1938). Não é por acaso que ambas as personagens rejeitam a maternidade e ambas, *curiosamente*, são egoístas e incapazes de amar, mesmo a si próprias. Vão ser mulheres como elas, desprovidas de quaisquer valores positivos, as que estejam mais próximas do pólo negativo, o masculino. Talvez por isso uma personagem como Virgínia seja tão egoísta quanto possa sê-lo um homem. Porém, ao contrário do que acontece com os homens, ela já não tem a possibilidade de se salvar da sua solidão, ao não haver lugar para o entendimento com o esposo e o filho, daí a sua angústia e desespero[5].

O simples contraste entre a sogra e a nora, entre Virgínia e Fernanda, é um exemplo do afirmado a respeito da associação tradicional entre mulher e maternidade e também do dito sobre a oposição entre dois modelos de feminidade. Assim, Virgínia é uma mulher burguesa, descrita como uma mulher amargada e aborrecida da vida; só desprezando os demais é que pode vencer a náusea que lhe provoca a sua solidão existencial. Ao ser incapaz de assumir o seu papel de mãe e esposa, Virgínia incapacita-se também para construir um futuro com esperança e o seu dia-a-dia é uma fuga para a frente. Assim, acabará no Rio de Janeiro, entregada a uma luxúria que no fundo é a procura de um calor humano já impossível. É esta falta de correspondência com o ideal feminino o que coloca esta personagem (ou a personagem de Eunice) do lado

5. Uma personagem como Virgínia lembra na angústia e solidão existencial muitas das personagens de Clarice Lispector. O mesmo acontece no caso de Marina (*O resto é silêncio*), um ano anterior à Joana de *Perto do Coração Selvagem*. Ambas questionam a sua identidade a partir da sua condição, perdida ou desejada, de mães.

negativo, ao representar o avesso do espelho em que se olham as nossas heroínas. De facto, Fernanda é forte e chega a convencer-se a si própria da necessidade da esperança. A sua coragem nasce de um amor superior que sente, cheio no entanto de renúncias e silêncios:

> Na realidade Fernanda não acha muita graça nesta história. Mas é preciso fingir esta alegria, esta despreocupação. Elas são uma armadura, a defesa que tem oposto sempre ao fatalismo da mãe.[6]

Ora, para além do paradigma negativo representado pelas mulheres burguesas, existe um outro modelo de feminidade, constituído pelas mulheres de maior idade, isto é, pela mãe de Fernanda, Eudóxia, e a mãe de Clarissa, Clemência: elas são o outro contraponto às heroínas e supõem um contraponto entre gerações. Tal contraste implica, aliás, uma crítica ao modelo de feminidade tradicional no Rio Grande do Sul[7]. Como viúvas inadaptadas a um mundo urbano que não compreendem são obrigadas a enfrentar mudanças sociais para as quais não foram educadas. De resto, o desabamento do mundo das estâncias explica o seu fatalismo e pessimismo extremo, atitude que as separa das suas filhas, vitalistas e com uma vontade clara de serem felizes. As filhas vão superar também a geração precedente em termos do relacionamento com os homens; se as mães foram vistas essencialmente como máquinas de parir e criar filhos para a guerra ou para o trabalho na estância, as filhas, em troca, estão já mais preparadas para assumir um papel activo na sociedade, fora do espaço privado. Mais além da sua condição de mães, trabalham e ganham presença no espaço público. Não por acaso Clarissa e Fernanda são mestras, Olívia é doutora. O autor reitera, de resto, a sua confiança no papel activo das novas gerações para o progresso social, pois «os adultos e os velhos estavam irremediavelmente perdidos».[8]

Portanto, é agora - parece querer dizer-nos o autor gaúcho–, quando a nova sociedade brasileira está a surgir, que as mulheres têm novas capacidades, agência para decidir o seu futuro e como a parte melhor da sociedade é também a mais apropriada para ensinar o caminho certo na vida, identificado com o altruísmo, o espírito optimista e tolerante e o desejo sincero de melhorar a sociedade, a começar pela vida das pessoas mais próximas. Por isso, é lógico encontrar ao longo destes romances esse sentimento difuso de religiosidade, que se no caso de Olívia descansa na sua fé cristã, para Fernanda supõe o amor abstracto pela Humanidade e o desejo de justiça social. Em todo o caso, a

6. *Caminhos cruzados*, p. 131.

7. Outro exemplo seria a personagem de Maria Luísa Pedrosa (de *Caminhos Cruzados)*, caracterizada pela saudade de uma Jacarecanga idealizada. Incapaz de adaptar-se à cidade, Maria Luísa fica sozinha com os seus sentimentos e não pode deixar de sentir-se um estorvo na própria casa.

8. *Olhai os lírios do campo*, p. 296.

ideologia liberal do autor está por trás das personagens femininas, ao inspirar essa tendência para o transcendental e essa conduta tolerante e pacífica, que obscurece no entanto a submissão das mulheres.

Certamente, Veríssimo tem depositadas as suas esperanças como homem no papel fundamental das mulheres para o progresso da sociedade, mas é uma questão individual e por isso deixa sem tratar o problema social implícito na vivência destas personagens femininas, isto é, a sua falta de liberdade, a falta dos horizontes vitais de uma personagem como Conceição, do romance *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, que apesar de ser mestra conhece as limitações que a sociedade impõe às mulheres. Assim, não existe nestes romances qualquer problematização da situação das mulheres, porque o autor utiliza a caracterização de género em função dos seus interesses ideológicos e narrativos. Desta forma, o autor obvia que as filhas vivem no entanto numa sociedade ainda patriarcal e portanto injusta para as mulheres, onde só a elas se exige o sacrifício altruísta e a renúncia ao próprio interesse. Isto, unido à visão idealista das mulheres, faz com o espelho acabe por devolver-nos uma imagem conhecida das mulheres, a querida e apreciada por uma sociedade patriarcal.

Chegados a este ponto, é bom confrontar o afirmado em relação às personagens femininas de Érico Veríssimo com uma personagem masculina que exemplifica a mensagem moral inserida nos romances da primeira fase, a do escritor Tônio Santiago, de *O resto é silêncio.* Para um leitor não muito atento não passará inadvertido que a personagem do escritor é apenas uma máscara do autor que ele utiliza para se defender dos ataques que lhe chegam da Esquerda e da Direita. Nessa personagem temos a chave para compreender as ideias morais de Érico Veríssimo mas sobretudo o seu discurso do feminino, uma vez que a personagem de Tônio Santiago veicularia as suas convicções mais pessoais, comuns às de uma classe media urbana crítica com a miséria em que vive o povo, mas contrária a uma ruptura violenta com o sistema[9].

Antes que a violência, aquilo que tem valor para Tônio Santiago é o compromisso crítico com a realidade, «a luta pela construção dum mundo de beleza e de bondade, apesar de toda a lama, de toda a miséria, de toda a dor».[10] Ora bem, esta personagem demonstra o paradoxo de um liberalismo como o de Érico Veríssimo, que defende os valores morais humanistas mas que considera as mulheres apenas no seu papel de "esposas sacrificadas". Assim, nem Fernanda nem Olívia ou Nora, a filha de Tônio Santiago são mulheres livres, pois avançam ainda pelo trilho patriarcal que caminharam suas mães,

9. Seja como for, não podemos esquecer a pressão que o regime de Vargas exercia também sobre os escritores, e que representa sem dúvida uma limitação importante às reflexões das personagens de Érico Veríssimo.

10. *O resto é silêncio*, pp. 339-340.

mantendo-se em postos de inferioridade e dependência. Se as personagens femininas de que falamos são retratadas de forma positiva, se são além de fortes, pessoas com uma atitude aberta e decidida, liberal, é porque Érico Veríssimo estava mesmo convencido do valor e a capacidade das mulheres, acreditando no seu papel decisivo na hora de fazer progredir a sociedade brasileira. No entanto, o romancista viu-se condicionado por uns valores ainda patriarcais, por uma ideologia liberal que não dá a liberdade às mulheres e que dando prioridade aos conflitos individuais, evita uma crítica social mais marcada.

Esta é a ideologia implícita do autor brasileiro, uma das chaves possíveis para a leitura unitária dos livros escritos entre 1933 e 1942 que são, sem dúvida, o anúncio do que virá a seguir. Nestas primeiras obras respira-se já a épica própria da segunda fase no heroísmo de umas personagens femininas que representam a esperança da sociedade e numa acção individual guiada por valores morais como a generosidade, o desejo de justiça, considerados essencialmente femininos. Por último, nesta primeira fase estão já presentes as consequências negativas e inevitáveis que a passagem do tempo trouxe para a sociedade tradicional gaúcha.

Érico Veríssimo demonstrou compridamente a sua capacidade para apontar, desde uma posição liberal, de sincera preocupação de humanista, para as falhas sociais que caracterizam o Brasil de Vargas. Foi um escritor coerente com a sua visão liberal da vida e honesto no seu ofício de "contador de estórias". Comprometido, como o resto de escritores da sua geração, com a realidade social que lhe tocou viver, nunca entendeu a literatura como um refúgio da realidade; antes ao contrário, foi sempre ao encontro dos problemas do seu tempo, oferecendo romances que nos falam sobretudo da vida, dos problemas de pessoas reais, em luta por alcançar o seu ideal. Não é já um romance cheio de mistério e simbolismo próprio do romance anterior ao Modernismo, nem vai dirigido apenas a uma mocinha como Clarissa, mas também e sobretudo a uma mulher como Fernanda, uma personagem fundamental, junto a Tônio Santiago, para explicar a sua ideia do romance. Não há aqui, portanto, um "ciclo de Clarissa" nem "histórias para mocinhas", mas uma obra coral que cresce e afirma a sua verdade, à volta de oposições básicas: mães/filhas, homens/mulheres, pobreza/riqueza, passado/presente... onde com certeza o Tempo é já personagem fundamental, na medida em que as novas gerações e principalmente as mulheres são olhadas com simpatia e esperança, como promessa de uma nova sociedade brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ATAÍDE, Tristão de (1972): *O contador de estórias*, Globo, Rio Grande do Sul.

CÂNDIDO, Antônio (1975): "Literatura e cultura de 1900 a 1945", em *Literatura e Sociedade, estudos de teoria e história literária*, 4ª edição, Editora Nacional, São Paulo, pp. 109-138.

CÂNDIDO, Antônio (1987): "A revolução de 30 e a cultura", em *A educação pela noite e outros ensaios*, Ática, São Paulo, pp. 181-198.

CASTRO, Silvio (Dir.) (1999): *História da Literatura brasileira*, volume III, Alfa coop., Lisboa.

CASTRO, Silvio (1976)*: A revolução da palavra: origens e estrutura da literatura brasileira moderna,* Vozes, Petrópolis.

OLINTO, Antônio (1997)*:* "O modernismo na ficção", em *A literatura no Brasil*, volume V (dir. Afrânio Coutinho), Niterói, Rio de Janeiro.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1975): *História da Literatura Brasileira*, Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 2ª edição revista e ampliada, 2004.

VERÍSSIMO, Érico: *Clarissa [1933]*, São Paulo, 1997?.

Música ao longe[1935], Livros do Brasil, Lisboa, s.d.

Caminhos cruzados[1935], Livros do Brasil, Lisboa, 1947.

Um lugar ao sol[1936], Livros do Brasil, Lisboa, s.d.

Olhai os lírios do campo[1938], Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.

Saga[1940], Livros de Brasil, Lisboa, s.d.

O resto é silêncio[1942], Livros do Brasil, Lisboa, 1976?.

ZILBERMAN, Regina (1988-1989): "O tempo e o vento: historia, mito e literatura", em *Cadernos do Povo*, n. 5-14.

Congresso AIL
18/23 Julho 2005

MATERIALIDADE HISTÓRICA EM *INCIDENTE EM ANTARES*

Maria da Glória Bordini
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

O milagre do historiador consiste no fato de que todas as pessoas que tocamos estão extraordinariamente vivas. Trata-se de uma vitória sobre a morte.

Fernand Braudel

O romance é o gênero narrativo literário que partilha com o relato histórico a possibilidade de retirar da morte do tempo pessoas e eventos, idéias e emoções, fracassos e vitórias. Por sua afinidade com as contingências humanas, tem sido o campo de teste de representações daquilo que acontece, tanto quanto, na formulação conhecida de Aristóteles, daquilo que poderia acontecer segundo a necessidade e a verossimilhança[1]. Em épocas mais recentes, o critério da necessidade tem sido dominado pelo do verossímil, uma vez que este não se baseia na lógica que entrelaça o enredo e sim na probabilidade, segundo a opinião geral, de que, dadas determinadas circunstâncias, algo se produziria, mesmo contra os ditames da razão.

O gênero responde, por essa via, a sociedades e culturas que já não crêem numa unidade homogênea que as identificaria, nem julgam que a racionalidade lhes traga todas as soluções para as dificuldades da vida. Desenganados das grandes narrativas, como as chama Lyotard[2], que legitimavam modos de organização econômica e social injustos, fossem de esquerda ou de direita, religiosos ou filosóficos, os leitores de hoje procuram na literatura imagens alternativas de si mesmos, em que possam compreender o que se passa, mesmo que o tema se situe em outro lugar temporal. Temas do presente valem tanto quanto os do passado ou as antecipações do futuro. O que interessa é que o leitor consiga, como salienta Iser[3], pensar o pensamento do outro e ter uma existência vicária, que possa preencher as lacunas inevitáveis da vida pós-moderna, tão imantada pela tecnologia, pela velocidade e pela fugacidade das relações.

Interpretando o multifacetado universo de preocupações, símbolos e estilos de vida hodiernos, o romance diz ao homem do século XXI o que ele não consegue ser, que a inteireza se foi, mas que ainda há coisas tangíveis e

1. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

2. Cf. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

3. Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário.* Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

valiosas a seu alcance. Mostra-o em sua confusão de intenções frustradas, de emoções incompreensíveis, de ações baldadas, sem, entretanto, perder seu potencial emancipatório, porque lhe devolve sua face metamorfoseada pelo hibridismo de seus materiais mas, paradoxalmente, a descobre mais clara, porque desvenda, na sua polifonia de estilos e linguagens, o mundo globalizado e multicultural de hoje.

Entendendo o romance não como essência, mas como um produto histórico, enraizado no tempo e no espaço geográfico e imaginário, não há como desconsiderar, ao lado do trabalho criativo de invenção da diegese, fundado principalmente na memória e no desejo, a materialidade do seu processo de produção e recepção, com seus elementos extraídos do circuito editorial e gráfico, da indústria do papel, das redes de comercialização, físicas e eletrônicas. Igualmente não se pode deixar de levar em conta a existência, em relação recíproca com o leitor, do sujeito-autor, de um romancista com um passado de leituras e experiências, inserido num determinado grupo social, por sua vez situado numa cultura específica, dentro de um sistema econômico-social circunscrito e subordinado a padrões estéticos com os quais se debate para procurar sua própria voz.

Desse ponto de vista, *Incidente em Antares*, o último romance de Erico Verissimo, publicado em 1971, deve ser entendido na moldura de transição entre o século XX e o atual, traduzindo em sua composição a materialidade da História em que foi produzido e lido. Erico Verissimo começou a escrevê-lo em 1969, quando pensou em completar a série de seus romances urbanos com um texto que denunciasse o baile de máscaras da vida burguesa numa grande cidade, ou Porto Alegre ou o Rio de Janeiro. Começou a trabalhar no roteiro desse romance,cujo título final seria *A hora do sétimo anjo*, quando uma fotografia numa revista norte-americana lhe despertou a atenção. Era uma greve de coveiros em Nova Iorque, com os féretros insepultos à vista. O lado macabro da imagem o fascinou ("E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?" pensou ele[4]), mas pôs de lado a possibilidade de explorá-la numa novela, pois considerou inverossímil uma greve destas no Brasil e ele estava determinado a trazer de volta o seu país como cenário de seu próximo romance[5].

Estava-se em plena ditadura militar, no clímax da escalada de violência aos direitos civis, com os militares enfrentando a poder de fogo a guerrilha no Amazonas e desbaratando núcleos de resistência das esquerdas nas capitais, com prisões, tortura e silenciamento das forças libertárias do país.

4. Cf. Entrevista ALEV 03e0300-1971: «Quem olhou os lírios do campo e viu Clarissa vive Incidente em Antares». *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971, p. 11. Reportagem e entrevista.

5. Cf. Entrevista ALEV 03e0025-1971: GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. «Érico Veríssimo, o homem de Antares». *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jan. 1973, p.21. Reportagem e entrevista.

Simultaneamente, cultivava-se uma aparência de calmaria social, de satisfação com as imposições governamentais, engrandecia-se a imagem dos brasileiros com o sucesso do futebol e de uma economia desenvolvimentista que parecia favorecer a população com obras gigantescas de infra-estrutura, como a Transamazônica e Itaipu, mas que ia corroendo as reservas monetárias com a tomada de empréstimos no exterior, aumentando exponencialmente a dívida externa.

Na área do livro, observava-se o incremento das publicações tecnológicas e universitárias, destinadas a atender às necessidades de desenvolvimento social e educacional, postas pela Reforma da Lei de Diretrizes e Bases de 1971, moldada a partir de um acordo MEC-USAID, que deveria transformar a educação brasileira numa filial da norte-americana, ou seja, voltada para a ciência e a técnica e suplementada, em função dos controles ideológicos da ditadura, pelo apagamento das humanidades. Em compensação, ocorria uma explosão de textos ficcionais voltados para o universo infantil. A existência da censura política cerceava a produtividade da literatura para adultos e a porta aberta para a expressão do descontentamento era aquela despercebida pelo poder: a dos leitores crianças. Nos anos 70, a literatura infantil brasileira atingiu a sua maioridade, cultivando aquelas qualidades que Monteiro Lobato já havia praticado: o respeito à menoridade da criança, o estímulo à sua fantasia livre de preconceitos e a crítica social sob forma alegórica.

O cenário da literatura para os maiores era sombrio. O romance brasileiro era policiado em dois sentidos: contra a difusão de idéias "subversivas", prejudiciais à estabilidade do regime, e contra a possível corrupção dos valores tradicionais, fossem eles os patriarcais, oriundos do mundo rural, ou os burgueses, sediados no mundo urbano. Vigiavam-se atitudes com relação à família, à religião e à propriedade e todos os movimentos progressistas, inclusive os já não tão tímidos da Igreja Católica, eram reprimidos pela força, muitas vezes às escondidas, de modo que a população em geral não se sentisse num país conflagrado.

Era natural que Erico Verissimo estivesse preocupado com esse "baile de máscaras" e, na sua sensibilidade ética, desejasse expor a hipocrisia daqueles que sustentavam o regime discricionário, continuando na linha de seu romance urbano de denúncia, como vinha fazendo com uma coerência exemplar desde 1935, com *Caminhos cruzados*. Ao longo de sua exitosa carreira de romancista, ele habituara seu vasto público às vidas cruzadas no ambiente citadino, ao traço satírico com que representava as classes abastadas e à ternura de visão dos jovens e dos desassistidos. Postara-se do outro lado da História em *O tempo e o vento* (1949-1962), em *O senhor embaixador* (1965) e em *O prisioneiro* (1967), construindo e desconstruindo mitos e ideologias, sempre com a intenção de "fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ela caia a

escuridão, propícia aos ladrões e aos assassinos"[6], que é como entendia o papel do escritor.

A atitude independente de Verissimo, na época, era recebida com ambivalência pela crítica, embora não afetasse a admiração de seu público. Erico Verissimo fora alvo do menosprezo de críticos de esquerda no passado, que o acusavam de americanófilo e representante da mentalidade pequeno-burguesa, incapaz de ativismo político progressista. Os críticos de direita lhe censuravam ainda e principalmente a imoralidade das personagens e a representação verista da sexualidade, como desintegradora dos bons costumes. O clima de desagrado acadêmico se desdobrava na imprensa, sempre atenta às possibilidades de escândalo.

O lançamento completo de *O tempo e o vento* em 1962 havia semeado perplexidades de lado a lado, que os romances políticos subseqüentes, de temática estrangeira, haviam acentuado. Os tempos haviam mudado. Em 1968, as reivindicações dos jovens, na França e os movimentos sociais contra a segregação racial, contra a discriminação da mulher e contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos haviam sacudido valores e tradições fortemente arraigadas, promovendo uma liberalização de costumes inédita no Ocidente.

As esquerdas estavam sendo obrigadas, diante do rumo dos acontecimentos mundiais da Guerra Fria, a reconhecer que o projeto comunista na União Soviética fracassara com a denúncia de Kruschov dos *gulags* de Stalin, que na China e no Camboja reinava o terror e o morticínio, e que a revolução armada na América Latina encontrara adversários demasiado potentes para serem enfrentados apenas com palavras de ordem e civis despreparados para a guerra. Defensores declarados da igualdade e da liberdade, os militantes de esquerda começaram a perceber nas posições de Verissimo a convergência com as suas próprias, em especial porque o escritor, apoiando-se em sua fama, estivera pronto a interceder por colegas ameaçados pelo regime e freqüentemente denunciara de público atitudes prepotentes. Os representantes da direita mantinham seus preconceitos, embora não se atrevessem a sustentar qualquer perseguição ao autor, tendo em vista seus vínculos com os Estados Unidos e o respeito de milhares de leitores no país.

Por outro lado, a Editora Globo, que publicara toda a obra de Verissimo e a fizera circular no Brasil e em Portugal através de sua parceria com a Livros do Brasil, aguardava um novo livro, que repetisse o sucesso de *O senhor embaixador*, já que *O prisioneiro* não alcançara o mesmo nível de vendagem. Verissimo estava enredado em vários projetos: o êxito da literatura infantil dos anos 70 o induzia a retomar o gênero que abandonara desde a década de 40, ao que se acrescia sua preocupação com o destino das novas gerações, filhas da ditadura; seus

6. VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*. São Paulo: Globo, 1999, p. 122.

editores e amigos lhe reclamavam que expandisse sua autobiografia, publicada com o título de *O escritor diante do espelho*, na *Ficção Completa* que a Companhia José Aguilar lançara em 1967, mas que ficara circunscrita à edição em papel-bíblia, de pouca expressão no varejo; vinha de uma recente primeira viagem à Grécia, que o fascinara, e o levava a planejar uma nova narrativa de viagem, que se chamaria *Sol e mel*; e, enfim, o plano do novo romance o perseguia e lhe propunha dificuldades técnicas de solução ainda não antevista (queria narrar a história da perspectiva de um defunto, numa espécie de retomada da técnica de Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* mas não podia empregar o mesmo recurso do defunto-autor).

Foi em maio de 1970, no dia 8, caminhando com Mafalda, sua mulher, nas colinas de Petrópolis, em Porto Alegre, que a idéia da greve de coveiros o acometeu de novo e, de súbito, a história se lhe foi esboçando e, com ela, o título, *Incidente em Antares*[7]. Resolve a questão da inverossimilhança através de uma greve geral, fato não incomum desde a eclosão do golpe militar, e abandona o romance iniciado (que deixaria inacabado ao falecer em 1975). Em visita à filha Clarissa nos Estados Unidos, ele se surpreende conseguindo, por fim, escrever ali (costumava dizer que lhe era impossível produzir ficção naquele país tão asséptico). Um diário, registrado numa agenda[8], comprova que em McLean, VA, ele redigiu toda a primeira parte, Antares. É possível que, dominando desde a escrita de *O tempo e o vento* toda a matéria histórica mobilizada para essa parte, ele tenha tido facilidade em criar a atmosfera satírica com que a história da formação de Antares e de seus pró-homens seria urdida.

Seria inevitável que os leitores e críticos não aproximassem essa primeira parte do romance à trilogia e não percebessem nela uma autoparódia: os inúmeros acontecimentos que marcam a trajetória da cidade de Antares correspondem em truculência e conflito às diversas campanhas guerreiro-políticas de Santa Fé. Não é gratuita a posição geográfica das duas cidades, mais para o lado da Campanha, agreste e rude[9], do que para o Leste, mais civilizado, e a repartição do poder entre duas famílias, os Campolargos e os Vacarianos, cuja inimizade, como a dos Terras e dos Amarais, vai aos poucos se atenuando até ambas se tornarem aliadas na manutenção de seu poderio e privilégios. Também chama a atenção a presença de Martim Francisco Terra, o sociólogo, com função semelhante à do médico Carl Winter de *O Continente*. O parodismo supõe inversão do antes tratado e esse movimento em *Incidente* se opera através

7. Cf. entrevista ALEV 03e0025-1971.

8. Cf. agenda ALEV 04b0062-1970. Os registros vão de 29 de junho de 1970 a 12 de dezembro do mesmo ano.

9. Antares é situada numa curva do rio Uruguai, acima de São Borja, cf. entrevista a Hermilo Borba Filho, in VERISSIMO, *A liberdade de escrever*, p. 142.

de um humorismo corrosivo, de que é sintomática a inserção do próprio autor na história, sendo tratado por D. Quitéria como autor de "sujeiras e despautérios" e como "um inocente útil"[10]. Igualmente é paródico o exagero de proporções, de modo que tudo o que era desmando dentro de parâmetros realistas aceitáveis, em *O tempo e o vento*, em *Incidente em Antares* se torna distorcido e ampliado: as vinganças, os confrontos, as torturas, os vícios no último romance adquirem feições de comédia *noir*, denunciando seu alvo, a ditadura do momento e os estamentos sociais que a propiciaram, de forma ridícula e ao mesmo tempo horrenda.

A opção pela auto-referencialidade, adotada em *Incidente*, expressa uma posição estética sobre a composição do romance que indicia a pós-modernidade do texto. Expandindo a noção de metaficção, de Patrícia Waugh[11], o romance de Erico Verissimo transborda os limites de si mesmo, para falar não de si, mas de outra obra do autor, *O tempo e o vento*, à qual é constantemente cotejado, mas da qual parte para um aprofundamento da denúncia sócio-política ali visada, num verdadeiro processo de metatransficcionalidade. Antares é outra Santa Fé, agora, nos anos 60, preparando o advento do golpe militar através da exacerbação das políticas de espoliação, arbítrio e corrupção que já existiam então nos anos 40. Trata-se de uma alegoria de alegoria, que não pode ser lida sem remontar à trilogia e que exige a relação direta entre a ditadura Vargas e a ditadura militar.

Para compor a segunda parte do romance, Erico Verissimo se vale de um evento que a crítica apelidou de realismo mágico, nas águas do romance latino-americano assim denominado, que Alejo Carpentier teorizou[12]. Terminada a história da formação da sociedade antarense, o palco está preparado para a eclosão do motivo que desencadeou o romance inteiro: o desrespeito aos corpos e mentes dos seres humanos, que culmina no insepultamento dos mortos. A sugestão da fotografia, vista na *Time*, gera o incidente incompreensível pela lógica natural. Os mortos, um punhado de cidadãos de diversas classes sociais de Antares, ao serem deixados em seus caixões à espera do enterro pelos coveiros grevistas, despertam literalmente do sono da morte e, indignados, espalham sua pestilência pela cidade, visitando seus entes queridos, que nem sempre o são, como vêm a descobrir os da classe alta. Como a greve continua sem solução negociada, ocupam o coreto da praça central e dali não saem até as autoridades se renderem. Isso, porém, só acontece após um comício público em que a podridão moral da sociedade e da política antarense

10. VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 33.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 167.

11. Cf. WAUGH, Patrícia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984.

12. Cf. CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* Barcelona: Seix Barral, 1996.

é denunciada ante a população já horrorizada pela decomposição progressiva dos defuntos.

A cena-núcleo da segunda parte se desdobra pelo artifício do contraponto entre visitas dos mortos, reações dos vivos, reuniões políticas para resolver o problema, cobertura jornalística, tentativas das autoridades de se imporem pela força (sem efeito diante dos que já não podem por ela ser afetados). Nessa segunda parte, Verissimo se vale de diversas técnicas de apresentação do enredo. Há a narração direta por um narrador impessoal e a narração indireta pela perspectiva de alguma personagem. O relato dos acontecimentos é manifestado através de diálogos entre vivos e mortos e entre cada uma dessas "espécies", e também através das reportagens de Lucas Faia, do diário do Pe. Pedro-Paulo e do jornal íntimo do Prof. Martim Francisco Terra. Distribuindo as vozes narrativas tão amplamente, o Incidente recebe focalizações diversificadas, bem como explicações contraditórias, conforme as crenças e instrução de cada envolvido. Com isso, posições ideológicas convergem e divergem, dá-se a palavra a segmentos oprimidos da população, desmentem-se hipocrisias no plano das autoridades e das elites, põe-se em cheque os limites da ciência e dos aparelhos de comunicação, operando-se no romance aquilo que na sociedade brasileira era impensável numa situação de exceção.

Erico Verissimo, empregando técnicas afinadas com as inovações da vanguarda moderna, leva-as ao absurdo para configurar a denúncia dos processos formativos de um regime de força. Joga com a desfamiliarização das certezas do leitor sobre o que é a realidade, assumindo na polifonia narrativa de seu romance uma espécie de objetividade que dispensa a crença na verossimilhança. Esse efeito é obtido pela afirmação intra-ficcional da plena liberdade do autor na invenção de um evento absurdo, claramente determinado por eventos corriqueiros nas sociedades oprimidas, de modo que a verdade da obra se torna ao mesmo tempo evidente e inverificável[13].

É pelo rumo da estética do absurdo de um Camus, por exemplo, que ele define sua opção narrativa, negando que o Rio Grande do Sul possa dar origem ao realismo mágico que à época proliferava na América Latina. Argumenta ele: "Pensemos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, na nossa paisagem verde e desafogada, na nossa população de origem européia, na nossa pobreza folclórica, na nossa quase ausência de 'mistério à flor da terra' e havemos de concluir que o realismo mágico aqui seria algo postiço"[14]. Pode-se contestar essa justificativa, mas ela torna *Incidente em Antares* ainda mais percuciente em termos de romance histórico comprometido com a denúncia social. Apelar ao absurdo

13. A inverificabilidade da verdade ficcional é uma das características apontadas por David Hayman da ficção modernista. Cf. HAYMAN, David. *Re-forming the narrative*: towards a mechanics of modernist fiction. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

14. In VERISSIMO, *A liberdade de escrever*, p. 165.

significa potencializar o processo alegórico instituído pela obra. Quando o Incidente nos parece tão normal e ao mesmo tempo tão impossível, não se está fazendo mais do que pensar na situação de excepcionalidade política que o Brasil atravessava então e que ainda hoje se mantém em determinadas esferas que enodoam a imagem do país ante seu povo e o de outros países.

Vê-se no processo de produção da obra e no contexto histórico que o cerca, tanto o editorial e livreiro quanto o político-social, que fatores diversos se imbricam para dar os contornos de absurdo e fantástico à temática do romance, não determinando-os, mas sugerindo-os e associando-se a eles. A posição independente do autor em meio à *Intelligentsia* brasileira, que lhe angariava o respeito de seus pares pelo apoio que lhes prestava, mas por vezes também a desconfiança de alguns poucos, cujas opções ideológicas divergiam das dele, empresta tons satíricos às esquerdas e direitas radicais intraficção. A preocupação ética de Verissimo com os direitos humanos, acima de crenças partidárias, confere ao seu texto a perspectiva solidária com que os "humildes e ofendidos" são apresentados no enredo. Seu domínio técnico dos recursos narratológicos hiper-realistas torna o romance de leitura fluente e veloz, sem escolhos para o público não armado, provocando expressivo índice de vendas e, presume-se, de leitura já à época do lançamento (30.000 exemplares esgotaram-se em quatro meses).

Por outro lado, as estratégias de edição e *marketing* da sua editora promoveram um intervalo curto entre criação e industrialização do romance, iniciado em fins de 1970 e lançado em fins de 1971. Para evitar problemas com a censura, José Otávio Bertaso, o diretor da Globo da época, submete as provas de paquê ao Terceiro Exército, onde possui boas relações, e garante a liberação da edição. Provocativamente, lança o livro nas livrarias com uma cinta e um cartaz onde se lia "Num país totalitário este livro seria proibido", despertando a curiosidade do público e salvaguardando sua casa de complicações com os militares[15]. Esses, lendo na obra mais a corrupção política do que a opressão das autoridades e a cena final, adotam-na na Escola Militar de Agulhas Negras durante anos – outro dado de sátira *noir*, desta vez extratextual.

O espelhamento da formação política do golpe militar em *Incidente em Antares*, entretanto, poderia esgotar o interesse do romance uma vez instituída outra vez a normalidade democrática no país. Fosse o texto apenas uma alegoria política circunscrita, tematizando o período 1963/1964 e historicamente produzida entre 1970/1971, o livro correria o risco de desaparecer. Não é o que acontece: as tiragens de *Incidente em Antares* continuam a se suceder, embora não na escala inicial, e não faltam exemplares no mercado brasileiro desde então. O romance é traduzido em diversas línguas, do espanhol,

15. BERTASO, José Otávio. *A Globo da rua da Praia*. São Paulo: Globo, 1993, p. 35.

finlandês, ao romeno, tcheco, polonês e russo – curiosamente atrai a atenção de editores do Leste europeu, possivelmente por sua carga de denúncia política – e, editado em Portugal, continua no mercado, embora seu pico de sucesso tenha sido nos anos anteriores à Revolução dos Cravos, de 1974, em que foi lido como mais um incentivo à luta dos intelectuais portugueses que naquele período recrudesce contra Salazar.

Os fatores constitutivos da produção e da recepção de *Incidente em Antares* poderiam explicar apenas sua popularidade nos anos 70, mas atuam decisivamente para a permanência do texto até hoje. O leitor pós-moderno, brasileiro ou não, revisita a História não como *connoisseur*, mas em busca de sentido – para a vida pessoal e comunitária, mais do que para compreender sua nação. O romance de fundo histórico lhe fornece o prazer inerente à ficcionalidade – o de viver outras vidas - e a ilusão de que no passado as coisas eram mais tangíveis ou apreensíveis porque lhe dá a perspectiva da distância. Mantido no mercado, atualmente pela Companhia das Letras, editora de grande prestígio no país, *Incidente em Antares*, além de descortinar ao público uma certa fatia da História brasileira, mantém-no preso à ação, graças à velocidade com que os fatos se passam e ao inesperado das conseqüências, e a todo momento lhe oferece situações em que pode ainda reconhecer-se: o Brasil de então, ditatorial, é o Brasil de agora, só que democrático – os políticos ainda abusam do poder que o povo lhes confere, a polícia ainda tortura, as famílias se desagregam em ritmo cada vez mais vertiginoso e os jovens recusam, não mais com apupos, mas com indiferença, a farsa que lhes é posta como oportunidade de futuro.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores.)

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* Barcelona, Seix Barral, 1996.

GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. "Érico Veríssimo, o homem de Antares". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jan. 1973. p. 21. Reportagem e entrevista (ALEV 03e0025-1971).

HAYMAN, David. *Re-forming the narrative*: towards a mechanics of modernist fiction. Ithaca, Cornell University Press, 1987.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário.* Rio de Janeiro, UERJ, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

O GLOBO. "Quem olhou os lírios do campo e viu Clarissa vive 'Incidente em Antares'". *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971. p. 11. Reportagem e entrevista (ALEV 03e0300-1971).

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*: entrevistas sobre literatura e política. São Paulo, Globo, 1999.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 33ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London, Methuen, 1984.

XXXVII

LITERATURA: MACHADO DE ASSIS

HUMANITISMO: UMA FILOSOFIA ÀS AVESSAS

Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Rio Grande do Sul

Resumo: Esta comunicação centra-se na teoria do Humanitismo, mediante a qual Machado de Assis concebe uma *charge* ou uma imitação estilística satírica dos procedimentos lógico-dedutivos que compõem o discurso filosófico. Delegando sua exposição a um louco, o autor concebe uma teoria às avessas, cujo objetivo é o de desmascarar as concepções que, fundadas na razão, se atribuem a capacidade de explicar o comportamento humano. Isso se torna evidente porque, através da explanação de Quincas Borba, percebe-se a insurgência de enunciados da religião, da moral, da filosofia, da ciência que, por sua insubordinação, abrem brechas na textura do discurso do filósofo, transformando-o em uma arena onde se digladiam pontos de vista antagônicos. Assim, sob a armadura sem falhas da organização do discurso de Humanitas, encadeiam-se seqüências, estabelecem-se relações, justificam-se posicionamentos, porém a contradição se instala entre a lógica aparentemente irrefutável do discurso e sua significação. Elidindo-se uns aos outros, cruzam-se, sob a palavra do filósofo, os discursos dogmatizados do Cristianismo e do Positivismo (acrescidos do Humanismo pagão) e os pressupostos do Evolucionismo que emergem como elementos antagônicos e complementares em relação a si mesmos e ao discurso que constituem, estabelecendo-se entre eles uma relação de continuidade, de assimilação e de transgressão. Resulta daí que a teoria de Humanitas possa ser lida como uma seqüência horizontal, fundamentada no raciocínio lógico/ilógico do louco lúcido, ou que seja a releitura e a absorção de textos alheios, nos quais situa sua origem e aos quais pretende ridicularizar.

Palavras-chave: Machado de Assis, Humanitismo, Charge do discurso filosófico, Literatura Brasileira.

1. Contradição como sistema

A compreensão do sentido que Machado de Assis empresta à loucura em sua obra *Quincas Borba* e da finalidade que lhe atribui transita pela teoria de Humanitas, sistema filosófico mediante o qual a personagem Quincas Borba tenta explicar, racionalmente, a razão e o sentido da vida. Enunciado por um louco ou um *clown* que se reveste de várias faces, o sistema se estabelece pela absorção de textos e discursos múltiplos, exigindo que a seqüência horizontal de sua leitura seja preenchida pela recuperação das incisões verticais que revelam a sobreposição de enunciados. Essa recuperação não constrói, porém, uma teoria cujos pontos de vista sejam paralelos, tampouco convergentes: o antagonismo que emerge das inúmeras proposições faz com que essas afirmem

e neguem, construam e anulem aspectos do próprio sistema, comprovando o paralelismo entre a teoria de Humanitas e a caracterização de seu idealizador, emergindo daí a intencionalidade de Machado ao conceber sua "ontologia do abandono".[1]

Apresentado como náufrago da existência, mendigo, rico herdeiro, filósofo, louco, Quincas Borba expõe uma multiplicidade de prismas, em que um se oblitera pela maior incidência de luz sobre o outro, ainda que a figura do mentor de Humanitas seja resultante da soma desses traços. A narrativa estabelece, assim, a identidade entre o agente e seu discurso, pois também nesse se agregam inúmeras facetas e se unem posições contrárias sob uma composição aparentemente coesa, instalando-se um jogo de máscaras de cuja revelação o leitor participa.

O discurso de Quincas Borba recupera a estrutura formal do pensamento aristotélico-tomista, visto que tem por base uma argumentação instituída sob os princípios da indução lógica, de que resulta um número limitado de axiomas e cuja comprovação é sustentada pela recorrência à realidade empírica. Entretanto, como organiza seu discurso a partir do *topos* da loucura, o filósofo elege o paradoxo como centro dinamizador, negando, portanto, a *doxa* e, por extensão, o bom senso e o senso comum. Em decorrência disso, a formalização da teoria impele para a duplicidade de sentidos, para o imprevisível, a que se acrescenta a pluralidade de pontos de vista, uma vez que é o resultado do diálogo com diferentes formas de sistematização do pensamento, as quais assimila, transforma, transgride. O Humanitismo expõe-se, assim, como uma charge[2] do discurso filosófico uma vez que o mimetiza com o objetivo de denunciar, através do escárnio, a configuração delirante de idéias, a ausência de lucidez dos arrazoados teóricos e da práxis de uma época.

Portanto, embora se fundamente no múltiplo e no vário e seja perpassada pela ambigüidade, a filosofia de Quincas Borba expõe os princípios de sua construção e a finalidade que a sustenta: ela se estrutura a partir da decodificação de elementos representativos do real e dos discursos que o instituem; ela visa denunciar a realidade, cuja face paradoxal Humanitas desenha através de um discurso também paradoxal. O Humanitismo se mostra, pois, por um lado, como uma apologia do real e de suas sistematizações; por outro, como arma de acusação que se volta contra a capacidade que a sistematização do real detém de anular os elementos múltiplos e contraditórios que o compõem, para dar-lhe uma superfície lisa e plana.

1. SENNA, Marta de: *O olhar oblíquo do bruxo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 63.

2. Utiliza-se o termo charge a partir da denominação estabelecida por Gérard Genette, que assim define os textos que estabelecem uma relação de imitação estilística com outros com o intuito de satirizá-los.

A concepção plurívoca e contraditória do discurso, enunciado pelo delirante Quincas Borba, permite afirmar que Machado de Assis concebe a personagem e sua filosofia para expor o sarcasmo com que visualiza concepções religiosas, filosóficas, científicas que circulam no final do século XIX no Brasil, embora muitas delas situem sua origem nos primórdios da cultura ocidental. Justifica-se, sob essa perspectiva, o motivo que leva Machado de Assis a instituir a filosofia do Humanitismo através da palavra do louco-lúcido: somente o discurso do desvario é capaz de absorver a multiplicidade de aspectos da realidade e construir uma aparente unicidade discursiva, que, todavia, analisada em suas bases, é sempre movente e sempre outra. A filosofia reveste-se de loucura, porque, como esta impregna a realidade, aquela só consegue alcançar o real através do não-senso, construindo-se o discurso do desvario como forma de reorganizar a compreensão do real e de desmistificar as teorias que pretendem sistematizá-lo. Portanto, filosofia e loucura, razão e delírio coexistem e se interpenetram, quer no real, quer em suas representações, o que pode ser depreendido da teoria do Humanitismo: aí, sob a frágil consistência dos argumentos logicamente construídos, vislumbra-se a loucura; sob o riso agônico da loucura, subleva-se o sem-sentido da razão, trazendo à tona o *Elogio* de Erasmo: "Sois todos muito sábios, uma vez que, a meu ver, loucura é o mesmo que sabedoria".[3] A aceitação desse paradoxo permitiria que a incoerência da teorização do louco-filósofo assumisse forma coerente, que o múltiplo se tornasse único, que o complexo se tornasse simples, não fossem as inúmeras rupturas que permitem compreender que a cidadela discursiva de Quincas Borba é continuamente solapada pelo acréscimo de outros textos que se insurgem contra a aparente harmonização de suas significações.

Conseqüentemente, examinando-se a teoria de Humanitas, através da explanação de Quincas Borba, percebe-se a insurgência de enunciados que, por sua insubordinação, abrem brechas na textura do discurso do filósofo. Como se colocadas em confronto, embatem-se proposições, ora dominadas por uma linearidade que fingem assumir, ora salientadas pela verticalidade que as subverte. Resulta daí que a teoria possa ser lida como seqüência horizontal, fundamentada no raciocínio lógico/ilógico do louco lúcido, ou como seqüência permeada pelos espaços de uma rede que propõem a releitura e absorção vertical de textos alheios, nos quais situa sua origem e aos quais pretende atualizar. Seguindo ambas, a circulação horizontal e a circulação vertical, estabelece-se o intertexto[4] de Humanitas que se perfaz na duplicação e na

3. ERASMO de Rotterdam: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 36.

4. Intertexto: Texto absorvendo uma multiplicidade de textos. Embora realizando a concentração de sentido, recusa a limitação de espaço. Para ele, as barreiras formais inexistem, uma vez que luta por anulá-las, pois "basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los" (JENNY, Laurent:

sobreposição de enunciados paralelos, cujo antagonismo afirma e nega, constrói e anula, tornando intrínseca à sua própria teoria a profunda contradição humana.

2. Recuperação da pluralidade

A atualização e desvirtuamento das conquistas da religião, da ciência, da moral e da filosofia fazem de Humanitas a arena onde se digladiam pontos de vista divergentes. Sua recontextualização transforma a teorização do louco-lúcido em uma imitação satírica do discurso filosófico, pois os enunciados de outros discursos são submetidos à especificidade semântica e ao valor pragmático da ironia. Todavia, para apreender essa orientação marcada pela bivocalidade, é necessário que a leitura persiga as menções plurais do discurso de Humanitas. Entre elas, destacam-se, aqui, as que se referem à teologia cristã, a filosofia de Augusto Comte e a teoria das espécies de Darwin.

Para definir sua identidade, Quincas Borba determina, na carta que envia ao discípulo Rubião, uma relação com Santo Agostinho: "Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho... adeus".[5] Com a descoberta, Quincas Borba não só estabelece a semelhança de suas condições pessoais com as de Santo Agostinho, mas também procede a uma articulação, em contrapelo, de sua teoria com o pensamento agostiniano. A heresia, a crença, o roubo, a dedicação da progenitora são elementos comuns a Quincas Borba e a Santo Agostinho e adequados a configurar a identidade entre ambos sem, todavia, deixar de ressaltar a diferença entre pontos de vista filosóficos. Assim, enquanto Santo Agostinho afirma "Procurei o que era a maldade e não encontrei uma substância, mas sim uma perversão da vontade desviada da substância suprema".[6] Quincas Borba enfatiza a negação da existência do mal – "pois que o mal nem mesmo existe"[7] – assinalando a diferença entre sua doutrina e a do doutor da Igreja.

Cumpre destacar, todavia, que o discípulo de Quincas Borba, Rubião, retoma o traçado da identidade, expresso na carta, para ampliar as correlações com o pensamento cristão:

> ...Rubião leu novamente a carta, e a hipótese da troça pareceu outra vez mais verossímil. Concordou que ele tinha graça; com certeza, quis debicá-lo; foi a Santo

"A estratégia da forma", em JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979, p. 22.)

5. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 651.

6. SANTO AGOSTINHO: "Confissões". Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 120.

7. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 652.

> Agostinho, como iria a Santo Ambrósio ou a Santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar e rir-se do logro.[8]

Conseqüentemente, a carta enigmática, último pronunciamento direto do filósofo, ao mesmo tempo em que se propõe como enigma, oferece-se como ponto de partida para a compreensão do Humanitismo: Santo Agostinho, sistematizador da doutrina cristã, Santo Ambrósio, pregador e pastor de almas, Santo Hilário, autor do tratado *Sobre a Trindade,* – todos bispos da Igreja Latina – têm em comum a concepção doutrinária e preocupam-se com a salvação da humanidade, a partir do desvendamento e compreensão do mistério divino. Em contraposição, Quincas Borba pretende desvendar o mistério humano e não deixa sem resposta interrogações essenciais do homem, como as que tratam de sua identidade e do sentido inerente à morte e à dor, enquanto sua preocupação única é Humanitas.

Tanto Santo Agostinho quanto Quincas Borba entendem que a filosofia não é somente disciplina teórica, apta a evidenciar problemas relativos à estrutura do universo físico ou à natureza dos deuses, mas, sobretudo, uma indagação sobre a condição humana. Para o primeiro, a filosofia é o caminho para alcançar a beatitude; para o segundo, é a forma de integração plena à substância original, que é Humanitas; para ambos, é o meio para alcançar a felicidade. O bispo de Hipona quer conciliar as relações entre a razão e a fé, entre o que se sabe pela convicção interior e o que se demonstra racionalmente, entre a religiosidade cristã e a filosofia pagã. Quincas Borba procura demonstrar, através da argumentação lógica, a existência de formas fixas e de leis genéricas que podem ser aplicadas à realidade complexa e difícil, impregnando sua argumentação com pontos de vista subjetivos. Ele concilia racionalização e convicção pessoal, filiando-as ao domínio da religião, da filosofia e da ciência de sua época, sem esquecer a parte "galante" dos mitos pagãos.

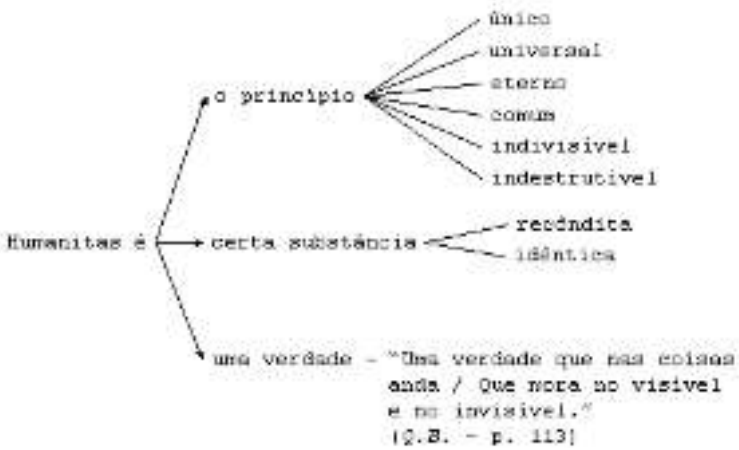
Com efeito, Santo Agostinho sistematiza uma concepção do mundo, do homem e de Deus, transformando-a na doutrina fundamental da Igreja Católica; Quincas Borba sistematiza uma concepção do mundo e do homem de que Deus está alijado, porque substituído pelo próprio homem, fazendo dela a base da doutrina de Humanitas. Portanto, o que a Rubião parece um enigma jocoso constitui um indício revelador da intencionalidade de Machado de Assis que é recuperada por intermédio das associações permitidas ao jogo da circularidade, "em que o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma evocação crítica, lúdica e exploradora".[9]

---

8. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 653.

9. JENNY, Laurent: "A estratégia da forma", em JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979, p. 36.

A convergência entre a filosofia de Humanitas e o universo teológico do catolicismo é sublinhada ainda em outra passagem. Interrogado por Rubião, Quincas Borba procede à explanação de sua teoria, antecedendo-a por um convite: "– Queres ser meu discípulo?"[10] A pergunta reproduz as palavras de Cristo ao congregar seus seguidores, enquanto a explicação da teoria recupera o ensinamento fundamental da Igreja mediante o qual é explicitada a concepção de Deus, o que se torna evidente na resposta formulada por Quincas Borba:



A similitude expõe-se, de forma evidente, quando são contrapostas as explicações do idealizador do Humanitismo às do teólogo cristão. Substituída a palavra Humanitas por Deus, concebido na doutrina cristã como princípio de todas as coisas, substância universal, verdade total e plena, chega-se à definição de Santo Agostinho, para quem somente o termo *essentia* é capaz de definir o ser supremo. Segundo ele, todas as demais coisas não têm propriamente essência, pois, sendo mutáveis, são a reunião do ser e do não-ser. Somente da noção de unidade, implícita a Deus, decorre ser ele eterno, imóvel, indivisível e imutável: Deus é a plenitude do ser, a perfeição máxima e o bem absoluto.

Porém, mesmo existindo a similitude entre ambas as explicações, a diferença se afirma, visto que Quincas Borba transfigura a conceituação do ser divino, quando lhe sobrepõe o princípio da universalidade radicado no homem: "Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem".[11] Portanto, mais uma vez, a semelhança se subordina à diferença, porque a concepção doutrinária fundamental do cristianismo se opõe à do Humanitismo: os termos Deus e

10. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.
11. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.

Humanitas não recobrem uma mesma e única identidade, ainda que seus predicados afirmem a semelhança existente entre eles.

Por sua vez, o homem, compreendido como substância, estabelece a relação com o Positivismo de Augusto Comte, para quem "o conjunto de concepções positivas condensa-se na noção única de um ente imenso e eterno, a humanidade".[12] "O próprio nome Humanitismo, com sua concepção de Humanitas, lembra imediatamente a Religião de Humanidade de Comte e a hipóstase de uma humanidade em si, acima dos homens".[13] O elo semântico reforça-se à medida que ambos, Humanitismo e Positivismo, são não apenas um sistema filosófico e político, mas, sobretudo, uma religião que visa substituir todas as demais, especialmente o Cristianismo.

Eu trato de anexar à minha filosofia uma parte dogmática e litúrgica. O Humanitismo há de ser também uma religião, a do futuro, a única verdadeira. O Cristianismo é bom para as mulheres e mendigos, e as outras religiões não valem mais do que essa: orçam todas pela mesma vulgaridade ou fraqueza.[14]

Comte, ao reprovar as crenças monotéicas, cristãs e muçulmanas, compara-as à crença positivista, síntese relativa e altruísta, oposta à síntese absoluta e egoísta das primeiras, e afirma que a "concepção da humanidade condensa o dogma da religião universal, o qual consiste na filosofia positiva".[15]

A articulação da filosofia à práxis social como forma de estruturação política é enfatizada pelo mestre francês, cujo posicionamento é categórico: "O positivismo se compõe essencialmente duma filosofia e duma política, necessariamente inseparáveis, uma constituindo a base, a outra a meta dum mesmo sistema universal".[16] Também aqui, a semelhança se revela, sendo assinalada por Brás Cubas em seu relato *pós-mortem*, quando narra que

> Quincas Borba leu-me daí a dias a sua grande obra. Eram quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas. O último volume compunha-se de um tratado político, fundado no Humanitismo; era talvez a parte mais enfadonha do sistema, posto que concebida com um formidável rigor de lógica.[17]

---

12. COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 145.

13. CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso: *Ensaios machadianos:* Língua e estilo, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1962, p. 99.

14. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 637.

15. COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 150.

16. COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 97.

17. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

Constata-se, pois, que, elidindo-se uns aos outros, cruzam-se, sob a palavra do filósofo, os discursos dogmatizados do Cristianismo e do Positivismo (acrescidos do Humanismo pagão), situados como elementos antagônicos e complementares em relação a si próprios e ao discurso que constituem. Entre eles se estabelece uma relação de continuidade, de assimilação e de transgressão: Santo Agostinho retoma concepções pagãs, particularmente a teoria das idéias de Platão; Augusto Comte encontra em Santo Agostinho o "mais sublime dos místicos", porque preparava a seu modo a máxima moral do Positivismo: "Viver para outrem";[18] Humanitas, por sua vez, deixa-se permeabilizar pelos diferentes posicionamentos, compondo uma síntese antinômica de idéias. Destronando Deus e entronizando o Homem, procede à desmistificação da *essentia* como concebida por Santo Agostinho, para introduzir um novo ídolo, que calca o mundo com pés de barro.

A mesma sobreposição, a imbricamento de conceitos, ou melhor, a superposição de textos, verifica-se quando são analisadas as diferentes fases de Humanitas, assim constituídas: "a estática, anterior a toda criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem" e "a contrativa, absorção do homem e das coisas".[19] Identificam-se, aqui, a narração do *Gênesis*, em que o processo de criação se concretiza em momentos distintos, bem como as diferentes etapas evolutivas que, segundo Comte, conduziriam os estágios evolutivos do homem até a assimilação plena final, em que as palavras síntese e religião se tornam sinônimas.

O princípio da evolução, proposto pelas ciências biológicas e referendado por Comte, está, portanto, expresso na divisão das diferentes fases do Humanitismo e é evidenciado na afirmação: "A evolução, porém, é tão profunda, que mal se lhe podem assinar alguns milhares de anos".[20] Assim, se "estática" e "dinâmica" constituem para Comte as ópticas fundamentais para o estudo de todo ser vivo, sendo os princípios sob os quais funda a Ciência Social, Humanitas adota a mesma concepção, realizando-se da imobilidade ao movimento para chegar da desagregação à síntese. Essa, porém, confirma-se não como absorção do homem e das coisas, mas como absorção do mais fraco pelo mais forte, igualando-se, em importância, a morte da avó do filósofo, de um rato, de um cão, ou de um poeta, uma vez que servem para preservar o princípio da vida que é Humanitas:

---

18. COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 142.

19. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 614.

20. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

> – Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal comum.[21]

Constata-se que o texto darwiniano é tomado por Quincas Borba como objeto, já não de agressão, mas de sedução, pois espelha os fatos da natureza.[22] Já não se sobrepõe um texto a outro texto, mas é retomado o ciclo evolutivo e seletivo da vida, em que, ignoradas as características distintivas homem/animal e desprezadas as concepções morais e éticas, salienta-se a condição instintiva do homem, ainda "humano, demasiado humano".[23] Logo, a teoria darwiniana se faz presente, porque, ao olhos de um louco ou daquele que nada vê, porque tudo vê, tem os mesmos contornos da configuração do real. Transpondo as descrições objetivas do biólogo para seu sistema, Quincas Borba apresenta-as como recurso de agressão e desmistificação de teorias outras, alheias à práxis social; são também arma de denúncia e crítica em relação a essa mesma práxis em que as exigências da natureza subordinam os preceitos implícitos à conceituação de humanidade.

O que constituem a metafísica, a moral, a religião e a ciência, senão embustes para empanar a verdadeira condição do homem? – parece perguntar Quincas Borba. Anuladas essas diferentes formas de mentiras, usadas para triunfar sobre a realidade de um mundo falso, contraditório e cruel, resta-lhe (a Quincas Borba) declarar a fórmula-síntese de sua própria teoria: "Ao vencedor as batatas", "ao vencido, ódio ou compaixão"[24] e a necessidade de "levar a sua fome a outra parte".[25] Como aforismo representativo da seleção natural, orientado para o homem, é um lema às avessas, representação ficticiamente real de uma realidade falseada.

Novamente a ironia ou a duplicação de sentido, manifestada pelo *ethos* zombeteiro das palavras do filósofo, assinala a sedução paródica e permite a irrupção de textos no intertexto de Humanitas: "Quando voltar o costume da antropofagia, não há mais que trocar 'amai-vos uns aos outros', do Evangelho,

---

21. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.

22. "E tudo concorre para fixar no romance a luta surda de conservação, travada em torno do dilema comum a todo animal que é simultaneamente caça e caçador: abater ou ser abatido. Comer ou ser comido" (GOMES, Eugênio: *Espelho contra espelho,* São Paulo, Instituto progresso, 1949, p. 101).

23. NIETZSCHE, Friedrich: "Humano, demasiado humano". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, em *Os pensadores,* São Paulo, Instituto Progresso, 1978, pp. 86-151.

24. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 649.

25. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 629.

por esta doutrina 'comei-vos uns aos outros'. Bem pensado, são os dois estribilhos da civilização."[26] Identificando o segundo estribilho na prática social, Machado de Assis dá-lhe ênfase ao colocá-lo, ainda que modificado, na boca de Quincas Borba. O propagador de Humanitas está apto a declarar aquilo que a falsidade humana nega, porque se mantém à distância do banquete da vida e porque está dominado pela saciedade que a ilusão ou a loucura proporcionam.

Portanto, sobrepondo-se aos consolos metafísicos da religião cristã, sobrepondo-se à utopia social preconizada por Comte, Quincas Borba conjuga-se ao otimismo e, no além-limite da esperança, "no lugar onde se perturba e se obnubila o relacionamento entre o homem e a verdade"[27], ele proclama que "a dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão."[28]

Imerso no mundo em que mentiras inexistem, o louco-lúcido assume como próprias as verdades ilusórias da razão e nega a existência da dor, da qual a loucura é fuga concretizada. Destacada da grande sintagmática, a enunciação, contudo, deixa-se impregnar pela totalidade do texto e também o impregna. A situação de Quincas Borba, em sua contradição interna, é percebida como profundamente irônica: só a irrealidade desvairada é capaz de pronunciar-se pela ausência da dor, que a realidade confirma na sua condição de louco. A proclamação de Quincas Borba enuncia-se, portanto, como antífrase[29]: há uma profunda oposição entre o que apregoa e o que quer fazer entender. Ao afirmar o caráter ilusório da dor, denuncia as "consolações racionais"[30] e místicas com que as teorias científicas e religiosas procuram anular ou postergar o problema fundamental do sofrimento, concebendo, com sua doutrina, uma filosofia a contrapelo.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de: *A semana*, São Paulo, W. Jackson Inc. Ed., 1955.

ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em *Obra completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1.

26. ASSIS, Machado de: *A semana,* São Paulo, W. Jackson Inc. Ed., 1955, p. 434.

27. FOUCALT, Michel: H*istória da loucura na época clássica,* São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 242.

28. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

29. Emprega-se o termo "antífrase" ligando-o à ironia situacional do texto. Ambas, ironia a antífrase, estabelecem uma relação de antinomia ou de oposição semântica entre o sentido literal e o derivado, o que permite determinar a adequação. A antífrase é um recurso da ironia como tropo.

30. BARRETO FILHO, José: *Introdução a Machado de Assis,* Rio de Janeiro, Agir, 1980, p. 104.

ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1.

BARRETO FILHO, José: *Introdução a Machado de Assis,* Rio de Janeiro, Agir, 1980.

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso: *Ensaios machadianos,* Língua e estilo, Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978.

COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

ERASMO de Rotterdam: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

FOUCALT, Michel: *História da loucura na época clássica,* São Paulo, Perspectiva, 1978.

GOMES, Eugênio: *Espelho contra espelho*, São Paulo, Instituto Progresso, 1949.

JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich: "Humano, demasiado humano". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, em *Os pensadores,* São Paulo, Instituto Progresso, 1978.

SANTO AGOSTINHO: "Confissões". Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978.

SENNA, Marta de: *O olhar oblíquo do bruxo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

LUAS DE MEL / TERRAS DE ABSINTO

Mirella Márcia Longo
Universidade Federal da Bahia

O presente trabalho integra pesquisa em andamento, voltada à construção de um ensaio sobre a representação do amor em romances portugueses e brasileiros do século XX. As diversas cenas comentadas têm em comum a presença da água. No caso dos romances portugueses, foram tomados, como paradigmas norteadores, o *locus amoenus* descrito por Curtius em sua *Literatura Européia e Idade Média Latina*,[1] e mais a visão heraclitiana que, segundo Bachelard, associa a morte ao devir hídrico.[2] Sem abandono dessas referências, o comentário dos romances brasileiros põe as diversas cenas em diálogo, direto ou indireto, com a imagem de Peri e Ceci, navegando rumo à fundação de uma pátria mítica, ou à consagração do binômio amor e morte. A eleição desse novo paradigma acarreta uma ênfase posta especificamente sobre o conjunto de textos brasileiros. Ela sustenta-se na hipótese de que , nesse conjunto, a ligação do par amoroso entra em conexão mais explícita com visões de pactos sociais e, em decorrência, com afirmações ou negações de uma nacionalidade.

Particularmente, o comentário que se segue tem seu ponto de partida na consideração de uma simbologia milenar que associa a união entre homem e mulher com o reconhecimento de uma identidade; nas palavras de Campbell; há, na união de dois seres, «o reconhecimento de que existem dois aspectos para uma mesma coisa».[3] Northrop Frye explicita o caráter social dessa identidade resultante do processo integrador; ele lembra que, muito freqüentemente, a formação do casal indica, no nível simbólico, o surgimento de uma nova sociedade.[4]

Primeira Cena:

> A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas

1. Depois de seguir um percurso do *locus amoenus*, Curtius conclui tratar-se de tópica que, integrando a poesia bucólica, integra também a poesia amorosa como um *lugar feito para amar*. Cf. Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

2. BACHELARD. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 59.

3. CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. «Histórias de Amor e Matrimônio». In *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, p. 21.

4. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1983. p.164.

> Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.
>
> O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.
>
> Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando vôo.
>
> A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia.
>
> E sumiu-se no horizonte.[5]

Sobrevivendo aos ímpetos da água, os dois amantes irão povoar um mundo e assim reativar o motivo bíblico do dilúvio, evocado no romance, em consonância com a lenda de Tamandaré, herói indígena que, com a sua companheira, resiste à fúria das correntezas. De qualquer modo, Peri e Ceci irão transcender os abismos impostos pela História e ultrapassar o seu corolário de tensões. Morrendo, eles encontram-se no céu evocado por Cecília, antes que os rubores a calassem. No caso de conseguirem vencer a força dos elementos naturais, esse homem e essa mulher ingressam num contexto adâmico, propício à fundação de um mundo.

Vasta fortuna crítica constata que esse desfecho de **O Guarani** concretiza, em imagem literária, a interpretação que Alencar faz do passado colonial, mola mestra do seu projeto de garantir um caráter nacional à literatura brasileira. Convicto de que, na mestiçagem racial e cultural do índio e do colonizador, encontrar-se-iam os elementos particulares da nação emergente,[6] Alencar apostou na união de Ceci - a filha do português – com Peri, o índio cristianizado e ainda capaz de evocar as lendas do seu povo e de usar a palmeira como arca que plana sobre as águas do Paraíba.

De acordo com Alfredo Bosi, a oscilação de Alencar *entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo.*[7] Saliento que esse contexto pré-social leva à situação adâmica a que já me referi e à idéia de uma nação inteiramente nova, proveniente de uma síntese. Afinal, deve-se esperar que as ações purificadoras do fogo, que faz um castelo arder em chamas, e da água, que vigorosamente arrasta a palmeira-arca, sejam capazes de queimar e de afogar, no plano mítico, as diferenças que provêm da História. Promotor do salto que vai da História ao mito, esse impulso vigoroso torna possível a união do casal que, depois de um longo percurso, alcança tornar-se carne de uma só carne. À imagem desse amor, devem-se agregar a noção de um mundo por ele fundado e mais as sensações de filia e de pertença a esse mundo.

---

5. ALENCAR, José M. de. *O Guarani*. Porto Alegre, L&PM, 1998, p. 460.

6. Em meio à fortuna crítica de Alencar, destaco a leitura de Valéria De Marco. Cf. DE MARCO, Valéria. «A Produção Crítica de Alencar». In *O Império da Cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, pp. 5-70.

7. BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 243.

Permito-me agora passar para uma outra cena, distante da primeira em pouco mais de meio século. Nela, um outro casal prepara-se para outra navegação. Transporto-me para uma das últimas anotações do **Memorial de Aires**, livro que Machado de Assis publicou em 1908.

Segunda Cena:

> Fidélia ia realmente triste: o mar não tardaria em espancar as sombras, e depois a outra terra, que a receberia com a outra gente. Eu, no tombadilho do paquete, imaginei o cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto. Tristão, à despedida, disse palavras amigas e saudosas a Aguiar, mandou outras para a madrinha, e a mim pediu-me que não esquecesse os pais de empréstimo e os fosse ver e consolar. Prometi que sim. Descemos para a lancha e afastamo-nos do paquete.[8]

A cena tem como motivo principal a partida dos recém-casados – Tristão e Fidélia – que rumam a Portugal, para desgosto e sofrimento do casal Aguiar, seus pais de empréstimo. Quem faz o registro é Aires. Na passagem citada, ele recorda a sua primeira visão de Fidélia que, então viúva, rezava pelo marido. *O cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto* são elementos que integraram esse momento do passado. Sutilmente gradativa, a enumeração desloca-se da morte para a vida. Do cemitério e do túmulo do marido morto, chega-se à figura de Fidélia que, com as mãos postas em atitude de oração, recebe ainda o enquadramento da morte. Contudo, as mesmas mãos indiciam, por via metonímica, o corpo de mulher; de forma que o termo *resto* soa como uma alusão crispada à atração que esse corpo vivo, embora emoldurado pela morte, exerceu um dia sobre Aires.

De início, é destacada a tristeza de Fidélia. Real, na hora da partida, essa tristeza tem sua dissipação anunciada pelo narrador: *o mar não tardaria em espancar as sombras*. Para a margem futura – a que espera com a outra terra e a outra gente – não serão transportadas essas sombras, velozmente desfeitas como se desfazem as lembranças dos mortos.[9]

Na superfície, parece estranha essa cena de partida, na qual a terra deixada, com um passado povoado pela morte, é a nascente República brasileira. A situação vai ficando mais clara, ao pensarmos que, antes de casarem, Tristão e Fidélia já tinham um traço comum. Ambos tomaram o casal Aguiar como *pais de empréstimo.* Incompatibilizada com o pai desde o casamento, a moça perdera

8. MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*. In *Obra Completa*, V.I. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 1198. Todas as citações do *Memorial de Aires* provêm desta edição.

9. Faço uma alusão a uma das mais freqüentes citações do Conselheiro Aires: «Les morts vont vite!» Trata-se, segundo Gilberto Pinheiro Passos, de tradução para o francês de um segmento de verso, extraído da balada Lénore, escrita pelo poeta do pré-romantismo alemão Gottfried August Bürger. Cf. PASSOS, Gilberto P. *As Sugestões do Conselheiro Aires*: *A França em Machado de Assis; Esaú e Jacó e Memorial de A*ires. São Paulo, Ática, 1996, p. 39.

a mãe e ficara viúva; o novo esposo, em tenra idade, fora deixado sob a guarda dos padrinhos, que o acompanharam, até o dia em que foi morar na Europa, seguindo os pais biológicos. Essas circunstâncias conduziram os dois jovens a formar os elos que a água irá dissolver, após a partida . De acordo com os parâmetros usados no comentário da cena anterior, os esposos levarão para o porto de destino os seus bens materiais e mais a vitalidade que, emanada de sua união, poderá projetar-se para o corpo social, fertilizando-o. No ponto de partida, permanecerão os estéreis, velhos e viúvos: o casal Aguiar, a mana Rita e o próprio Conselheiro, partes ilustrativas de um grupo que caminha para o esgotamento.

O que a cena põe em evidência é a condição terminal de vínculos afetivos, cujos alicerces são frágeis, ou sem autenticidade. Explicita-se o caráter precário da filiação que corresponde a uma sensação postiça. Tal sensação, se não é atribuída à sociedade brasileira como um todo, é vista como uma marca dos grupos que, nessa sociedade, detêm poder. Em outras palavras; parece justo supor que, aos *pais de empréstimo*, corresponda uma pátria de empréstimo e, em decorrência, parece igualmente justa a suposição de que Machado de Assis esteja comentando uma fragilidade que, nascida no plano afetivo, tem implicações éticas, tornando problemáticos os pactos sociais do país e a idéia do Brasil como nação.

Em alguma medida, a cena de Machado traz uma situação próxima à do romance de Alencar. Tristão e Fidélia estão prestes a navegar, como Peri e Ceci, que iniciam navegação direcionada a uma terra eleita. No entanto, em muito maior medida, as situações são inversas. O primeiro casal busca um lugar ainda não configurado no nível simbólico; sua viagem pelas águas brasileiras constitui indício de uma *paisagem amena* ainda não inteiramente definida. O segundo casal deixa a paisagem emprestada, que não reconhece como abrigo e elege, como *locus amoenus,* um outro continente. Com tal inversão, Machado aponta para um esgotamento do projeto cultural romântico, nascido no século XIX como projeto nacional.

A dúvida lançada sobre o pacto mantenedor da nação está, de algum modo, contida na cena de Alencar, a despeito da sua ideologia. Afinal, ele não nos deixa ter certeza se Peri e Ceci sobrevivem, ou se eles confirmam a parelha Amor e Morte, comum na literatura do Ocidente.

Ao concluir a sua arguta análise do *Memorial de Aires*, John Gledson identifica no romance «um lamento pelo país, em cuja existência como nação, [Machado de Assis] mal chegava a acreditar».[10] Gledson argumenta que, sob qualquer interpretação, é inegável, no enredo do *Memorial*, a ocorrência de

10. Cf. GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p. 255.
11. *Ibid.*, p. 242

traição; e segue: «os dois jovens traem seu país, tanto de maneira literal, pois partem para Portugal com o dinheiro ganho no Brasil (e com a escravidão) , como no plano metafórico, com o abandono dos pais postiços».[11] De acordo com essa óptica, o leitor pode especular se a traição foi deliberada ou forçada pelas circunstâncias. Valendo-se das epígrafes usadas por Machado,[12] e sobretudo das insinuações e dos silêncios registrados pelo narrador- diplomata, Gledson aposta num engodo premeditado em Lisboa, construindo a hipótese de que Tristão e Fidélia mantiveram um romance em segredo e simularam o novo conhecimento que lhes permitisse casar e transportar a herança da moça para a Europa, sem perda de prestígio social.

Distancio-me da recomposição do romance, tal como feita por John Gledson, no que diz respeito à sua observação de que os amantes machadianos não estariam, como Tristão e Isolda, «ligados por uma poção mágica, mas por 300 contos».[13] No nível simbólico, a perda imposta pela partida é tanto mais trágica, quanto maior é a qualidade da união do casal que executa o gesto de abandono.

No dia 13 de março, Aires registra: «Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre de velho..... Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo». Assim, o afastamento desse Eros visto como fonte de vida e poder regenerador potencializa as perdas materiais. Além disso, o olhar de Aires não deixa margem a dúvidas, quando analisa os amantes. Ele constata que a força da sua paixão amorosa sobrepõe-se a toda intenção de engodo e promoção de disfarce; note-se: «Não é que eles não buscassem disfarçar, ela principalmente, mas não há disfarce que baste em tais lances. A agitação interior transtornara os cálculos, e os olhos contavam os segredos. Quando falavam pouco ou nada, o silêncio dizia mais que palavras, e eles davam por si pendentes um do outro, e ambos do céu». E mais adiante, para salientar a força que promove a unidade do casal, Aires evoca imagens que ecoam tanto o discurso platônico como a Mística cristã: «...penetravam um no outro, com uma luz viva que ninguém acendeu. Isto que digo pode ser obscuro, mas não é fantasia; foi o que vi com estes olhos. E tive-lhes inveja. Não emendo esta frase, tive inveja aos dous, porque naquela transfusão desapareciam os sexos diferentes para só ficar um estado único».

Ao embarcarem para Portugal, com os trezentos contos da herança e mais a força luminosa da sua paixão, Tristão e Fidélia entram para aquela galeria de personagens machadianas, nas quais *instinto* e *sagacidade* atuam em cooperação.

12. Machado usa como epígrafes dois poems da lírica medieval: "Em Lisboa, sobre lo mar, /Barcas novas mandei lavrar..." (Cantiga de Joham Zorro); e ainda: "Para veer meu amigo / Que talhou preyto comigo, / Alá vou, madre. // Para veer meu amado/ Que mig'a preyto talhado, / Alá vou, madre". (Cantiga d'El Rei Dom Denis) .

13. Cf. GLEDSON, John. *op. cit.*, p. 246.

Segundo Alfredo Bosi, nessas personagens, uma primeira natureza, formada por instintos e paixões, compactua com uma segunda natureza, voltada para o interesse da sobrevivência e da ascensão social.[14]

Não se pode esquecer que os registros do *Memorial de Aires* cobrem o período que vai de 9 de janeiro de 1888 a 30 de agosto de 1889. Os sinais de velhice e esgotamento que Machado identifica referem-se, não apenas, mas principalmente ao Império sustentado nas oligarquias agrárias e na escravidão. Todavia, como esse esgotamento implica esterilidade, torna-se fácil perceber que a descrença estende-se à nascente República.

Herdeira de um fazendeiro da Paraíba do Sul,[15] Fidélia deixa o Brasil, levando consigo os frutos da terra e do trabalho escravo, num pacto nupcial com um brasileiro que já se naturalizara português. Sintomaticamente, e à semelhança do que costuma ocorrer com as oligarquias brasileiras a partir das suas crises, Fidélia regenera-se e supera os sinais de morte que momentaneamente a atingiram no período da viuvez.

Quanto ao casal Aguiar, se por um lado personifica a terra gasta, explorada e esterilizada, não deixa de representar também uma outra face da mesma elite, a que pertence Fidélia. Assim, o casal permanece no Brasil por força do cansaço, conforme declara Dona Carmo, a Senhora Aguiar; mas sua condição é análoga à dos exilados. No fim de seus registros, Aires observa que, imersos na mágoa trazida pelo afastamento dos filhos postiços, os dois velhos tinham *saudade de si mesmos*. No centro dessas existências exiladas, instala-se o vazio da própria identidade, presa a elementos distantes.

De forma sutil, a cena move-se de acordo com uma mecânica de inversões que contempla ironia lançada também ao empreendimento das viagens marítimas portuguesas. Machado representa um regresso a Lisboa; lembro que de lá vieram Fidélia e Tristão. A viagem dos dois surge como um ciclo que se completa, deixando atrás de si o desfalque e a esterilidade. Tal perspectiva leva-nos ainda a observar que Machado de Assis monta a sua cena de partida sobre o conflito entre *a gente que parte e a gente que fica*. No poema épico de Camões, o centro da reflexão realizada em torno desse conflito é ocupado pela voz acusadora do Velho do Restelo. No *Memorial*, essa reflexão fica por conta do Diplomata Aires.

Situado no seio do povo, o Velho do Restelo denuncia com nitidez e veemência o desastre social gestado na ação dos que partem. Diplomata aposentado, Aires é tocado pelo geral esgotamento da terra deixada e a sua voz

14. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis/ O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999, p.23.

15. Alfredo Bosi esclarece a importância dos cafeicultores do Vale do Paraíba, durante as crises vividas no Brasil, na segunda metade do século XIX. Cf, BOSI, Alfredo. «A escravidão entre dois liberalismos». In *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 194-245.

oscila. Ele encobre o desastre, mesmo que o autor trabalhe no sentido de que haja uma denúncia encravada no plano opaco das imagens.

Os elementos que circundavam Fidélia no cemitério vão ter, como último asilo, a memória do Conselheiro. No momento de sua partida, é também a Aires que Tristão transfere a tarefa de consolar os pais emprestados. Dessa maneira, o narrador torna-se guardião da bagagem que os noivos não levam consigo. Testemunha de um progressivo desenlace, Aires vive, ele mesmo, uma perda de laços muito mais completa, que Machado traduz em termos afetivos, amorosos. Potente fisicamente, Aires sente-se espiritualmente impotente para amar Fidélia . Afastando esse contrato nupcial que se realizaria no interior do país, Aires também não se sente atado à esposa morta, cujo corpo deixou em Viena e à distância de si. Empreendida pelos jovens em sua inconsciência, a viagem de retorno é, para ele, uma impossibilidade. Aires tem ciência de que não é um europeu e afirma: *Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei.*

A estrutura afetiva do Conselheiro Aires é construída por Machado de Assis com apoio em um verso de Shelley traduzido de modo discutível: «Eu não posso dar / o que os homens chamam amor... e é pena» por «I can give not what men call love». A leitura atenta do verso indica que o afeto do Conselheiro está voltado para o mundo angelical de Shelley, cuja substância não se sustenta ante a consciência céptica de Machado. Não sendo preenchido por visões idealistas, esse espaço traz um vazio associável à morte e imaginado como indolor passividade e ausência de paixão.

De fato, Aires representa a culminância de uma perda de laços aludida em vários textos machadianos. Apresentados em imagens trazidas da literatura amorosa, esses desligamentos aludem sutilmente à situação das consciências dotadas de uma maior amplitude reflexiva. Maria Regina (protagonista do conto *Trio em Lá Menor*) e Quintília (do conto *A Desejada das Gentes*) juntam-se a Flora (do romance *Esaú e Jacó*); como Aires, essas personagens não podem *dar o que os homens chamam amor*. Seus afetos dirigem-se a instâncias que não fazem parte das experiências que elas vivem como agentes sociais. Maria Regina –que não escolhe um pretendente– entra em conformidade com as estrelas; Flora –dividida entre Pedro e Paulo– tem intimidade apenas com a música, mas, no que diz respeito a Quintília , assim como a Aires, essa adesão afetiva ao distante esvazia-se, porque surge sob a metáfora mais radical: o apreço pela morte. Ao falar dessa sua aproximação gradativa com a morte, Aires recorre à viagem marítima, definindo finalmente a sua própria navegação: «Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica».

De amplo alcance, a incapacidade de amor do Conselheiro Aires lança alguma luz sobre a situação de um intelecto inapetente e por isso impotente diante dos conflitos da História. Aires procura analisar e em larga medida neutralizar esses conflitos em seu discurso. Sem fazer o pacto nupcial com as

elites, Aires é um intelectual que não encontra, àquela altura da história brasileira, uma aliança visível; ele não vê uma alternativa sólida contra as classes que estavam no poder.[16] A despeito disso, Machado de Assis não abre mão de criticá-lo, sem deixar de transformar essa crítica em auto-crítica, um belo compósito de ironia e confissão.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José M. de. *O Guarani*. Porto Alegre, L&PM ,1998.

BACHELARD. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo (org). *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis/ O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena.

CURTIUS. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1983.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva ,1978.

MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, 3 V. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

PASSOS, Gilberto P. *As Sugestões do Conselheiro Aires*: *A França em Machado de Assis; Esaú e Jacó e Memorial de A*ires. São Paulo, Ática, 1996.

16. Acompanho aqui Valentim Facioli, em Mesa Redonda sobre Machado de Assis: Cf. "Não existia no Brasil nenhuma classe social capaz de representar alternativa válida contra as elites que dominavam". In BOSI, Alfredo (org): *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982, p. 328.

P

XXXVIII

MISCELÁNEA

ANÁLISE DO PERFIL DE GRADUANDOS EM ODONTOLOGIA COMO DIRETRIZ PARA A CONFECÇÃO DE CD-ROM EDUCACIONAL

Gisele Cuba Riche
Universidade Federal Fluminense

Resumo: A Tecnologia educacional tem desenvolvido recursos de qualidade, que quando utilizados adequadamente, são de grande valor no aprendizado, pois podem otimizar o ensino, estimular o aluno a tornar-se sujeito da construção do seu próprio conhecimento. É preciso conhecer o sujeito do ensino-aprendizagem, para melhor adequar as tecnologias a serviço da educação e estabelecer uma interação efetiva, com vistas a uma aprendizagem mais eficaz. O trabalho tem como objetivos: conhecer o perfil sócio-cultural-econômico e o perfil cognitivo de alunos de graduação em Odontologia em relação aos *softwares Word, PowerPoint, ToolBook e Director*, identificando o nível de conhecimento e uso, a finalidade do uso dessas ferramentas, além de quantificar e estratificar os recursos e as mídias mais utilizados nos *softwares* e identificar vantagens e desvantagens dos *softwares* para apontar os mais indicados como ferramentas de suporte para o ensino e aprendizagem. Participaram dessa pesquisa quali-quantitativa 367 alunos de seis Universidades, através de um questionário anônimo, atendendo aos objetivos propostos. Um indicador de proficiência, baseado em um escore, atribuído a cada aluno em cada programa, avaliou o *software* mais conhecido. Os resultados mostraram que a maioria da amostra é do sexo feminino, solteiros, sem filhos, estudantes de turno integral, do terceiro e quarto períodos, entre 19 e 21 anos, utiliza melhor o *Word* do que o *PowerPoint* e desconhece os *softwares ToolBook* e *Director*. O *software Word*, por apresentar maior penetração entre os alunos de graduação em Odontologia, provavelmente é o mais indicado na produção de conteúdo para o aprendizado a distância; na aprendizagem presencial, o *software PowerPoint* poderá ser utilizado de forma mais adequada. Conhecer o usuário é um fator indispensável na escolha de um *software* com finalidade de aprendizagem.

Palavras-chave: Patologia, CD-ROM educacional, *software*, graduandos em Odontologia.

INTRODUÇÃO

Uma contribuição importante da tecnologia educacional ao processo de ensino-aprendizado tem sido a utilização de *softwares* como recursos pedagógicos, que utilizados de forma adequada podem beneficiar professores e alunos. Não há como pensar a educação e suas tecnologias sem pensar o sujeito e o contexto no qual ele está inserido.

Tem-se observado, de forma cada vez mais intensa, o lançamento no mercado de *softwares* educacionais que, segundo seus fabricantes, poderiam auxiliar o trabalho de professores e facilitar a aprendizagem dos alunos de forma presencial ou à distância. De acordo com os estudos de CARDOSO (1998) e MORAN (1994) os recursos multimídias dos *softwares* permitem um acesso não linear ao conhecimento, permitem novas formas de apresentação de informação que são impossíveis em livros convencionais, tais como animações gráficas, sons e simulações, bem como a automatização do diálogo entre o autor e o leitor (interatividade) e proporcionam ainda, um excelente avanço na capacidade de aprendizagem dos alunos.

Softwares educacionais permitem testar a capacidade do aluno para sua própria avaliação e pelo professor, bem como orientar seu estudo para fortalecer pontos fracos, dentro do ritmo de aprendizado que lhe for peculiar, de uma forma que pode mesmo ser lúcida e atraente. A interatividade do processo força o aluno a pensar e a trabalhar na resolução de problemas, ao invés de meramente coletar fatos (VILLELA, 1993).

O conhecimento dessa população de estudantes, sujeitos do ensino aprendizagem, desponta como imprescindível para melhor adequar as tecnologias a serviço da educação e estabelecer uma interação efetiva, com vistas a uma aprendizagem mais eficaz. A transformação, já em curso, do contexto tecnológico e dos sujeitos deve ser acompanhada da adequada transformação da educação na direção da incorporação dos avanços tecnológicos e metodológicos propiciados pela tecnologia e da utilização de novos suportes no processo ensino-aprendizagem.

O presente artigo avalia o perfil sócio-cultural-econômico e o grau de conhecimento e domínio de aplicabilidade dos *softwares Microsoft Word, Microsoft PowerPoint, ToolBook e Director*, e aponta os mais indicados na produção de conteúdos, de modo a facilitar a aprendizagem em Patologia presencial e à distância, para alunos de graduação em Odontologia do estado do Rio de Janeiro.

MATERIAL E MÉTODOS

Um questionário anônimo, contendo 31 perguntas abertas, fechadas e mistas, foi elaborado para a coleta de dados. Este questionário continha tópicos sobre dados pessoais do aluno como a Universidade, o período e o turno, o sexo, a idade, o estado civil, o número de filhos, o bairro residencial e a cidade; perguntas de ordem sócio-cultural e um questionamento específico sobre o nível de conhecimento e utilização dos quatro *softwares*, objeto de nossa análise. Foi efetuada uma análise descritiva, qualitativa e quantitativa, do grau de conhecimento e domínio de aplicabilidade dos programas *Microsoft Word, Microsoft PowerPoint, ToolBook e Director* por alunos de graduação em Odontologia do estado do Rio de Janeiro.

A amostra humana constituiu-se de alunos de graduação de Odontologia que estavam matriculados e que freqüentaram regularmente as disciplinas de Patologia Geral e Patologia Bucodental, no primeiro semestre de 2004, de três Universidades públicas (a Federal Fluminense, a Estadual do Rio de Janeiro e a Federal do Rio de Janeiro) e três Universidades particulares (a Estácio de Sá, a Veiga de Almeida e a Pestalozzi).

Os alunos foram convidados a participar e esclarecidos quanto aos objetivos da pesquisa. Apenas responderam ao questionário, aqueles que aceitaram participar espontaneamente. A amostra humana final obtida foi composta por 367 alunos As ferramentas para o processamento e a análise estatística utilizadas foram os *softwares Microsoft Excel 2000* e *SPSS* 10. Tabelas e gráficos foram construídos a partir desses resultados.

A análise estatística dos dados utilizou teste binomiais, z e exato de Fisher na comparação das proporções; teste de Kolmogorov-Smirnov na verificação de normalidade e testes de t de Student, Mann-Whitney, Friedman e Wilcoxon nas comparações e dos estratos segundo as variáveis numéricas (idade e indicador de proficiência).

Para a avaliação do *software* mais conhecido e indicado como suporte para a produção de conteúdos, idealizou-se um indicador de proficiência baseado em escore atribuído a cada aluno em cada *software*. Todas as decisões estatísticas foram tomadas ao nível de significância de 5% ($\alpha = 0,05$).

RESULTADOS

A amostra é composta por 210 (92,11%) alunos de Universidades Públicas e 157 (81,35%) de Universidades privadas, 100% estuda no turno integral e a maioria encontra-se no terceiro (43,32%) ou no segundo (23,43%) período. 70% da amostra é do sexo feminino; a média de idade foi de 21,6 anos [4,1] sendo os alunos das Universidades particulares ligeiramente mais velhos (2 anos) do que os alunos das Universidades públicas; 95% são solteiros; 96,12% não possuem filhos; 76,54% moram na Cidade do Rio de Janeiro, 19,55% em Niterói e 3,91% moram em outros municípios do Estado do Rio de Janeiro.A maioria dos alunos assistem à TV(81,84%) e ouvem música diariamente (53,35%), vão ao cinema semanalmente e vão ao teatro e exposições ocasionalmente. O ônibus é o meio de transporte mais utilizado (n=186; 50,68%). Apenas 15,62% exercem algum tipo de atividade remunerada (Nível técnico- 42,31%; Nível Superior- 7,69%; Bolsista- 26,92%; Monitoria- 11,54%; Estágio- 7,69%; Servidor público- 3,85%). 85,4% das famílias dos alunos podem sustentar os custos de mensalidades, livros e material durante o curso, 95% (347 alunos) da amostra estudada possui computador em casa e 99,72% acessa a *Internet*. Os alunos das Universidades particulares possuem maior disponibilidade de computador na faculdade do que os alunos das Universidades públicas (Teste exato de FISHER; v-p=0,045).

Com relação ao perfil cognitivo/ habilidades em *softwares* todos (100%) os alunos já tinham ouvido falar do *Word* e a grande maioria (98,36%), do *PowerPoint*; a maioria dos alunos utiliza o *Word* e o *PowerPoint* com finalidade acadêmica (74% e 70% dos alunos, respectivamente); e 93% não conhecem o *ToolBook nem o Director*, o texto(74%) é a mídia mais utilizada no *Word*; o texto(39%) e as imagens(37%) são eqüitativamente utilizados no *PowerPoint,* e o vídeo nos *softwares ToolBook* e *Director*(47% e 36% respectivamente). Com relação aos recursos mais utilizados em cada *software* temos: *Word* - Formatação de texto, parágrafo e página, Adição de figuras, tabelas e gráficos e Criação de mala direta e etiquetas e Criação de páginas na *Web*; *PowerPoint*- Inserção e formatação de texto. Adição de figuras, tabelas e gráficos e Adicionar e personalizar animação; *Director*- Criação de apresentações multimídias, Inclusão de vídeo digital e *Behaviors* interativos e no *ToolBook- Script remover* e Modo de leitor.

Para a avaliação do *software* mais indicado como suporte para a produção de conteúdos, idealizou-se um indicador de proficiência baseado em escore atribuído a cada aluno em cada *software*. Em média, o indicador de proficiência dos *softwares* por aluno foi 0,51 [e.p. 0,007] para o *Word*, 0,46 [e.p. 0,010] para o *PowerPoint*, 0,01 [e.p. 0,003] para o *ToolBook* e 0,02 [e.p. 0,003] para o *Director*. O que significa dizer que, em média, os alunos detêm 51% do *Word*, 46% do *PowerPoint*, 1% *ToolBook* do e 2% do *Director*.

As distribuições do indicador de proficiência observadas para os quatro *softwares* na amostra pesquisada podem ser visualizados nos diagramas em caixa do gráfico 1.

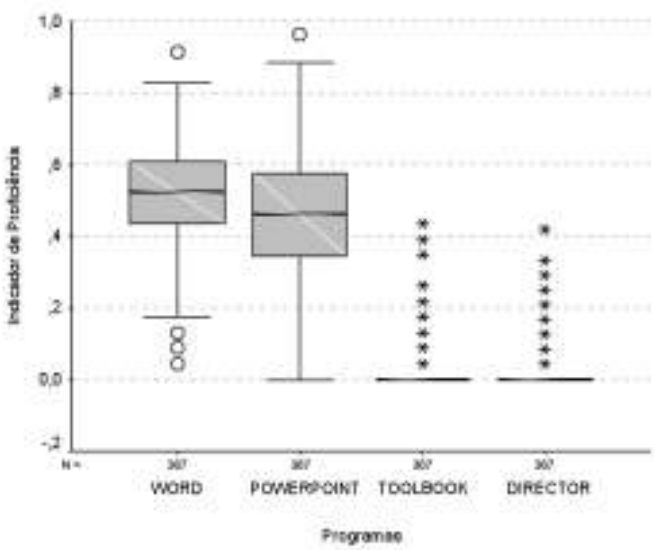


GRÁFICO 1: Diagrama de caixa (Box Plot) para o indicador de proficiência, segundo os *softwares* pesquisados.

O teste de Friedman ao nível de 5% de significância indica que os alunos não apresentam a mesma proficiência em todos os *softwares* (θ^2= 958,2; g.l.=3, valor-p=0). O teste de Wilcoxon, ao mesmo nível de significância, indica que, apenas para os *softwares ToolBook* e *Director*, os alunos possuem proficiência semelhantes diferindo significativamente em todos os demais conforme a tabela 1.

TABELA 1: Comparação das proficiências dos alunos, segundo os *softwares*.

	PowerPoint	*ToolBook*	*Director*
Word	z = 5,989 valor-p = 2,1x 10^{-9} SIM	z = 16,629 valor-p = 0 SIM	z = 16.617 valor-p = 0 SIM
PowerPoint	⊗	z = 16,519 valor-p = 0 SIM	z = 16.511 valor-p = 0 SIM
ToolBook		⊗	z = 1,823 valor-p = 0.068 NÃO

Nota: SIM = Existe diferença estatisticamente significativa entre a proficiência nos dois *softwares* (situados na linha e na coluna) (p< 0,05) e NÃO = Não existe diferença estatisticamente significativa entre a proficiência nos dois *softwares* (situados na linha e na coluna) (p> 0,05).

Em média, o indicador de proficiência dos *softwares* por aluno foi 0,51 [e.p. 0,007] para o *Word*, 0,46 [e. p. 0,010] para o *PowerPoint*, 0,01 [e. p. 0,003] para o *ToolBook* e 0,02 [e. p. 0,003] para o *Director*. O que significa dizer que, em média, os alunos detêm 51% do *Word*, 46% do *PowerPoint*, 1% *ToolBook* do e 2% do *Director*.

De acordo com a tabela 2, podemos observar que o *Word* é o *software* no qual os alunos de graduação em Odontologia apresentam maior proficiência; seguido do *PowerPoint* e, por último, os *softwares ToolBook* e *Director*, nessa ordem.

TABELA 2: Postos do indicador de proficiência da amostra nos *softwares*.

Software	Posto médio
WORD	3,63
POWERPOINT	3,35
TOOLBOOK	1,49
DIRECTOR	1,52

DISCUSSÃO

Através do conjunto de respostas, observa-se que a grande maioria da amostra estudada não conhece os *softwares ToolBook* e *Director*. Ao observarmos os valores do indicador de proficiência dos *softwares*, podemos ratificar que realmente os alunos conhecem muito pouco os *softwares* já que os resultados desse indicador mostraram que, em média, os alunos detêm apenas 1% do *ToolBook* e 2% do *Director*.

Através do indicador de proficiência verificamos que, dos quatro *software* avaliados, o *Microsoft Word* é aquele em que os alunos apresentam maior proficiência, sendo, por isso, o mais indicado para ser utilizado como ferramenta na produção de conteúdos pelos professores, de modo a facilitar a aprendizagem em Patologia a distância, pelos alunos de graduação em Odontologia ($p<0,05$) quando comparado com cada um dos demais *softwares*.

Por ser apenas um editor de textos, o *Word* não possui tantos recursos como um *software* de apresentação e um gerenciador de mídias. Uma vez que alguns dos recursos mais utilizados no *PowerPoint* (formatação de texto, parágrafo e página; adição de figuras, tabelas e gráficos) são os mesmos do *Word*, sendo um *software* de apresentação e possuindo diversos recursos gráficos e sonoros e, ainda por ser o segundo *software* mais conhecido pelos alunos, ele também se apresenta como uma boa ferramenta, em especial para a aprendizagem presencial.

Quanto a isso, recordamos SZABO & HASTINGS (2000) quando dizem que a utilização do *PowerPoint* é bem indicada para momentos específicos, quando animações, modelos dinâmicos e variações de cores se tornam necessários, ilustrando melhor alguns conceitos, recursos não disponibilizados pelo *Word*.

Não há pesquisas definitivas que afirmem que acesso às tecnologias cria alunos mais competentes. Mas os últimos resultados do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) apontam certa vantagem para aqueles que tiveram algum contato com a informática (INEP, 2004). Carlos Seabra, educador e diretor de tecnologia do Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos, acredita que uma justificativa para esse resultado é o fato do computador ampliar o mundo do estudante (COTES & CARVAS, 2004).

A tecnologia isolada, sem a contrapartida do educador, não configura uma solução desejável para a educação. A interação aluno-computador precisa ser mediada por um profissional que tenha conhecimento da população-alvo e do contexto no qual ela está inserida, assim como dos objetivos pretendidos e do significado do processo de aprendizado através da construção do conhecimento, que entenda profundamente o conteúdo que está sendo trabalhado pelo aluno e que compreenda os potenciais do computador.

CONCLUSÕES

Com relação ao perfil sócio-econômico-cultural, os alunos de graduação em Odontologia que estão envolvidos no aprendizado de Patologia Geral e Bucal, em sua maioria, são do sexo feminino, solteiros, sem filhos, estudam em turno integral, encontra-se no terceiro e quarto períodos, tem entre 19 e 21 anos, não trabalham, pertencem a uma família com bom poder aquisitivo, 95% possui computador em casa, se mantêm informados diariamente, através de televisão e rádio.

A grande maioria da amostra estudada desconhece os *softwares ToolBook* e *Director*; houve congruência em relação a opinião qualitativa dos *softwares ToolBook* e *Director*. Apesar de a grande maioria da amostra acreditar que tem um alto grau de conhecimento dos *softwares Word* e *PowerPoint*, isso não se confirmou. Os alunos, em sua maioria, utilizam melhor o *Word* do que o *PowerPoint*. Os *softwares Word* e *PowerPoint* são utilizados pela maioria com finalidade acadêmica.

Conhecer o usuário é um fator indispensável na escolha de um *software* com finalidade de aprendizagem.

O conjunto de respostas obtidas sugere a possibilidade do CD-ROM ser uma ferramenta muito útil para auxiliar o processo de aprendizagem presencial ou a distância. Acreditamos que ainda há muito a ser estudado e explorado.

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, S.H. "O que são livros multimídias". *Revista Informática Médica*, 1(2), mar/abr, 1998. Disponível em http://www.informaticamedica.org.br/informaticamedica/n0102/cardoso.htm Capturado em: 09/10/2004.

COTES, P.; CARVAS, C. "Internet: o que muda na escola?" 338 ed. Revista ÉPOCA, 08 nov. 2004.

INEP. "*Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes"* – Enade. 2004. Disponível em: <http://www.inep.gov.br/superior/enade/>. Acesso em: 26/12/2004 -14:56.

MORAN, J. M. "Interferências dos meios de comunicação no nosso conhecimento".

INÊS DE CASTRO: UMA VOZ GALEGA NOS LUSÍADAS

Lucila Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco

À memória do meu pai
português da Régua
neto de galegos de Padrón
aos trinta anos de sua partida

e à minha mãe Lygia
que no Recife o ama ainda

Resumo: A conjugação do povo português e do galego sempre esteve presente, tanto no aspecto sócio-histórico como também na literatura. Luis de Camões, o épico português de ascendência paterna da Galiza é, para todos, um grande exemplo. Seu texto "Os Lusíadas", escrito em direção da narrativa da chegada dos portugueses ao Oriente pela frota de Vasco da Gama, longe de ser um poema ufanista, retrata a efervescência do Portugal daquela época, dando destaque ao grande amor do príncipe português Dom Pedro pela galega Inês de Castro. O tema foi posteriormente objeto de várias manifestações artísticas, poemas, romances e peças de teatro ao longo de quase sete séculos que se passaram desde que foi degolada, em 1355. Contudo, apesar de consolidar uma tradição que o precedera, é ainda em "Os Lusíadas" que a história mitificada demonstra ter tanta força a ponto de romper com o gênero épico, fazendo-o irmanar-se ao lírico e ao dramático. Toda grande obra literária participa sempre dos três gêneros, na visão de Emil Staiger. Mas é muito especialmente no clássico camoniano que a voz da heroína galega atinge um clímax que vem confirmar toda a competência literária do autor tanto no tratamento da temática amorosa, como no enfoque a relacionar, do ponto de vista histórico e social, essa atração magnética e ancestral entre Galiza e Portugal. Justo nesse episódio articulam-se camadas tanto ligadas aos fatos como à construção da lenda: Inês, rainha depois de morta, é o ícone e o símbolo e a alegoria do amor pessoal acima da impessoalidade dos poderes, identificando-se o mito a partir mesmo do fato histórico.

Palavras chave: literatura clássica portuguesa, gêneros literários, personagem épica galega, literatura brasileira, Camões, Inês de Castro.

Sua história poderia ter sido simples, não houvesse a intervenção da fatalidade: vinda a Portugal no séqüito de Constança, prometida do príncipe D. Pedro após a batalha do Salado, a galega Inês de Castro nele desperta uma paixão irresistível , que desafia o tempo cronológico e até hoje transita em um

espaço que medeia entre o sonho e a realidade. E do século XIV até hoje se multiplicam inúmeras obras artísticas sobre essa mártir medieval: poemas, romances, óperas, balés e peças de teatro. Nos mais diversos países causa sempre impacto a sua paixão interrompida pela crueldade do rei Afonso IV, a quem a história oficial desejou chamar de "o bravo".

Apesar das condições dramáticas desse amor galego-lusitano, Inês é personagem que une essas duas nações. Nascida em Monforte, província de Lugo, ou na Límia, província de Ourense, existe ainda quem a imagine filha da localidade portuguesa de Valadares, em Monção. A tendência, contudo, é vê-la "sempre em Galiza", para usar a expressão de Castelao. Cada etnia que formou o povo galego deixou algo fundo de si mesma: os nórdicos, os celtas, os germanos. Povo referenciado por Estrabão: difícil de vencer, comendo em bancos construídos ao redor das paredes, os *callaeci* ou *kallaikoi*. Ocuparam a Galiza os suevos, os irlandeses, os godos – para os romanos, os celtas da Galiza seriam *galaicos* e, para eles mesmos, *galegos*. Filhos da imaginação ibérica, pinheiros cobertos de névoa com o mar ao fundo, visão da vida como realidade e absurdo, mentalidade mágica do mundo. Adoração às águas e às árvores, o culto às pedras e a crença nas fadas, como na Irlanda, na Escócia e na Inglaterra –há quem afirme haver sido a colonização desses países feita por grupos celtas procedentes da península ibérica; também há registro dos celtas bretões em viagens marítimas à Galíza, no século V. Druídas e elfos, magas de Cornualha, de Finisterra. Galiza, terra de dolmens e de castros, onde os mortos se encontram com os vivos às vésperas de maio e de novembro.

Portugalicia: título do fado cotidiano na guitarra do Alcindo Frazão. Há lendas que mencionam haver, por debaixo do rio Minho, túneis secretos unindo as duas margens, o que vem abolir, no plano do simbólico, as fronteiras geográficas no imaginário popular. A lírica popular galaico-portuguesa descoberta nos Cancioneiros demonstra a união desses povos e de suas culturas. Observe-se mesmo, no que concerne à conjugação Galiza / Norte de Portugal, as embarcações tradicionais (barcos-rabelos) com tipologia derivada das naves vikings, sobrevivência da época dos suevos. Já na segunda metade do século XIII, o trovador de origem galega Johan Airas, queixando-se da soldadeira Mor da Cana ao rei de Castela, assim cantava: *se mi justiça non val/ ante Rei tan justiceiro/ irm'ei ao de Portugal.* As soldadeiras acompanhavam os viandantes e também compunham cantigas, das quais até hoje não se encontrou registro; uma das mais conhecidas foi a Maria Balteira, cantora, dançarina, jogadora de dados, com "vida sentimental complicada" e "permanente disponibilidade erótica", que fez perder a cabeça a muitos de seu tempo, para ao final da vida se recolher ao mosteiro de Sobrado.

Sobre a questão de Galiza e Castela, é conhecida a afirmação de que a primeira teve leis bem antes do que a segunda. E quanto ao fato de que a nomenclatura *Galicia* seria uma castelhanização de Galiza, termo utilizado antes da subordinação do povo galego ao de Castela, alguns estudiosos informam

que *Galiza* seria mais literário, *Galicia* mais encontrado em documentos; também alguns acreditam ser a primeira forma mais comum na parte centro--ocidental do território galego, enquanto que a segunda, na franja oriental: de modo que teriam convivido as duas expressões, podendo-se atribuir a ambas caráter autenticamente galego, embora se observe na atualidade uma tendência ideológica à preferência do termo *Galiza*, o que vem desde a publicação de "A Gaita Galega", de Xoan M.Pinto (1853) e os tempos do "rexurdimento" de Curros Enriquez, Eduardo Pondal e Rosalía de Castro - esta editando "Cantares Gallegos" (1863 - p*obre Galiza não queiras/chamar-te nunca espanhola).*

Como chamaria à sua terra essa Inês criada no castelo de Albuquerque, na Extremadura? Essa filha bastarda de um nobre galego com a portuguesa Aldonça Soares Valadares, esta por sua vez filha de Lourenço, senhor de Tangil, fronteiro de entre-Douro-e-Minho, casado com Maria Mendes, a que fora violada por seu próprio irmão e era descendente da famosa Ribeirinha (Maria Pais Ribeiro), amante de Sancho I, autor da mais antiga cantiga de amigo galega (1198). A mãe de Inês tinha uma irmã, Berenguela Valadares, que veio a casar com um rico senhor de Castela; a mártir galega tinha um irmão também natural, Álvaro, e dois irmãos legítimos do casamento de seu pai,que tinha sangue real, havendo sido criada com a família do irmão bastardo de Afonso IV de Portugal, o qual, por receio quanto ao trono, o desterrara tão logo tomara posse da coroa: eram, portanto, Pedro e Inês, primos e compreende-se que não houvesse sido muito bem vista pelo rei, quando chegou ao território lusitano no séqüito da prometida Constança, esta por sua vez repudiada no passado pelo rei de Castela.

Numa breve sinopse histórica, vemos que Inês é desterrada quando o rei percebe o romance com seu filho, mas com a morte de Constança, Pedro vai viver com ela em Coimbra, onde têm três filhos; o príncipe recusa as propostas de novo casamento feitas por seu pai; a vida prossegue até que, de modo imprevisto, aproveitando uma data em que Pedro tinha ido à caça, Afonso IV chega à casa de Inês com três conselheiros e, talvez após julgamento em Montemor, determina a morte da belíssima galega, mãe de seus netos. Os que defendem a tese das razões de Estado, alegam que a coroa portuguesa tinha receio que o trono fosse parar nas mãos dos filhos de Inês, robustos e saudáveis, enquanto que era mais frágil o Fernando, filho de Pedro com Constança. O certo é que o infante, ao voltar da caça e se deparar com o assassínio, levanta o norte de Portugal contra seu pai, com ajuda de nobres galegos e portugueses. Tudo se acalma com a intervenção da rainha, firmando--se a Paz de Canavezes; mas quando o pai morre e Pedro assume o trono, negocia com seu sobrinho Pedro "o cruel" de Castela a troca de refugiados, vingando-se de dois dos assassinos, aos quais manda arrancar os corações. A seguir, determina a construção de um túmulo belíssimo em Alcobaça, transportando para ele o corpo da amada, após anunciar que com ela se casara secretamente, legitimando, assim a prole havida com a "colo da garça".

Como tudo não foi revelado quanto ao fato histórico, há um efeito de poetização e ficcionalização na abordagem das circunstâncias, até mesmo nas primeiras crônicas encontradas. Estranha-se não sofrer punição um dos assassinos (Diogo Lopes Pacheco) e ainda que um outro (Gil Vasques de Resende) sequer seja mencionado: Gil seria genro de Diogo, o qual termina como aio de Dinis, segundo filho de Inês e sua sobrinha (filha da irmã Guiomar) se casa com o sobrinho de Inês (filho do irmão Álvaro). Diogo surge geralmente como o pivô da intriga que eliminou Inês – ele era filho de Lopo Pacheco que foi mordomo-mor de Afonso IV e preceptor do infante D.Pedro, de quem era só um pouco mais velho ; na verdade, ele era compadre de Inês, na pia batismal de D.Luís, filho do infante com Constança; quanto ao Gil de Resende, havia há época a história de Isabel de Liar que o refere – por que teria sido poupado?

A escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís se debruçou sobre algumas dessas questões; contudo, como afirma a grande especialista Maria Leonor Machado e Sousa, a morte de Inês é um caso raro de interpenetração da História e da Literatura. O primeiro relato é feito por López de Ayala, nas "Crônicas de los reys de Castilla", após a batalha de Aljubarrota, em 1385. A seguir, na primeira metade do século XV, temos Fernão Lopes, com a sua *Crônica de D. Pedro*. Em Rui de Pina (*Crônica Del-Rey Don Afonso IV*) e Cristóvão Acenheiro já se observa algo da lenda, especialmente neste último, em sua *Coronyqua dos Reis de Portugal*, quando dá voz a Inês para defender-se e pedir piedade («Senhor, porque me queres matar sem causa?Voso filho he Príncipe a quem eu não podia nem poso registir; havê piedade de mym que sam molher; não me mates sem cauza: e senão havês pyedade de mym, havê piedade destes vosos netos, sange voso»).

Do ponto de vista literário, o judeu português que viveu em Coimbra no século XV, Davi bem Yom Tov Ibn Bilia, escreveu (em hebraico) poema a lamentar a sua desventura, declarando que só a ultrapassava a tragédia de Inês. Na primeira metade desse mesmo século, encontramos temática semelhante à de Inês na primeira novela em castelhano *El Siervo Libre de Amor*, do galego Juan Rodríguez da Câmara, mais conhecido por Juan Rodríguez Del Padrón (*Estoria de dos Amadores*). Este autor exerceu grande influência na poesia peninsular. Ainda fora do domínio da língua portuguesa, Artur Askins encontrou na Torre do Tombo um manuscrito onde John Martyn identificou 116 poemas latinos de André de Resende, entre eles um sobre a morte de Inês de Castro, poema sáfico intitulado *De Agnetis Caede*:

Inter horrendos moritar leones,
Aut feras inter miseranda tigres
Virginis insta pietate cernam
Bruta moveri

Virginis mortem sociae gementes
Impiam tristes larminis in undam

Candidam versis, posuere nomen
"Fontis Amorum"

Descoberto em 1986, esse poema é considerado anterior aos *Lusíadas* assim como anteriores são as *Trovas de Garcia de Resende* (1516), a "Carta sobre a Morte de Dona Inês de Castro" de Anrique da Mota (1528) e os romances anônimos de temas inesianos. Como se vê , o núcleo vocabular dos versos citados acima é repetido na grande epopéia lírico-dramática de teor antropológico do grande vate lusitano, também descendente de galegos, também injustiçado pela coroa, também bastardo de "nascimento escuro". Além disso, sabe-se que a peça *A Castro* de António Ferreira, pese ter sido publicada anonimamente em 1587 e pelo filho do autor em 1598, teria sido escrita efetivamente entre 1553 e 1556; A. Ferreira havia conhecido em Coimbra o escocês Jorge Buchanan (tradutor de *Alceste* e *Medeia* de Eurípedes) e Diogo de Teive (autor da tragédia *Príncipe D. João*, considerada como fonte de *A Castro*). Teoricamente nascido em 1525, e supostamente havendo estudado em Coimbra, não é possível excluir serenamente Camões do contato com esses acontecimentos culturais.

Entretanto, o episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas* marca fortemente a trajetória mítica desse grande amor contrariado, ainda que os antagônicos a D. Pedro considerem ter havido, de fato descuido, ou, como a ficcionista portuguesa Agustina, haver Pedro verdadeiramente **desejado** a morte de Inês. Ainda que tenham surgido tão numerosos textos literários de temática inesiana, em tantos países, concorrendo as peças espanholas para fortalecer a lenda da cerimônia da coroação (e do beija-mão), há algo muito especial na fala camoniana de Inês, que excede as demais falas bastante celebradas do Velho do Restelo e do Gigante Adamastor. Sendo dramaturgo, o poeta português conferiu solenidade dramática à voz da belíssima galega; sendo poeta, o épico dotou de sagrada intensidade lírica essa mesma voz feminina que emerge soberana e deconstrói a descritividade narrativa.

Além da ascendência galega e da bastardia como ponto de convergência com a mártir do trecento, o poeta português tem o seu desterro a Ceuta e às demais colônias do Oriente atribuído também a fatalidades amorosas, paixões proibidas, desde a senhora Violante a quem servia até mesmo a infanta dona Maria. Sofrera na pele o desmantelo das decisões arbitrárias e o estigma de enamoramentos ditos impossíveis. Daí talvez resulte que, das 18 estrofes que compõem o episódio inesiano do Canto III, apenas 9 são narrativa épica em sentido estrito, a saber a 118, 124, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 135. Porque na l19 irrompe o gênero lírico na epopéia, observa-se uma ruptura e Camões, antecipa, em pleno século XVI, a característica de **fusão de gêneros** que os teóricos contemporâneos insistem em considerar um fenômeno "pós-moderno". Observe-se a quebra:

118 (estrofe épica)
Passada esta tão próspera vitória
Tornado Afonso à lusitana terra
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra
O caso triste e digno da memória
Que do sepulcro os homens desenterra
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi rainha

119 (estrofe lírica)
Tu, só tu, puro amor, com força crua
Que os corações humanos tanto obriga
Deste causa à molesta morte sua
Como se fora pérfida inimiga
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano

Quando, na estrofe 120, o poeta vai dar continuidade à narrativa, já rompeu a solenidade e o distanciamento épicos, utilizando de um **coloquialismo** que irá ressurgir no barroco e na modernidade: Camões interpela Inês com uma dicção completamente lírica inclusive pelo aspecto intimista e confidencial, que irá prosseguir nas estrofes 121 e 122, sendo que na 123 quem vai ser interpelada é a própria história, como podemos observar (cito fragmentos):

120
Estavas linda Inês, posta em sossego
Dos teus anos colhendo doce fruto
Naquele engano da alma, ledo e cego
Que a Fortuna não deixa durar muito

123
Tirar Inês ao mundo determina
Por lhe tirar o filho que tem preso
Crendo com sangue só da morte indigna
Matar do firme amor o fogo aceso
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor mouro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?

Nesse momento, o poeta sai da condição de narrador para questionar o acontecimento histórico e não contém a sua humana indignação. Embora retome a narrativa nas estrofes 124 e 125, na 126 ele dá a palavra à própria Inês, detonando novamente –e de modo mais radical– os limites já enfraquecidos do gênero, introduzindo o clímax e a catarse do dramático, explicitando uma ideologia em forma de libelo acusatório como poucos proferidos em literatura, e na boca da grande mártir galega da história portuguesa, muito especialmente nas estrofes 127, 128 e 129 (cito fragmentos):

127
ó tu que tens de humano o gesto e o peito
(se de humano é matar uma donzela
fraca e sem força só por ter sujeito
o coração a quem soube vencê-la)
pois o não tens à morte escura dela
mova-te a piedade sua e minha
pois te não move a culpa que não tinha

128
põe-me em perpétuo e mísero desterro
na Cítia fria ou lá na Líbia ardente
onde em lágrimas viva eternamente.

129
põe-me onde se use toda feridade
entre leões e tigres e verei
se neles achar posso a piedade
que entre peitos humanos não achei

A empatia com o episódio camoniano com certeza não escapou aos leitores e autores brasileiros, que se unem a vários poetas portugueses contemporâneos na grande caminhada inesiana. Entre os lusitanos, Nuno Júdice, Ruy Belo. Entre os nossos, belíssimos momentos encontramos em Ivan Junqueira e o nem sempre muito lembrado Jorge de Lima. Assinalando os 650 anos do martírio de Inês de Castro, eu os direi, na seqüência:

(de "A Rainha Arcaica" - Ivan Junqueira)
Inês é nome que se pronuncia
para instigar ou seduzir prodígios
é senha que as sibilas balbuciam
ao decifrar enigmas cabalísticos
É mais que isto:códice da língua

raiz da fala, bulbo do lirismo
É a gênese da raça e do suplício
arché do amor e substância prima
É mais ainda: tálamo do espírito
dessa alquimia de morrer em vida
e retornar na antítese do epílogo.
E quem disser que Inês é apenas mito
-mente. E faz dela inútil pergaminho.
E da poesia um animal sem vísceras.

(Do Canto IX, "Invenção de Orfeu" - Jorge de Lima)
Queimada viva, logo ressuscita
subversiva, refeita das fogueiras
adelgaçada como início e meta
as palavras e estrofes sobranceiras
narram seus gestos por um seu poeta
ultrapassando às musas derradeiras
da sempre linda Inês, paz, desapego
porta da vida para os sem-sossego.

Muito Obrigada

BIBLIOGRAFIA

BESSA-LUÍS, Agustina: *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

CAMÕES, Luís de: *Os Lusíadas* (Org. Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto editora, s/d.

FERNÁNDEZ, X. R. Barreiro e outros: *Los Gallegos*. Madrid: Ediciones Istmo, 1976.

FRANCO, Antonio Cândido: *Memória de Inês de Castro*. Lisboa: Publ. Europa_América, 1990.

JUNQUEIRA, Ivan: *A Rainha Arcaica*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Fronteira, 1980.

LIMA, Jorge de: *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar ed., 1974.

SOUSA, Maria Leonor Machado de: *Inês de Castro, um tema português na Europa*. Lisboa: ACD Editores, s/d.

PRESENÇA DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NAS ESCOLAS DO RIO GRANDE DO SUL: INTERTEXTUALIDADES

Regina da Costa da Silveira
Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter

Resumo: O título do presente ensaio remete ao da pesquisa docente, ora em andamento no Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter. Com o objetivo principal de dinamizar a leitura de textos verbais (prosa e poesia) e não-verbais (música e artes plásticas), as atividades intertextuais e interdisciplinares foram criadas, respondendo ao interesse universitário. Elas encontram-se ligadas ao ensino, às aulas de Literaturas de Língua Portuguesa e às comunicações feitas em seminários, congressos e fóruns, propiciando, portanto, a intersecção do Ensino, da Pesquisa e da Extensão em atividades interinstitucionais. A atividade desenvolvida neste ensaio empreende a análise e interpretação dos poemas "Barca bela", do escritor português Almeida Garrett, e "Navegando em rede", de Sérgio Capparelli, escritor do Rio Grande do Sul. Com esse exercício intertextual, verifica-se a produção de sentidos da palavra "rede", antes, porém, a rede será vista em sua origem como elemento emblemático da cultura brasileira, com a recorrência às pesquisas de Câmara Cascudo, na obra *Rede de dormir*: uma pesquisa etnográfica.

Palavras-chave: Intertextualidade; Almeida Garrett; Sérgio Capparelli; rede; cultura; literatura portuguesa; literatura brasileira.

Parte-se da hipótese de que o ensino da literatura não se restringe à transmissão de críticas e à mera repetição de autores, obras, características que assinalam períodos ou escolas literárias, mas ao exame do texto em sua especificidade, através da palavra que se impõe como necessidade, para representar, conforme diz o crítico Antonio Candido, seja a "verdade da existência" seja a "verdade da ficção"[1]. Para verificar o diálogo existente entre as literaturas de língua portuguesa, foram elaboradas propostas de atividades intertextuais, com o apoio teórico de Mikhail Bakhtin e com o propósito de proporcionar reflexões também interdisciplinares, instigadas pela interpretação que valorizem de modo especial a interação do conhecimento.

A intertextualidade, no sentido que lhe atribui Bakhtin, mereceu desde cedo uma reflexão que contemplasse a dinâmica do texto literário, levando a crer que uma obra literária estabelece zonas de intersecção com outras obras, que os escritores assimilam outros textos, e que essas influências aparecem em

1. CÂNDIDO, 1987, p. 51-80.

suas produções. De acordo com Bakhtin, uma linguagem sempre se constrói pelo ponto de vista de outra linguagem, e desse ponto de vista pode-se falar hoje do dialogismo como possibilidades discursivas que interligam os gêneros discursivos, combinando oralidade e escrita, literatura e cultura popular. Isso propicia diálogos interculturais que dão conta do papel dos gêneros discursivos no estudo da prosa comunicativa ligada ao cinema, à televisão e à cibernética.

Redes que se enredam nas literaturas de língua portuguesa

Cabe analisar aqui dois poemas: "Barca Bela", do escritor Almeida Garrett (Portugal, 1799-1854), e "Navegando em rede", de Sérgio Capparelli (Brasil, 1947).

No primeiro, o assunto das grandes navegações desenvolve-se mediante um vocabulário que remete aos mitos, à barca, como símbolo da transposição para margens insólitas, à sereia como elemento de sedução e de perigo, no diálogo que se estabelece entre o eu lírico e o interlocutor. No segundo, não obstante a existência de um vocabulário similar ao das grandes navegações, o campo semântico, em sua produção de sentidos, insere o leitor na atualidade, ao se referir às navegações que dizem respeito à cibernética, à mídia digital, que se expande em âmbito mundial a partir das últimas décadas do século XX. Antes, porém, verifica-se que a palavra rede, presente nos dois textos, remete o leitor igualmente à pluralidade de sentidos e, de modo especial, ao imaginário do povo brasileiro.

Durante esse percurso, surgiu-nos oportunamente, em sua segunda edição, a obra *Rede de dormir*: uma pesquisa etnográfica, de Luís da Câmara Cascudo[2], possibilitando-nos uma interface com a cultura brasileira, mediante a investigação de um objeto, considerado emblemático em nossa cultura, que esteve presente já no primeiro discurso sobre o que o autor considerou o "mundo ainda não-dito" em língua portuguesa. Trata-se da constatação de que o registro dessa palavra ocorreu, pela primeira vez, em 1500, na carta de Caminha. Diante da história da rede, registrada por um dos maiores pesquisadores do nosso folclore nacional, nossa pesquisa amplia-se em seu caráter intertextual, favorecendo também a interdisciplinaridade.

A "rede" na pesquisa etnográfica de Câmara Cascudo

Em se tratando de homonímia perfeita, ou seja, uma palavra que é homógrafa e homófona a um só tempo, e em relação à palavra "rede", convém lembrar os significados que essa palavra assume desde o início da história do povo brasileiro. A propósito, a primeira citação nominal de "rede" no Brasil, segundo Câmara Cascudo, data de 27 abril de 1500 e "seu padrinho foi mesmo Pero Vaz de Caminha", que, descrevendo a casa indígena, teria afirmado:

2. CASCUDO, 2003. Sua primeira edição data de 1957.

"todas de uma só peça, (...) e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam (...). Batizou-a pela semelhança das malhas com a rede de pescar. Rede de dormir nunca Pero Vaz de Caminha deparara em dias de sua vida". E prossegue:

> Não perguntara aos donos da casa que nome havia. Impôs-lhe alcunha portuguesa. Os portugueses nunca a conheceram senão pelo apelido que o escrivão da armada dera à vista do original ao qual se reportara. Nóbrega, Anchieta, Gandavo, Gabriel Soares de Souza, Fernão Cardim, o Brandônio, Frei Vicente do Salvador, escreveram sempre 'rede'[3].

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo recolhe algumas definições de rede:

> No Brasil, tecido de malha com ramais, os quais se atam nos extremos de uma vara, ou a duas argolas, e fica como uma funda, na qual se deitam a dormir, ou são levados às costas de pretos, que sustêm cada um no ombro o extremo da tal vara. (...) A rede como veículo desapareceu. Segura nos armadores, debaixo das árvores, nas viagens, armada nos alpendres das casas ricas ou nas latadas dos pobres, é a cama balouçante e comum dos brasileiros do Norte"[4].

ao que acrescenta anotações de Saint Hilaire, quando viajou pelo Brasil e observou o uso mais intenso da rede na Capitania de São Paulo do que em Minas, "a exemplo dos hábitos dos índios, outrora numerosos nesta região"[5].

O propósito de Câmara Cascudo é envolver junto à pesquisa depoimentos e, de modo especial, o lirismo sobre esse tema: "Derramei cartas perguntadeiras pelo Brasil e desde México até Argentina.(...) E aos Poetas pedi versos sobre a rede de dormir".

Dentre os vários colaboradores, com depoimentos, crônicas e poemas, destacam-se aqui alguns fragmentos de diferentes autores:

Rachel de Queiroz:

> Quantas vezes, na minha infância, vi passar na estrada, em frente à casa da fazenda, um cortejo composto de alguns homens que conduziam aos ombros uma rede armada num comprido caibro!
>
> De casa, a gente perguntava: "Vai vivo ou vai morto?". (...)
>
> A rede nos acompanha desde o primeiro dia ao último – é berço, é leito nupcial, é cama de enfermo, é caixão de morto.

Jayme Griz:

> Rede.
> Rede.
> Rede.
> Muita rede!

3. Idem, p. 22.

4. CASCUDO, 1988, p. 666.

5. Idem. *Ibidem*.

Rede armada de Norte a Sul,
Rede gemendo por todo lugar...

E no Hino Nacional,
Consagrada,
A nossa preguiça,
A nossa vasta e gostosa preguiça,
Afrontando o dinamismo universal:
"Deitado eternamente em berço esplêndido"...[6]

Jorge Fernandes (1887-1953):

"Rede"
Embaladora do sono...
Balanço dos alpendres e dos ranchos...
E vaivém nas modinhas langorosas...
Professora de violões...
Tipóia dos amores nordestinos...Grande... larga e forte...para casais...
Berço de grande raça
Suspensa...
Guardadora de sonhos...
(...)

Fagundes Varela:

(...)
O balanço da rede, o bom fogo
Sob um teto de humilde sapé;
A palestra, os lundus, a viola,
O cigarro, a modinha, o café
(...)

Gilka Machado:

(...)
A rede tem o gesto e a nuança
Da hesitação: recua... avança...
E ao seu balanço leve e lento,
Por mais que nela o corpo encolha,
Sinto-me frágil como a folha,
Julgo-me toda entregue ao Vento.
(...)

Carlos Drummond de Andrade:

(...)
Um dia ela veio para a rede,
Se enroscou nos meus braços, me deu um abraço, me deu as maminhas
Que eram só minhas.

6. CASCUDO, 2003, p. 18.

A rede virou,
O mundo afundou.

As "Trovas", intituladas *Rede de Dormir*, de Adelmar Tavares:

Para dormir numa rede,
Cumpre logo prevenir,
Não é chegar, e deitar,
Nem é deitar; e dormir.

A rede é como o cavalo,
Que para a gente montar,
Tem que primeiro amansá-lo,
Para depois governar.

Tem de procurar o jeito
De deitar enviesado,
Pois não dando esse jeitinho,
Não está, em regra, deitado...

E em deitando, deixe sempre,
Um certo espaço, porque,
vem o seu anjo da guarda
deitar, dormir com você.
(...) [7].

São esses apenas alguns exemplos dentre as variadas contribuições que o autor obteve em resposta às suas "cartas perguntadeiras".

A palavra rede, com o sentido que primeiro lhe deu Caminha "por semelhança às malhas da rede de pescar", designa, portanto, esse objeto emblemático de todos os tempos e de todas as raças na história desse povo. Tanto isso é verdade que ainda hoje a rede se insere nas moradas mais humildes e também nas varandas mais luxuosas dos cenários rural e urbano brasileiros.

Diante da assimilação de uma palavra que bem exemplifica o estado de aculturação a que se submeteram os primeiros fabricantes da rede de dormir no Brasil, esse mesmo estado expressa, por outro lado, o processo que ao longo da história brasileira espelha o contexto de interação viva entre relações culturais. Em meio a essas observações histórico-sociolingüísticas, é possível recorrer às formulações teóricas de Bakhtin. Tais formulações postulam acerca dos gêneros discursivos, quando estes se referem não apenas ao dialogismo pela palavra, mas, como disse Irene Machado, "por linguagens da comunicação, seja dos ritos ou das mediações tecnológicas", permitindo que hoje esse campo

7. CASCUDO, 2003, pp. 163-224.

conceitual se amplie para "além dos domínios da voz como, por exemplo, os meios de comunicação de massa ou as mídias eletrônico-digitais"[8].

Do vocabulário das navegações marítimas ao da informática: a produção de sentidos em *Barca Bela*, de Almeida Garrett, e *Navegando em rede*, de Sérgio Capparelli.

Arnaldo Saraiva, em *Modernismo brasileiro e Modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações (2003), apresenta resultados de sua pesquisa exaustiva sobre a crise que se estabelece entre os escritores de um e de outro lado do Atlântico, o que cedo se fez notar, diante da diferença da linguagem usada pelos portugueses e pelos brasileiros. Nessa direção, o autor traz à tona o caso em que Pinheiro Chagas refere-se à obra *Iracema*, apontando-lhe "defeito", "falta de correção na linguagem portuguesa, (...) mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais". Ao que Alencar responderia, no Pós-escrito à segunda edição de Iracema (1870): "Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável". Saraiva observa que o caminho lingüístico, aberto por Alencar, só foi retomado pelos modernistas (com exceções nesse ínterim feitas a Machado, Raul Pompéia e Euclides da Cunha), mas que, no mesmo período, ainda teriam surgido propostas como a de Paranhos da Silva, "que foi ao ponto de traduzir para o 'idioma brasileiro' o poema 'A uns olhos negros', de Almeida Garrett".[9]

A literatura brasileira desde sua formação, como se viu, não se isenta da herança portuguesa e, de acordo com as transformações e interferências culturais, as formas discursivas também foram se modificando. Dessa maneira, escutamos o eco de textos de escritores clássicos portugueses até os dias de hoje na literatura brasileira. Parodiados em muitos casos e produzindo novos sentidos, esses textos exemplificam de modo singular o dialogismo em processo, o cruzamento de discursos e a polifonia.

Assim, para a leitura de "Barca bela", de Almeida Garrett, a aplicação dessa atividade entre alunos do Ensino Fundamental e Médio tem demonstrado que o professor não necessita "traduzir" para o "idioma brasileiro" o poema, embora o emprego das construções pronominais e verbais deixem bem marcadas as diferenças.

Não obstante essas particularidades e discussões tão importantes que permeiam a história interativa do povo português e do brasileiro, o que em

8. MACHADO, 2005, p. 163.

9. SARAIVA, 2003, p.49.

nossa pesquisa desejamos estabelecer como prioridade é a análise de textos em literaturas de língua portuguesa, que possibilitem zonas de intersecção com elementos que possam caracterizar o dialogismo, o cruzamento de discursos e a polifonia. É o caso de "Barca Bela" e de "Navegando em rede":

BARCA BELA
Almeida Garrett

Pescador da barca bela ,
Onde vás pescar com ela
Que é tão bela,
Ó pescador?

Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?
Colhe a vela,
Ó pescador.

Deita o lanço com cautela
Que a sereia canta bela...
Mas cautela,
Ó pescador!

Não se enrede a rede nela
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la
Ó pescador!
Pescador da barca bela,
Inda é tempo, foge dela,
Foge dela,
Ó pescador!

NAVEGANDO EM REDE
Sérgio Capparelli

Cibernauta de mar aberto,
Por que navegas tão perto?

Faço declarações de amor
Em rede pelo computador.

Cibernauta de mar bravio,
Por que navegas no frio?

Esse frio não enregela
o canto que fiz para ela.

Cibernauta muito cuidado
com um bit equivocado.

Trago, em meio à tormenta,
carinhos sabor de menta.

Quanto ao aspecto formal, os leitores –mesmo os mais jovens– podem perceber no desenho de cada estrofe do poema de Almeida Garrett o formato de um barca, lembrando barquinhos, que as crianças aprendem a fazer no início de suas atividades lúdicas com o papel. Para os leitores menos ingênuos e iniciados na literatura, essa forma remete-os à poesia concretista, ainda que o poema *Barca bela* tenha sido produzido à época do Romantismo português. Esse fato consolida uma de nossas hipóteses, qual seja, a de que as escolas ou estilos literários nunca devem ser concebidos como blocos estanques e monológicos, com o estabelecimento de nítidas fronteiras, mas como a representação de acontecimentos na arte literária num jogo de espelhos capaz de refletir a interação de narrativas sempre em processo.

Em *Barca bela*, os dois versos heptassílabos, que iniciam cada uma das cinco estrofes, encontram correspondência nos dois versos que compõem, no caso, as seis estrofes de *Navegando em rede*. Observam-se aliterações que dão ritmo e graça ao primeiro texto: *barca/bela, enrede/rede/remo*; a curiosa homonímia presente em *vela* (verbo velar, 3.ª pess. do sing.) na segunda estrofe e *vela* (substantivo) e a paronímia existente em *vela* (subst.) e na expressão *vê-la,* na quarta estrofe.

Nos dois poemas, o eu lírico encontra-se diante de um interlocutor, com a diferença de que, em *Navegando em rede*, o cibernauta estabelece um diálogo, respondendo às questões do eu lírico, ao passo que, em *Barca Bela*, o eu poético previne o pescador, sem que este contudo se manifeste. A propósito dessa presença silenciosa do interlocutor no poema de Garrett, mediante o discurso do eu poético que dá conselhos ao pescador, são fatos que lembram ao leitor, com efeito, o discurso do sábio, experiente e por vezes retrógrado do Velho do Restelo. Trata-se de um vocativo e, ao mesmo tempo, do que se pode chamar de apóstrofe, um discurso monológico em que só a fala do interlocutor aparece ao longo de todo o poema.

À diferença desse discurso, no poema de Capparelli, o interlocutor dialoga com o cibernauta: "Cibernauta de mar aberto/ Por que navegas tão perto?", ao que o outro responde; "Faço declarações de amor/ Em rede, pelo computador", ao longo das seis estrofes. Como uma conversa que se processa por intermédio de um *chat* entre o eu poético e o cibernauta, observa-se a pronta e imediata resposta às perguntas do interlocutor de Capparelli. Percebe-se aqui a repetição de estruturas, visando à manutenção da coesão no poema, com o cruzamento de discursos que caracteriza o processo dialógico.

No poema de Garrett, as advertências ao pescador, através das expressões imperativas: "Deita o lanço com cautela/ Que a sereia canta bela/ Mas cautela/ Ó, pescador" e "Não se enrede a rede nela/ Que perdido é remo e vela/ Só de vê-la/ Ó pescador!", como se observou, deixam entrever um eu poético conselheiro que remete a *Os Lusíadas*. Mas esses mesmos versos contêm ecos ainda mais antigos: os do canto das sereias na longa travessia do herói mitológico Ulisses, na criação de Homero: "Aproxima-te daqui, preclaro Ulisses, glória dos aqueus!/ Detém a nau para escutares nossa voz. Jamais alguém/ passou por aqui em escura nave, sem que primeiro/ ouvisse a voz melíflua que sai de nossas bocas". A ausência da intervenção do pescador aqui não nos desobriga como leitores de também sentir a presença de um interlocutor, assinalada em *Barca Bela* pelo vocativo "Ó pescador". O diálogo que aqui se estabelece é, pois, intertextual, na medida em que o texto mais recente "Navegando em rede", além de revelar familiaridade com o ritmo, conteúdo e tema do poema de Garrett, deixa entrever a adaptação do vocabulário das grandes navegações para o da informática. Ambos remetem

ainda o leitor aos poemas épicos. Nem faltou ao texto de Capparelli a preocupação com a "tormenta", quando o cibernauta responde: "Trago, em meio à tormenta/ carinhos sabor de menta". O poderoso canto para o Cibernauta é, pois, seu próprio texto, digitado e virtual, mas imbatível ao frio da navegação em rede, uma vez que, como sujeito do discurso, ele assegura: "esse frio não enregela/ o canto que fiz pra ela".

Estamos, pois, diante de uma trajetória adaptada aos mitos modernos, de um herói que se constrói a partir de Dom Quixote, que luta contra o que não mais existe; depois, de um Macunaíma, que não mais recupera a sua memória na ilha de Marapatá; do herói de "alma vil", de *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Assim, surge o "cibernauta de mar aberto" que se familiariza com a língua do outro, distante no tempo e na geografia, reconduzindo seu discurso para o diálogo que permite integrar contextos e sistemas culturais diferentes.

Nessa travessia luso-brasileira, os escritores ora se aculturam sem resistência, adotando a linguagem do outro, ora reagem de modo insubordinado, rejeitando-a. E no final do século XX, assiste-se ao desenvolvimento e à expansão dos sistemas de informação via internet, imprimindo-se os estrangeirismos em língua inglesa de forma mais do que nunca acelerada de modo a infestarem a língua de Camões. A palavra *mouse*, por exemplo, criada por similaridade para nomear uma das ferramentas do computador, foi adotada sem restrições no Brasil, fadado que sempre foi o país às influências e subordinações a forças externas, desde o choque de aculturação sofrido por seus primitivos habitantes, conforme se lê, através da pesquisa de Câmara Cascudo, no início deste ensaio. No caso de Portugal, verifica-se que a maioria dos falantes resiste hoje à influência estrangeira, nomeando a mesma ferramenta com a correspondente tradução: "rato".

Na complexidade do paradigma de diferentes identidades é que as narrativas vão sendo então tecidas, numa rede em que se enredam pilotos virtuais –vistos aqui como leitores e escritores de diferentes áreas e níveis escolares– na interação de múltiplos discursos e de citações do mundo inteiro, num processo dialógico agora imediato, na metáfora da rede das grandes navegações via internet.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth: *Bakhtin conceitos-chave* / Beth Brait, (org.). São Paulo, Contexto, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1987.

CAPPARELLI, Sérgio. *Ciberpoemas e uma Fábula Virtual.* Porto Alegre, L&PM, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* 6. ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: uma pesquisa etnográfica.* 2. ed. São Paulo, Global, 2003.

GARRETT, Almeida. *Folhas caídas.* Introdução de José Gomes Ferreira, Lisboa, Portugália, 1955.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos.* IN: BRAIT, Beth. Bakhtin conceitos-chave/ Beth Brait, (org.) São Paulo, Contexto, 2005.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações.* Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 2004.

O MAIS ANTIGO GUIA ALEMÃO DE PEREGRINAÇÃO A SANTIAGO (1495)

Rolf Nagel
Universidade de Duisburg

Em 1965 foi publicado por Vera a Hellmut HELL um livro *Die große Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstraßen durch Frankreich und Spanien nach Santiago de Compostela* (Gutenberg Frankfurt, Wien, Zürich). Aí lemos na introdução: "O descobrimento do presumível sepulcro do apóstolo Jacobus minor na Galiza e o culto rápido e amplo dele na cristandade inteira é singular e de maior valor para a formação da comunidade ocidental. Esta adoração ajudou a formar a imagem histórica da Galiza, da Espanha e muito mais além ajudou a formar a unidade dos países cristãos da Europa. O túmulo do apóstolo e o santuário comum europeu e a adoração do apóstolo são a base da flor da cultura ocidental, das belas artes, da arquitectura.

A cristandade medieval foi constituída pelo caminho de *Santiago* com seus muitos peregrinos de países de todos os senhores. O caminho criou o que nós chamamos Ocidente hoje. Assim é que Santiago de Compostela constitui um factor decisivo para a unidade de Ocidente".

Desde o início da peregrinação a lista dos alemães é considerável, primeiro de nobres e clérigos, mais tarde de burgueses e gente simples. Mas isto não é a razão por que a pesquisa adoptou como tema a peregrinação à *nova Jerusalém*. A história religiosa, social e até económica se interessava desde mui cedo ao assunto e ao tema da peregrinação.

No século XIX (1899) Konrad HÄBLER deu à luz o livro de Hermannus Künig intitulado *O livro da peregrinação a Santiago*. Existe um texto em galego –Santiago 1999– feito por dois eruditos alemães, Klaus HERBERS e Robert PLÖTZ e a tradução por García Álvarez que não tive a oportunidade de ver, outro em castelhano preparado pelos mesmos pesquisadores no livro de 1998 da Xunta de Galicia *Caminaron a Santiago, relatos de peregrinaciones al fin del mundo*. Saíram à luz traduções francesas (1994) e inglesas (1993). Menciono também os Jakobus-Studien. A literatura secundária é imensa e abundante. A Xunta publicou em 2002 as Actas de um Congresso *Portugal na memória dos peregrinos*.

É tempo de falar de nosso livro *Die walfart und straß zu sant Jacob* de Hermannus KÜNIG –o livro saiu "uff den tag der heyligen frawen sant Annen", vv. 648/9, em 1495, o que é na festa de S. Ana (26 de Julho). É interessante que não menciona o dia 25, dia de Santiago. O autor diz seu nome

no colofon (v. 643) e chama ao seu livro "sant Jacobs straß". A edição em questão compreende o facsímile, a transcrição em alemão, notas e bibliografia; 2004 na casa editorial Jan Thorbecke, Ostfildern, 127 pp. 20 euros.

A língua alemã de Künig se situa no centro da Alemanha, não no sul do país como especialistas analisaram, embora a publicação em Estrasgurgo. Ela é clara e simples e corresponde a um público que muitas vezes é iliterado.

A impressão é sem grande arte tipográfica em letras da época do final de 1500.

Mencionamos e sublinhamos que o texto é composto em versos de maneira que se compreende e comemora mais facilmente (veja vv. 1-7).

Passamos ao conteúdo. O título do livro e os versos introdutórios já anunciam a via de Santiago e as providências a tomar. O autor indica dois caminhos, a chamada Oberstraß (via superior) da Suíça ao norte da Espanha, e a Unterstraß (via inferior) a partir de Aquisgran (Aachen) seguindo depois o caminho francês. O texto compreende 523 versos (dos 651) da ida, só 13 dedica o autor ao santo lugar, ao chegar ao termo da longa viagem é importantíssimo a vista da cidade, o que se faz do *Monte del Gozo*. O caminho inferior compreende 127 versos. Künig instrui o peregrino às vezes; diz que Paris é cidade de eruditos nas artes e no direito civil e canónico; em Tours menciona a igreja de S. Martinho e aconselha a oração aí.

Sempre a preocupação do autor é o bem-estar do peregrino tanto do corpo como da alma. Louva Burgos sem esquecer memorar um mestre do hospital que envenenara 350 peregrinos. Fala das fronteiras linguísticas, dos câmbios e do valor das moedas. Sempre busca indicar o caminho mais seguro; o peregrino deve assegurar-se da assistência dos muitos santos que ele encontrará no seu caminho.

O livro não é -nem por isso- um texto religioso, ao contrário é profundamente secular, temporal. O livro de Hermannus KÜNIG é um autêntico guia cheio de informação útil de qualquer maneira para a peregrinação a Santiago –e à volta!

O MEIO-AMBIENTE E O LIVRO PARA CRIANÇAS E JOVENS: A CONTRIBUIÇÃO PARA UMA NOVA ÉTICA

Rosa Maria Cuba Riche
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Escrever estas páginas é como permitir que a árvore que foi plantada dentro de mim floresça. Pelas minhas lembranças, espero que vocês conheçam e amem nossos povos, aprendendo ao menos um pouco de tudo o que eles ainda têm a nos ensinar.

(Índia Sulami katy)

Resumo: Que relações se estabelecem entre a literatura, o meio ambiente e os livros para crianças e jovens? Em que medida essa literatura poderia criar uma nova ética?

Para pensar melhor essas questões, é preciso olhar o contexto sócio-cultural no qual o homem está inserido e os reflexos na estética dos livros produzidos para crianças e jovens.

Vale, também, analisar as relações entre o homem e o meio ambiente, a subjetividade e a exterioridade nessa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação. Verificar em que medida a leitura, através da emoção catártica, pode estimular a sensibilidade, levar o sujeito à interiorização, à identificação com outros seres humanos e com os problemas sociais que afetam o bem viver sobre a Terra, dentre eles os do meio-ambiente.

A produção brasileira é heterogênea e a temática diversificada, por isso fez-se necessário fazer um recorte, eleger temas e títulos para uma melhor reflexão.

Palavras-chave: literatura, infanto-juvenil, meio-ambiente, ética.

As relações entre o homem e o meio ambiente, a subjetividade e a exterioridade encontram-se comprometidas nessa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação, criando cada vez mais comunicação e solidão entre as pessoas. A incapacidade dos meios técnicos e científicos de reequilibrar as atividades sociais úteis sobre o planeta, associada a também incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-las operativas apontam para a necessidade de construir um novo *ethos* civilizacional que deve emergir da natureza mais profunda do ser humano, dos elos afetivos, da convivência, do cuidado.

Ao analisar as relações entre o homem e o meio- ambiente no início da década de 1990, Felix Gattari já sinalizava "para uma progressiva deterioração".

(GATTARI, 1990, p. 7). Para ele, não se pode dissociar o estudo do meio-ambiente do estudo das relações humanas, ou seja, das relações do homem com o meio e do homem com o seu semelhante.

Ele observa que as redes de parentesco se fragilizam, a vida doméstica vem sendo alterada pelo consumo da mídia, as relações conjugais, as familiares e as de vizinhança ganham arranjos, ditados pela nova ordem social. Isso significa dizer que a relação da subjetividade com a exterioridade seja ela social, animal, vegetal, cósmica encontra-se comprometida, numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva (GATTARI, 1990, p. 7).

Apesar da sociedade estar tomando consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio-ambiente natural de nossas sociedades, a preocupação, em geral se volta para uma abordagem dos danos industriais, sempre numa perspectiva tecnocrata, ao passo que só uma articulação ético-política –a que ele chama de *ecosofia*– entre os três registros ecológicos (o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões.

O que preocupa o estudioso é a maneira de viver daqui em diante sobre o planeta, no contexto de aceleração técnico-científico e de um considerável crescimento demográfico. Com a automatização progressiva redobrada pela evolução da informática, cada vez mais haverá uma quantidade maior de tempo disponível de atividade humana.

Leonardo Boff, no final da década de 1990, avança os estudos nessa linha e acrescenta que essa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação está criando contraditoriamente cada vez mais comunicação e solidão entre as pessoas (BOFF, 1999, p. 12). Isso porque as relações com a realidade concreta com cheiros, cores, sensações, contradições passou a ser mediada pela imagem,na medida em que não se precisa sair de casa para fazer compras, encontrar amigos, pedir comida. Tudo se faz via computador.

Essa anti-realidade afeta a vida humana no que ela tem de mais fundamental: o cuidado e a com-paixão. O cuidado para Boff, é o suporte real da liberdade, da criatividade e da inteligência. Nele se encontra o *ethos* fundamental do homem, quer dizer, no cuidado identificamos os princípios, os valores e as atividades que fazem da vida um bem viver e das ações um reto agir.

A Razão instrumental que organiza tudo e marcou a Modernidade, sufocou outras razões, oprimiu nações periféricas, submetendo-as à pilhagem. Por trás do edifício da modernidade científico técnica, há uma filosofia: o realismo materialista que imagina que as realidades existem como objetos independentes, esquece que não há objeto sem sujeito e sujeito sem objeto.

Hoje a física quântica demonstrou uma profunda interconexão de tudo com tudo e a ligação indestrutível da realidade com o observador: não há uma realidade em si desconectada da mente que pensa (BOFF, 1999, p. 24).

A tendência à re-ligação, religião já apontada por Fernando Aínsa em seus estudos sobre a América Latina, ganha um novo olhar quando Boff acrescenta que esse fenômeno se dá não por determinada religião, mas pela espiritualidade (IDEM, p. 26). Há um aumento da solidariedade para com as populações dizimadas por catástrofes naturais ou pela fome.

Há uma notável esforço de superação do patriarcalismo e pelo fortalecimento da dimensão da anima no homem e na mulher, pelo apoio às minorias, negros, povos originários, deficientes. A espiritualidade cósmica volta a animar os espíritos sensíveis.

Para Gattari, não haverá uma verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais.

Essa revolução deverá concernir não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo.

Isso significa dizer que não é possível pensar o meio-ambiente sem pensar nas relações do homem com o meio e do homem com o próprio semelhante. Dialogando com Boff, a medida que essa sociedade avança tecnologicamente na produção de serviços e bens materiais, produz excluídos, empobrecidos; quase dois terços condenados a morrer de fome (BOFF, 1999, p. 12).

Importa construir um novo *ethos*, em seu sentido originário grego que significa a toca do animal ou casa humana, temos que reconstruir a casa humana comum –a terra– para que nela todos possamos caber; " a casa humana não é mais o estado-nação, mas a Terra como pátria/mátria comum da humanidade. (*IBIDEM*, p. 22). Um novo *ethos* civilizacional deve emergir da natureza mais profunda do ser humano, devemos beber da própria fonte (munduruku), auscutar nossa natureza essencial, consultar nosso coração verdadeiro. " Uma nova ética nascerá de uma nova ótica" (*IBIDEM*, p. 28).

E qual será essa nova ótica? De que *ethos* precisamos? "Daquele que se opõe à falta de cuidado, ao descuido, ao descaso, ao abandono" (*IBIDEM*, p. 28), afirma Boff. Para ele, com-paixão é o valor fundamental do paradigma ético. Compartilhar a própria paixão com as emoções do outro.

Em que medida o livro para crianças e jovens pode contribuir para um novo modo de viver, para uma nova ética?

Construímos o mundo através de elos afetivos, Não habitamos o mundo só através do trabalho, mas através de relações; elas remetem ao sentir, ao viver, ao conviver. As ligações fazem com que as pessoas sejam responsáveis. A sinergia é a cooperação de todos com todos. Tudo está urdido numa relação energética.

A arte permite essa identificação através da emoção catártica (do sentimento), é o prazer da leitura que seduz o leitor. O *pathos* nos faz sensíveis e reativos.

O livro de literatura infantil, transformado em bem cultural dessa sociedade de consumo, ganha novos contornos. Uma vasta produção anual de livros para crianças e jovens chega ao mercado e alcança as mãos desse público leitor, sem passar pelas livrarias nem aparecer nas listas dos mais vendidos.

A produção heterogênea, com grande diversidade temática, passa pela discussão de questões sociais, ambientais, existenciais, pelo resgate da oralidade e da memória e a revisitação de estilos anteriores. Tentaremos aqui dialogar com Gatarri e Leonardo Boff, fazendo um recorte da produção nacional brasileira, levando em conta o critério qualitativo em detrimento do quantitativo e voltada para o tema ecologia em seu sentido mais amplo que envolve as relações interpessoais.

Na tentativa de discutir o real, as diferenças sociais, livros como "Uólace e João Vítor", de Rosa Amanda Straus, premiado pelo Júri da Fundação Nacional da Literatura Infantil e Juvenil, Seção Brasileira do International Board on Books for Young People, ganham adaptação para as telas da TV como episódio da série "Cidade dos homens".

Aids, separação de pais, reorganização familiar, problemas de identidade de adolescentes, as primeiras incursões amorosas e suas conseqüências, a exclusão social, temas difíceis de serem tratados com a delicadeza e a literariedade que merecem, são publicados por grande parte das editoras; alguns para atender um mercado escolar que vê nos temas transversais como a Orientação Sexual, a Pluralidade Cultural, o Meio ambiente, a Ética, eleitos pelos Programas Curriculares Nacionais, uma exigência a cumprir (PCNs, 1997).

Nem sempre com a qualidade literária de textos como "Tchau", "O abraço" e "Seis vezes Lucas" de Lygia Bojunga Nunes, "A cristaleira" de Graziela Bozano Hetzel (Ouro, 1995) ou mesmo os contos de Marina Colasanti, esses temas são transformados, na grande maioria das vezes, em histórias facilmente digeríveis por um público leitor em formação.

Dialogando com aqueles que acreditam que não há uma identidade brasileira única, mas plural, aliada à visão inclusivista capaz de abarcar as múltiplas influências, verifica-se que as tendências, oriundas de outras artes, como a arquitetura, de misturar e recuperar estilos anteriores, de que nos falam os estudiosos da pós-modernidade, também estão presentes na literatura infanto-juvenil da virada do milênio.

O re-encantamento da literatura latino-americana, apontado por Fernando Aínsa, pode também ser observado numa fatia da produção brasileira voltada para crianças e jovens. Há uma recuperação de mitos indígenas, não só

recolhidos por escritores e folcloristas e descritos pelo olhar do homem branco, mas também os relatados pelos próprios índios, sob o ponto de vista do dominado e um interesse pelo reconto das narrativas orais do continente africano. Somam-se, ainda, o mergulho nas narrativas orais brasileiras que, através do processo de transculturação, ou seja, do encontro e assimilação de duas ou mais culturas, povoam o imaginário nacional. Ressalte-se também as edições continuadas de antologias do conto popular de Câmara Cascudo, reedições de antologias esgotadas como A Literatura oral para a infância e a juventude, lendas, contos & fábulas populares no Brasil de Henriqueta Lisboa (Pierópolis, 2003). Mas que relações se estabelecem entre o homem, a natureza e a cultura (ação do homem no meio ambiente) que nos levam a incluir essas narrativas nesse estudo?

Para entender melhor, dialogamos com Alfredo Bosi, ao retomar a origem do termo cultura/colo, que deriva de outro particípio: o futuro culturus, o que de vai trabalhar, o que se quer cultivar. (BOSI, p. 160) na forma substantiva, aplica-se tanto à labuta do solo – agricultura – quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; nesta última acepção vertia romanamente o grego Paidéia. Agricultura, cultura, educação e linguagem estão intimamente relacionadas.

Assim, no viés da produção para crianças e jovens que tematiza a cultura indígena, o cotidiano e o imaginário, gostaríamos de ressaltar a Série Morená (Melhoramentos 1986/90), com texto e ilustrações de Ciça Fittipaldi, que presenta mitos das diferentes tribos indígenas brasileiras. A série composta por oito títulos é o resultado de pesquisas antropológicas e artísticas realizadas pela autora. Há informações sobre a localização geográfica, o cotidiano, os hábitos e a cultura de cada tribo. Em alguns títulos, a autora utiliza elementos gráficos de desenhos executados pelos próprios índios. Quanto aos textos, a autora baseia-se em relatos indígenas, registros feitos pelos irmãos Villas Bôas, pesquisas etnológicas realizadas pelo projeto Saterê-Maué - Centro de trabalho indigenista, e numa vasta bibliografia especializada. A série recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) o Prêmio destaque especial em Literatura Infantil de 1986 e foi comprada pelo MEC através da FAE para o Projeto de Educação para o Nordeste.

A Coleção Paxaxá de Cláudio e Orlando Villas Bôas (Kuarup, 1986/1990) reúne histórias de índio para crianças, ouvidas no decorrer de quarenta anos de convivência dos dois irmãos com as tribos indígenas do Xingu - Brasil Central. Assim como as crianças gostam de ouvir narrativas fantásticas, as índias também ficam atentas às narrações dos velhos, ouvindo falar dos feitos prodigiosos de seus heróis. Preocupados em aproximar as duas culturas, os autores colocam um "Vocabulário" de palavras indígenas ao final de cada livro.

Em 1996, Daniel Munduruku, índio da tribo Munduruku, lançou Histórias de índio (Cia das Letrinhas). A obra reúne contos, crônicas e informações sobre os povos indígenas do Brasil e sua diversidade, língua, hábitos e costumes, além

de bibliografia básica sobre o assunto. Nascido e criado como índio, na cidade de Belém, Munduruku cresceu embalado pelas histórias contadas pelos avós e tios. Parte dessas histórias se perderam no tempo por falta de registro. A oportunidade de estudar, trabalhar com crianças na zonal rural de Manaus, na periferia e na Praça da Sé em São Paulo, aliadas aos estudos de Pós-graduação levaram-no a desenvolver pesquisas sobre o seu povo e escrever suas histórias. Em 2000, publicou Coisas de índio: um guia de pesquisa (Callis). que coloca o leitor em contato com o universo cultural, social, religioso e com a arte através das ilustrações .

O trabalho de pesquisa de Munduruku gerou outros frutos entre eles: Meu avô Apolinário, Banquete dos deuses, Coisas de índio para crianças (2003) e outros. A passagem do registro de relatos à ficção faz-se naturalmente. Procurando reproduzir o ritmo de uma narrativa mítica, o autor usa os mitos de seu povo para passar a idéia de veracidade ao texto. Assim *O segredo da chuva*, publicado em 2003, baseia-se na crença de que há um mundo subterrâneo de onde os ancestrais sairiam por curiosidade e passariam a habitar a parte "de cima" da terra. Também nesse mesmo ano, publica *Você lembra Pai?,* livro de memórias que une pai, filho e leitor.

A tradição indígena transmitida de geração a geração ganha mais espaço com a Coleção Memórias Ancestrais, dirigida por Munduruku, composta de doze títulos, cada um dedicado a resgatar os ensinamentos das diversas nações indígenas brasileiras.

Vale registrar aqui a importância de O livro das árvores, escrito por muitas mãos dos alunos da escola da comunidade Ticuna bilingüe que recupera mitos, lendas, arte e cultura dos Ticunas, ilustrado pelos próprios índios. As informações serviram , de início, de material pedagógico para apoiar as aulas de ciências nas escolas das aldeias como parte do projeto "A natureza segundo os Ticunas", iniciado em 1987. As idéias foram se aperfeiçoando, e a obra ganhou um outro perfil. Inicialmente uma publicação restrita, marginal, de difícil acesso ao grande público, depois absorvida pela editora Global. Texto e ilustrações foram também premiados em 1997 pela FNLIJ.

Outros autores fizeram incursões nesse universo. Marion Villas Boas com *Mistérios de Pindorama* (Ampersand/Cult Mix, 2000), acompanhado de CD com músicas de Ricardo Villas, é publicado inicialmente em pequena escala, depois comprado pelo governo para distribuição nas bibliotecas. Também Leonardo Boff, que já havia iniciado pesquisa sobre o tema ao publicar *Saber cuidar: ética do humano e compaixão pela terra* (Vozes, 1999), em *O casamento entre o céu e a terra: mitos dos povos indígenas do Brasil* (Salamandra, 2001), dedica-se aos contos indígenas, à contribuição dos indígenas ao Brasil e à globalização, além de apresentar uma vasta pesquisa e um mapeamento das nações indígenas brasileiras e das organizações de apoio aos povos indígenas. Ambos os livros com projeto gráfico primoroso foram premiados pela FNLIJ.

A preocupação com o outro e a preservação de valores éticos de que nos fala Boff tem em *O Livro das virtudes para criança* (Nova Fronteira, 1997) um bom exemplo. O livro nasceu do desejo do autor de Will J. Bennet de preparar uma edição ilustrada de contos e poemas selecionados a partir do Livro das Virtudes. Segundo declarações do autor na introdução, como a antologia original, a presente edição tem por objetivo contribuir para a formação moral dos jovens. A obra tem tradutores diferenciados para cada história, alguns deles são autores brasileiros de livros premiados.

A literatura avança a discussão de valores éticos, sociais, morais e entra nos domínios moleculares de sensibilidade e desejo de que nos falam Gattari e Boff. Surgem coleções, cujo sucesso editorial de vendas motiva a publicação de vários volumes como a série *O tesouro das virtudes para crianças* 1, 2 e 3. Publicados respectivamente em 1999, 2000 e 2002, as histórias reunidas por Ana Maria Machado são organizadas de acordo com a virtude que priorizam: esperança, fidelidade, bondade, lealdade, honestidade, perseverança, etc. Ao lado de textos de autores clássicos, figuram contemporâneos como João Cabral de Melo Neto, Ziraldo, Clarice Lispector, além de contos populares tradicionais que fazem parte da nossa cultura oral.

O tratamento dos temas vem apoiado no espessamento do discurso literário construído por uma linguagem lúdica. Tomamos de empréstimo o conceito de lúdico da análise do discurso, por designar uma linguagem que estimula o receptor a criar mais livremente o sentido do texto. Ele participa do jogo do texto, constrói novas relações semânticas, se identifica com as situações narradas.

Dialogando com o texto vem a ilustração que mereceria um estudo à parte não só pela qualidade mas também pela quantidade de prêmios nacionais e internacionais recebidos pelos ilustradores brasileiros. Longe de ser um mero adereço do texto, a ilustração ganha o estatuto de arte e o respeito nacional com os prêmios conferidos pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Câmara Brasileira do Livro, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Academia Brasileira de Letras e os internacionais como o de Bratislava e a Distinção White Ravens de Munique.

A cultura e o social deixam marcas na linguagem. Assim homem, meio ambiente e cultura não podem andar separados. Só uma nova filosofia holística, ecológica e espiritual pode se tornar uma alternativa ao realismo materialista vigente na sociedade. Só ela teria a capacidade de devolver ao ser humano o sentimento de pertença a família humana, à Terra, ao Universo e ao propósito divino (BOFF, 1999, p. 24). Tudo isso nos ajuda a pensar o livro para crianças e jovens e a construir o imaginário do leitor em formação.

A literatura infanto-juvenil permite abrir a porta para uma outra visão menos racionalista, mais inclusiva e não excludente do sujeito no mundo, criando um novo paradigma de convivialidade. O livro literário para crianças e jovens pode contribuir para um novo modo de viver, para o estabelecimento de uma nova ética, que vê o mundo sob uma nova ótica.

BIBLIOGRAFIA

REPERTÓRIO TEÓRICO:

AINSA, Fernando: Madrid, Gredos, 1986. pp. 23-147.

BENJAMIM, Walter: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOFF, Leonardo: *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. 10ª ed, Petrópolis, RJ, Vozes, 1999.

BOLOGNA BOOK FAIR CATALOGUE: Rio de Janeiro, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 2004, 160 p.

BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

CALSAVARA, Kátia: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25ago.2001, pp.25.

COELHO, Nelly Novaes: *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira,* 4ªed. rev. e ampl., São Paulo, EDUSP, 1995.

COELHO, Teixeira: "A revolução silenciosa", São Paulo, *Folha de São Paulo Mais!,* nov. 2003, pp. 11.

COSTA, Mônica Rodrigues da: "Contos tirados de uma caixa mágica", em Folhinha, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11, ago, 2001, pp. 5.

GATARRI, Félix: *As três ecologias*, 2ed, trad. Maria Cristina Bittencourt, São Paulo, Campinas, Papirus, 1990.

JAMENSON, Frederic. "O espaço, a fronteira final", *Folha de São Paulo*, *Mais!,* São Paulo, pp. 8-9, nov. 2003.

JAMENSON, Frederic: "Pós-Modernidade e sociedade de consumo", em *Novos Estudos CEBRAP,* trad. Vinícius Dantas, São Paulo, v. 12, pp. 12-26, jun, 1985.

ISER, Wolfgan: "A interação do texto com o leitor", em JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o leito*, trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.

NOTÍCIAS 4, Rio de Janeiro, FNLIJ, abr., v. 26.

NOTÍCIAS 9, Rio de Janeiro, FNLIJ,set.2003, v.25, p. 11.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 18, mai, 2001.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 2002.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 2003.

SELEÇÃO ANUAL FNLIJ - PRÊMIO FNLIJ: Rio de Janeiro, FNLIJ, 2004.

RICHE, Rosa Maria Cuba: " Literatura infantil e juvenil contemporânea", em *Ler é Preciso*, org. Elizabeth Serra, São Paulo, Global, 2002.

RICHE, Rosa Maria Cuba: *Debatendo o livro e a leitura*, evento promovido pela UNESCO, na Academia Brasileira de Letras, em outubro de 2003.

RICHE, Rosa M. Cuba: "Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto- caminhos/descaminhos", *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v.17, n.31, pp. 127- 139, jan./jun. 1999.

RICHE, Rosa Maria Cuba: *O feminino na literatura infanto-juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti).*Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1995. 255 p. mimeo.

SABATO, Ernesto: *O escritor e seus fantasmas,* trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de: *Paródia, paráfrase e Cia*, 3ª ed, São Paulo, Ática, 1988 (Série Princípios 1).

PONDÉ, Glória: "O Jogo da linguagem na pedagogia lúdica", em *Instrumento crítico*, Vilhena, v. 1, n. 1, pp. 91-97, ago. 1998.

REPERTÓRIO FICCIONAL:

BÔAS, Claudio e Orlando: *Coleção Paxaxá*. Porto Alegre, Kuarup, 1986/1990.

BOAS, Marion Villas. *Mistérios da Pindorama*. Rio de Janeiro: Ampersand/ CultMix, 2000.

BOFF, Leonardo: *Entre o céu e a terra*, Rio de Janeiro, Salamandra, 2001.

CASTANHA, Marilda: *Agbalá um lugar-continente*, Belo Horizonte, Formato, 2001.

COLEÇÃO MEMÓRIAS ANCESTRAIS: coord. Daniel Munduruku, São Paulo, Peirópolis, 2003.

FITTIPALDI, Ciça: *Série Morena*, São Paulo, Melhoramentos, 1986/90.

KATY, Sulami: *Meu lugar no mundo*, São Paulo, Ática, 2004.

HETZEL, Graziela Bozano: *A cristaleira*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1995.

LISBOA, Henriqueta: *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos & fábulas populares no Brasil*, São Paulo, Peirópolis, 2002.

MUNDURUKU, Daniel: *Coisas de índio*, São Paulo, Callis, 2000.

MUNDURUKU, Daniel: *Histórias de índio*, São Paulo, Cia das Letrinhas, 1996.

MUNDURUKU, Daniel: *O segredo da chuva*, São Paulo, Ática, 2003.

MUNDURUKU, Daniel: *Você se lembra, pai?,* São Paulo, Global, 2003.

XXXIX

MESA DOS ESCRITORES

PARÁGUAS VERDES
(Itinerários em Santiago de Compostela)

Luiz Ruffato

para Carlos Quiroga

1. Chegança
Para além das pedras, musgo e silêncios,
vozes deslembradas, cajados e a infinita
certeza de que sabemos nada, tudo sabendo.

2. Gaivotas
Grasnam, nostálgicas de mares outros,
insondáveis tripulações, ignotas terras.

3. Lembrança
Longe, minha mãe, muito longe.
Nunca abraçarão seus olhos a Catedral,
nunca suspirará na catacumba seu peito.
Longe, muito longe, minha mãe.

4. Palavras
Da Galiza trago uma palavra, rapaza.
E na Praza dos Obradoiros enterro outra, soedade.

5. Chuva
A Virxe da Cerca oferece-nos paráguas verdes.
A chuva escorre miudinha de um recanto do céu.

6. Hostal dos Reis Católicos
Com desprezo, espiam as gárgulas
os que embaixo passam, distraídos.
Fossem pombos, talvez cagassem em nossas cabeças.

7. Peregrina
Ajoelhada, soluça, inconsútil.
Para sempre, dispersos, vamos,
perdendo-nos em becos, ruas e vielas.

8. Sinos
Badalam a madrugada os galos.
Uma noite mais e se acalmam.

9. A Catedral
Leve, flor de pedra do solo irrompe,
cinzentas torres suplicando aos céus.

10. Pão
Comemos.
E saciamos nossa fome de justiça...

11. Vinho
Na Ribeira Sacra me afogo.
Na Ribeira Sacra meu sangue.

12. Os mendigos
Um óbolo, solicitam os gravetos secos do pedinte.
Um óbolo e do Paraíso abre-se a pesada porta?
Um óbolo e a ferida que lateja lancetamos?
Um óbolo, solicitam os gravetos secos do pedinte.

13. Talião
Gentis sorrimos,
a outra face oferecendo.

14. Língua
A noite embalam cantigas de guarvaia
os trovadores lambendo as palavras
– gata a seus filhotes.

15. São Frutuoso
Dias embaralhados, os nossos.
Em copas – nos fechamos.
Em ouro – se vestem.
Em espada – aspiram.
Em paus – se pegam.

16. A outra
Vale afora entorna
a cidade velha.

17. Tartas
Come-as, meu pai, onde estiver:
doce bigode lambuzado,
amendoados olhos satisfeitos.

18. USC
Subamos, companheiro, a ladeira.
Aguarda-nos, lá em cima, oxalá,
um novo batalhão literário.

19. Despedidas
Quantas vezes fomos embora
e voltamos quantas vezes?

20. Esmorga
Devoram-nos os dias.
As noites devoramo-las.

21. Fim
De onde viemos?
Para onde vamos?
Os peregrinos sabem...

P.S:
Está instaurada
a galeguia – a galega
alegria, a galegria.

COMO SANTIAGO DESCOLOU DO CHÃO E AINDA BEM

Possidónio Cachapa

Hoje, o Ari não jantou connosco. Ficou em Angola, a viver a sua vida normal. Não o ouvimos carregar a arma para que o menino à sua guarda tomasse o comprimido. Nem divagámos em excesso sobre o poder de uma Akqualquer-coisa no convencimento das boas ideias. E mesmo assim todo o grupo riu, misturando Bumba-meu-boi com histórias de ginjinha e de palavras americanas que em Tétum querem dizer outra coisa, Em Santiago abusa-se da língua portuguesa, rega-se com azeite e tempera-se com Mencia. Os frutos do mar invadem-nos os pratos em refluxos e os peixes grandes adormecem sobre as bandejas metálicas dos empregados que nadam para a praia que são as nossas mesas. Abrimos os bicos para comer e falar, em Santiago, como crias de corvos marinhos, famintas de convívio e de coisas directas.

Nunca fixo os nomes das ruas ou das portas da cidade. Estou demasiado ocupado a sobreviver ao labirinto das casas de pedra; aos séculos das casas de pedra. Somos todos efémeros em Santiago, quer subamos os montes e atravessemos caminhos chuvosos para cá chegar, quer quando damos por nós numa praça a olhar as varandas, semelhantes na função ao que em Portugal chamamos despudoradamente "marquises" sem que cheguem sequer a criadas.

Há um fascínio no peso dos navios e nos aviões de grande porte. Esperava-se que todo aquele peso afundasse como uma pedra ou, no caso alado, que nunca o chão o deixasse partir. E vai-se a ver: VVSSHHHH.... (ou TSSHHHUMM/TSSHHHUUUM...). Os homens são dos bichos mais espertos. Mais do que os ratos que encontram sempre forma de entrar nas casas e de se alimentar, mais do que os pássaros que nidificam de formas impossíveis, mais do que as bactérias que multiplicam sem cópula para tomar de assalto qualquer corpo vivo. Fazem barcos e aviões de aço, enganam os seus instintos mais fundos e ainda assim prosseguem. Santiago é toda de pedra e flutua. É toda dura e cheia de arestas e abraça. Abrem-se as portas para recolher os amigos; enchem-se os copos para que eles se acalmem e esqueçam por momentos a agressividade do mundo.

Não vou falar da catedral, nem da praça da Obradoiro, nem do *hostal* dos Reis católicos nem das faculdades antigas onde o bem e o mal, a busca do conhecimento e a ignorância mais obstinada se terão cruzado. Isso faz parte da leveza que nos enquadra. Da leveza-peso. Do barco de aço.

Hoje comi de mais.

No Jardim (que imagino coberto de castanheiros, não sei porquê, talvez porque pense sempre em Santiago como se fosse Inverno ou uma terra adormecida com restos de plantas caídas por cima e contudo, o mar está ali mesmo ao lado…) lemos poemas da Rosália. Lemos aos pés da estátua, parada e calada. A base de pedra como portal para a figura desaparecida. Grita-se dali para o buraco negro. Para o sítio onde todos iremos e é noite. Para o escuro que aprenderemos a não temer, se formos sinceros. No jardim que imagino de castanheiros tentamos provar que o esquecimento não existe, enquanto o céu se cobre de pombos espantados pelo som dos sinos.

Adriana avista os presuntos. Presumivelmente inocentes. Pendurados pelas pernas, o resto disfarçado em chouriços espalhados pela cidade. Falamos de saladas o que para mim é claro. O Rio corre suave pela cidade e comove-se em nome da mãe ausente com as igrejas. A Fé anda disfarçada de comércio em Santiago. Ou de decepção, nos rituais impostos. Mas existe no interior das mulheres jovens que se comovem em nome das mães ausentes. Ou dos homens que percorrem as ruas sentindo a presença dos que pisaram as mesmas pedras.

Cataguases também caminha e regista. Ao lado de Timor. Fazemo-nos amigos sem saber bem porquê. Às vezes, acontece. Comigo, raramente, mas os passos pelas cidades antigas têm destes mistérios. Pequenas perdizes atravessam saltitantes na nossa frente.

Hoje o Ari não janta connosco. E contudo, continuo tomando comprimidos sem saber porquê. Da janela de onde escrevo só avisto um muro que precede uma casa e outra e outra.

Engraçado, perdi o medo.

DESDE GALIZA

Adriana Lisboa

Poeminha em direcção à Adriana (Ondjaki)

jardins e flores
com odor a futuros:
os filhos, as árvores
os livros.
outrora eu era raiz,
hoje pássaro
amanha passado
em flor.
como um retorno. só.

Um amigo me escreveu estes versos. Um amigo me deu o espelho destes versos. Todo espelho fala e falha, todo espelho acerta e mente, porque inverte, porque ameaça e embaça, mas todo espelho cria: o mesmo, ao contrário. E quem saberá quantas promessas espreitam nas sombras do espelho, ou quantos monstros, em seus quartos trancados.

O meu amigo poeta falou de *flores com odor a futuro*. Falou de *passado em flor*. Sobre um e outro – duas ficções enraizadas em mim (em nós) – levanta vôo este breve pássaro de hoje. Para Paul Valéry, é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma. Referia-se ele lá de longe ao pássaro que o meu amigo adivinhou em seu poema? E a pluma, será essa que cai, sem direção ou ritmo, sem tempo? Será também essa que reencarna na esferográfica com que tento este texto? E o que tento, o que sustento, será que cai ou será que voa?

Faz cinco dias que cheguei a Santiago de Compostela com um compromisso: o encontro. Disse Roland Barthes que viajar é encontrar, *voyager, c'est rencontrer,* e que portanto o único léxico que realmente importa, numa viagem, é o do *rendez-vous* – o do encontro. Pouco importa onde ficam os correios ou a farmácia: importa, sim, que se escolhe dizer *obrigada, gracias* ou *gracinhas*.

O poema do meu amigo remete-me àquilo que vim encontrar: *outrora eu era raiz*. E portanto está em mim, a raiz, aquilo que fui. Ainda que no anonimato da terra, ainda que no coração quente e escuro onde as coisas apenas se formulam, sem pressa, a mera idéia da folha e do fruto. Na raiz de outrora estão

as minhas impressões e as minhas impressões digitais. É dela que broto e é ela que às vezes me descubro roendo, em busca de algum nó ou gosto secreto, em busca de alguma outra madeira. Mais nobre? Simplesmente diferente? Mais fácil, talvez? Mas como é possível fechar os olhos, os braços e as asas às raízes, mesmo quando estas transportam incêncios?

O poema do meu amigo diz também dos filhos: que somos, que temos, no sentido para lá do espaço físico. Dos filhos que encarnamos ao pensar em outras ficções tão reais como a de uma pátria mãe, como a de uma língua materna. Afiliamo-nos. Mesmo se nos desgarramos, mesmo se achamos que a inversão da imagem no espelho é torpe e traiçoeira. Mesmo que os quartos dentro do aço do espelho perguntem: trouxeste a chave? Mesmo que as nossas pátrias às vezes nos queiram apátridas (mas e por que não?). Mesmo que as nossas línguas não saibam endurecer, e às vezes sofram de excesso de ternura.

O poema também fala, é claro, de livros. Estes que erguemos no papel frágil, volátil, facilmente inflamável, estes que ficam até que já não ficam, até que se acabam, finalmente mortais, como nós. Estes que esculpimos, que acertamos ou mentimos com um material mais caro e delicado do que as tintas, do que os mármores: a palavra, que nos justifica aqui. Esta mesma que eu persigo agora, palavra-uroboro incapaz de encontrar a própria cauda, incapaz de saber onde começa e onde termina. Palavra que já me compromete várias linhas para tentar me colocar diante do que falar, escrever, inventar e inverter nesta língua-espelho. Em busca de uma outra bela ficção – a da unidade.

Outrora eu era raiz, hoje pássaro, amanhã passado em flor. Como um retorno. Só. Assim termina o poema do meu amigo. E no entanto retornar não é ir ou vir de novo, porque o mesmo já não o é um segundo depois. O retorno, o encontro que tentamos encenar aqui é, portanto, volta, mas também revolta, e é também o inevitavelmente diferente, que vem com a força das marés. Por fim, é estar só, no coração mesmo do encontro – aquele léxico de que falou Roland Barthes também circunscreve o campo semântico da solidão.

Ainda que este seja um encontro de lusitanistas, faço um pequeno desvio para buscar a justeza de um termo japonês capaz de justificar o que afinal de contas fazemos aqui, pássaros, raízes, asas, filhos, livros vindos da própria Galiza, ou de Portugal, ou de Angola e do Timor e do Brasil: *kotadama*. A força miraculosa das palavras.

NA PLURALIDADE DAS LÍNGUAS

Ondjaki

...de tudo o que eu disse não retenham nem as palavras nem as formas verbais, fiquem com aquilo que eu quis dizer e com o sonho que, talvez, eu tenha sido capaz de vos passar. a linguagem não é a terra nem o céu. é, talvez, o horizonte indescritível.

[Atina Dabunmah, in "Depois da aldeia e outros contos assim"]

No início, antes das palavras e dos símbolos desenhados a sangue nas paredes rochosas do mundo, a poesia era o gesto – a modos brutos e explícitos, na firmeza de um safanão ou no afagar guloso de um seio nu. Beijar era dar um beijo, procurar uma pedra era um preparo para arremessá-la, e sentar perto de qualquer água esperando o pôr-do-sol era ensinar às crianças o corpo e o comportamento do mundo.

Nós não somos desse tempo tão antigo, das simbologias puras. Pertencemos já à era das palavras escritas e faladas, da comunicação que ultrapassa o lado convencional das fronteiras para celebrar pensamentos e amizades, para descrever sonhos ou inventar realidades, para salvar as estórias do esquecimento mundano.

Às vezes é preciso emprestar voz a outros de nós, perder esse referente local e localizado, e dar vez de serem elas, as outras vozes, a falar um pouco também. Tornar natural a nossa cultura específica numa nação contrária: do outro lado da Língua, depois de um mar ou de um sotaque.

É assim que uma língua pode ser pensada como uma cultura vasta, aberta e densa.

Não raras vezes, agrada-me lembrar um personagem do Mia Couto: Curozero Muando, o coveiro de Luar-do-chão, ensina a quem não sabe que ele enterra os mortos aqui na terra e os descoveiros, nos aléns do outro lado do céu, desenterram os corpos e os celestiam. Ora, também o viajante ao regressar a casa, enterra em si um pouco do que viveu. Fecha o ciclo do que havia para ser dito e semeia futuras construções culturais, portanto humanas.

Ao longo do tempo, das leituras e das escritas, vai-se descobrindo a importância da alteração dos sentidos para buscar o modo propício de chegar ao que se quer dizer. Experimentando outros ecos do mesmo rio, buscando águas que já choveram e outras que estão por chegar. É nessa permissividade

de conteúdos literários que o escritor cria e ganha uma alternância ao hábito dos sentidos. Julgo que não há criatividade sem alternância de sentires e a permissão dessa alternância.

A escrita busca elementos do «real» para se moldar ao sabor da lógica ou mesmo da não lógica. As letras carecem de um certo fingimento para exprimir o «real» com fidelidade. Na simbiose entre o que se olhou e o que se descobriu sentir, perde-se a mão e o coração daquele que escrevia – como em Sophia:

> os troncos das árvores doem-me como se fossem
> Os meus sonhos
> Doem-me as ondas do mar como gargantas
> De cristal
> Dói-me o luar – branco pano que se rasga.[1]

As CULTURAS encerram em si a possibilidade de resistência ao tempo. As pessoas não, pois são efémeras. O corpo morre; a carne é vencida pela terra ou pelo fogo; a mente fervilhante cessa; o brilho dos olhos se apaga; mas a CULTURA não. A CULTURA fica, mãos dadas com as gerações vindouras, como um tesouro teimoso. Sendo que os livros encerram ainda uma noção de cumplicidade com o tempo – há qualquer coisa de sorriso pueril nisso de querer contar estórias. E nesse sorrir ora tranquilo ora traquino, inventam-se segredos feitos ecos falesianos – como em Ruy Duarte de Carvalho:

> [...] Precisava de um lugar de noite,
> De um tempo simultâneo sobreposto ao meu, de uma matriz de
> Areia
> Aonde o verbo se ajustasse ao vento para esculpir no flanco
> Das falésias um texto de silêncios que excedesse os livros.[2]

O texto que transborda dos livros, que advém dos momentos e das conversas, que também transborda dos olhos, é o que eu gostaria de chamar *excedente cultural*, ou *retorno afectivo*, ou simples *celebração*. Porque, para ser mais explícito, a Língua Portuguesa está cheia de quintais e árvores carregadas de frutos suculentos e cores também.

É que isto das estórias e do sorriso em torno delas, não está em nós, não está nas estórias: está na vivência aumentada de cada um enquanto espectador da vida. Se a vida está cheia de silêncios misteriosos, a tendência cultural depois das misturas é que as pessoas cedam à vontade de fazer ruído, talvez porque seja seu destino anotarem as suas urgências ficcionadas, talvez porque no ruído

1. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I*, Caminho, 1998, p. 197.
2. Ruy Duarte de Carvalho, *Lavra Reiterada*, Ed. Nzila, 2000, p. 59.

das falas faladas e das falas escritas se aplaquem os medos humanos, se celebre uma espécie de destino cultural.

Em letras, o que era palpável se torna etéreo; o que outrora foi grito pode virar poesia de murmúrio: um barulho pode brotar entre dois talos de relva; e mesmo na chegada de uma lágrima ao chão pode haver vasto ruído. No fundo, desejamos salvar as estórias do esquecimento – é a resposta intuitiva e defensiva face à nossa própria condição de humanos.

Oxalá saibamos manter, por muitas mais gerações, o essencial destas culturas plurais, acompanhando a modernidade sem nunca ferir a tradição; oxalá saibamos trilhar, como os nossos mais-velhos, a senda de contornar o tempo, fintando os anos em sorriso de aceitação, mas sobretudo, manejando as palavras, as correntes e os desvios, para celebrar este quintal que, dividindo, nos une: a Língua Portuguesa, com as suas árvores, os seus frutos e os seus desertos promissores.

Oxalá.

CALULÚ COM JINDUNGO

Carlos Quiroga

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
que encurtem dores
E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior?

Eis o fragmento de 'Língua', do Caetano Veloso, a ensinar, entre outras cousas, que a amizade e a língua representam um laço superior ao sangue, que a amizade é como o sangue mas mais do que o sangue, o sémen. Nestes dias por meio da língua comum nasceu aliança. Umha força. Depois explico.

Mas antes dizer como foi esta umha oportunidade que nom podia recusar, para além de tarefas gráficas, a oportunidade congressual desta outra variante melhor, a de juntar-me com o pretexto da convocatória dos Lusitanistas à renovaçom de amizades e ao nascimento de outras, por cima da escrita e no meio da escrita, para além de sangues e por meio de humores. Suores. Superiores. Esta mesa que terá um fruto indeterminado e seguramente nom imediato, mas que terá fruto.

Começamos com troca de correios prévios e continuamos com apontamentos de campo. Vamos escrever, claro, tamos a escrever, sempre, e o que quer que seja isso e o resto da nossa vida terá sempre a ver de forma mesmo ecléctica com este encontro. Sei quanto a mim. Pressinto quanto aos outros. Outra.

Quanto a mim foi especialmente aprender. Porque *As escritas e escritores assinalados/ Que das plurais praias lusitanas/ Por bares nunca dantes bem catados/ Passaram comigo aqui nestes dias/ Em conversas e noitadas esforçados/ Mais do que*

prometia tal Congresso/ Entre gente de repente amiga/ Vieram ensinar novas palavras / Acordar Novo Projecto, sonhos vários. Mil.

'Galegria' ruminamos com o Ruffato, toda umha beleza de palavra. De alfabetos japoneses, e da ideia de um Ari em Compostela fabulamos com a Adriana (que eu sonhei depois matando um congressista nesta noite –o Ari, é evidente, ainda que a Adriana também tenha formas de matar). E matado por esse mesmo Ari que nos emprestou a todos o Ondjaki, que emprestou muito, o *calulú* do título, mas esse para saber como há primos infalíveis à hora de persuadir miúdos na toma de comprimidos. E o orar ausente na Compostela clerical contada à Cardoso, vista à Cardoso, sentida timorensemente polo Cardoso. E mais um beco de Cunqueiro no crânio privilegiado do Quico, umha etimologia, um galego ciclista de pau, em Pau; e mais um segredo do mar do mundo no peixe Peixoto, mais um brinco, um dia 11; e mais um modo de dizer *peixe* num modo quase japonês mas popular do Possidónio, e um banho. E a comer e no comer e a remar e no remar e a ver e no ver de todos os dias o que tenho diante sem ver. E o visto. Polos vistos.

E, sim, já sei que o parágrafo anterior ficou assim um bocado hermético, mas todo o mundo percebeu qual o sentido essencial. Ter a ver com o já vivido, bebido, comido, homenagem a nós, fruto deles, dos vários nascidos e a nascer. Mas por provar que a mesma raiz dá de tudo, para que o pecado nom seja todo do mesmo pau, até um Pau, poderia dar provas do mesmo outro modo, um breve conto, reconto, que dá para perceber ao invés. E chamo de...

angústia bizarra

Era umha vez um português, um brasileiro, um angolano, um timorense e um galego. Juntaram-se logo por causa de um congresso e foram jantar. Às tantas entraram em concorrência, acerca de qual alheia comida ou bebida dos outros era mais magnífica maravilhosa e tal, mas ficaram cansados. De si. O do Timor insistia que feijoada brasileira era o máximo, o do Brasil que *lacom com grelos* galego arrasava (até polas possibilidades de pôr a carne em feminino), o galego com o café ou qualquer outra cousa de Portugal, Angola, e o angolano com arrozes, sobremesas, de algum lado, outro, e assim por diante.

Às tantas recuperaram o fôlego e voltaram a falar em cidades. E aconteceu a mesma história. Aquela era a maior. A outra, polo contrário, era mais pequena mas entom era também melhor por isto, por aquilo. E a outra, a dos cafés, a dos sebos, a dos restaurantes, a do rio. Ufff, ficárom de novo cansados.

Ainda nom escarmentados, alguém deixou escorregar a língua e sem saber como achárom-se de repente em nova concorrência explicativa, esta vez, Zeus, acerca da palavra *Lusofonia*! E, por raro que pareça, aí resistírom heroica e estoica e paranoicamente uns bons vinte minutos, até que ficárom real, mas

realmente cansados, mas muito cansados mesmo, picados encarnados culpados e babados, calados e transpirantes.

E começárom por ir, atropelados, de um em a um à casa de banho.

Comentárom o facto à volta e logo aí a circunstáncia descontraiu.

E provocou nova concorrência: casos bizarros de angústia em casas de banho.

–Cada vez que entro num aviom –disse o angolano, que era muito viajado– lembro-me de umha vez que demorei muito no WC e trancárom o aviom sem me dizer nada. Ora, como vocês sabem, bater nas janelas nom adiantou muito. Ir ao cockpit tb nom, nom há lá umha buzina, nem alarme, nem o rádio estava ligado. E foi umha peripécia para sair de lá. 47 minutos. E o cheiro.

–Pois é mesmo umha angústia, pensar que se pode mesmo ficar fechado num aviom. E se ele descola? –disse o português, que também era muito viajado–. Mas isso nom é nada. Numa ocasiom fiquei preso na casa de banho de um restaurante chinês em Nova Iorque. Levei a mao à maçaneta e esta untadíssima escorregou. Outra vez e ela em fuga. O cheiro do cozinhado da senhora Ling, a mulher do dono, vinha agora mais enjoativo e lembrando qualquer cousa de familiar que nom conseguia identificar. A música oriental repetia e repetia, muito alta. E a maçaneta da porta que nom girava. E os cogumelos que nadavam na sopa que era agora o meu estômago. Nom vou contar toda a história nem o que vim quando pudem lançar os olhos para o generoso wok da senhora Ling, mulher do dono do restaurante e orfa de pai. Mas foi umha angústia terrível, polo menos umha hora. E o cheiro. Vocês com certeza nom passárom nunca umha angústia assim.

–Nom creias. Numha ocasiom dirigia-me à Austrália em travessia num barco pequeno –disse o timorense, que também era um tipo muito viajado– e levantou-se tal temporal medonho que, enjoado, tivem a brilhante ideia de meter-me na casa de banho do barco. Algumha cousa aconteceu com o movimento violento do barco que alterou a estrutura e desencaixou a porta. Pensei que dera a volta. Nom conseguia sair e começava a aparecer água pola sanita, a encher o espaço reduzido, enquanto eu me via batido de parede a parede como um boneco, e o nível a subir a pouco e pouco. E o cheiro. Temim um duplo naufrágio, que iria morrer ali duplamente afogado naquela cápsula. Fôrom duas horas até que dérom por minha falta e me ajudárom a sair.

–Nom está mal, mas eu em Londres –disse o brasileiro, que também era muito, mas muito viajado–, num convite de umha universidade, me alojava na residência de um catedrático com umha filha bonitinha e umha família bem comportadinha toda ela, e certo dia regressei bem tarde e bem grosso. Logo, enfiado rapidamente na casa de banho, vomitei tudo de imediato, arrevessando para as paredes e tal. Fora ouviu-se barulho de gente e eu sentim-me aflito,

perdido, no meio daquele cheiro tudo, sujo. Comecei a limpar e aguardar, pois fora continuava havendo alguém, talvez à espera da sua vez. Tiveram de passar horas, quase todo o resto da noite, para eu estar seguro de nom ser apanhado, pois me sentia muito envergonhado. Foi umha grande angústia.

–Tudo isso que contam de casas de banho –disse o galego, que era mesmo pouco viajado– é realmente angustiante. Mas umha brincadeira comparado com a que eu venho enfrentando durante anos. Porque moro todo o dia e a toda a hora numa terra perfumada onde anda no ar um cheiro subtil mas constante a casa de banho, que polui todos os quartos, todas as casas, jardins, praças de quanto eu falo, ouço. Um cheiro leve mas persistente, que só acaba quando vocês vêm visitar-me. Venham mais, falem mais para mim! É assim que se limpa! É assim que seguirá realmente perfumada.

P.S. <Agradeço ao Ondjaki e ao Possidónio ter partilhado experiências de casas de banho>

SANTIAGO DE COMPOSTELA

índice volume 2

XIV. LITERATURA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

Pintor de Retratos, Fotógrafo de Horrores: Uma Aventura Oitocentista entre a Civilização e a Barbárie 933
Albert Von Brunn

Música e Encontro de Culturas nas Relações Luso-Chinesas 941
Maria do Amparo Carvas Monteiro

A Clausura e o Infinito - A Arte em Antero e Van Gogh 955
Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo

"A Loba Despertada" –À Procura das Vivências Míticas Moldadas no Barro por Escultora Maconde Reinata Sadimba 965
Renata Szmidt

XV. LITERATURA: LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Paisagem, Movimento e Transformação em *A Morgadinha Dos Canaviais* 977
Isabel Maria Fernandes Alves

Leituras do Bucolismo na Poesia de Afonso Duarte 987
João Minhoto Marques

XVI. LITERATURA: LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A Identidade Pessoal na Modernidade Tardia. O Caso de Vergílio Ferreira 1001
Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais

Factos & Argumentos: Relatório Kinsey / Recensão Miguéis? 1011
Carlos Jorge Santana Monteiro Pereira

A Viagem d'o Professor Sentado 1019
Maria Filipa Palma Dos Reis

Os Semáforos de *O Vento Assobiando nas Gruas* de Lídia Jorge 1025
Maria José Galrito Cheira

As Coisas da Alma, de João de Melo, ou Estórias de *Personagens Felizes com Lágrimas* 1037
Maria Manuela da Silva Duarte

De Como Exorcizar Fantasmas 1047
Teresa Cristina Cerdeira

XVII. LITERATURA: LITERATURA TRADICIONAL

O Riso e o Divino nos Contos Populares 1057
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

XVIII. LITERATURA: O TEXTO E O CORPO

1071 O Amor de o Banquete em *Os Três Mal-Amados* de João Cabral de Melo Neto
Susana Vernieri

1077 Metalinguagem e Erotismo – Corpos Que se Cruzam no "Corpo" da Poesia
Mônica Aparecida Heloane Carvalho de Sant'Anna

XIX. LITERATURA: SÉCULO XVIII

1093 As *Cartas Portuguesas* ou a Correspondência Impossível
Ana Alexandra Seabra de Carvalho

1101 Madre Marianna Alcoforado: O Hábito da Solidão
Nelly Cecília Paiva Barreto da Rocha

1111 Apresentaçom do Projecto de Investigaçom Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII
Raquel Bello Vázquez

1121 Novas Linhas de Pesquisa no Ámbito da Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII
Elias J. Torres Feijó / Raquel Bello Vázquez

XX. LITERATURA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE

1133 Algumas Reflexões sobre as Coincidências em *Macunaíma* e *Orlando*
Antonio Augusto Domínguez Carregal / Isabel Truan Vereterra

1143 Mário e Henriqueta ou a Confissão da Dor Como Escrita de Arte
Matildes Demetrio dos Santos

XXI. LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES

1153 Géneros, Heroísmos, Representações e Recepções nas Narrativas de Viagens do Século XVI: Os Casos d'*Os Lusíadas* e da *Peregrinação*
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

1167 Editar o Teatro de Camões
Vanda Anastácio

XXII. LITERATURA PORTUGUESA: LOBO ANTUNES

1177 António Lobo Antunes: Tratado das Paixões Cinematográficas
Anabela Branco de Oliveira

índice volume 2

XXIII. LITERATURA PORTUGUESA: PESSOA, JOSÉ SARAMAGO

A Morte Como *Prima Donna*: *Don Giovanni Ou O Dissoluto Absolvido*, de José Saramago 1191
Jorge Valentim

O Caleidoscópio da H/hora de Fernando Pessoa 1199
Mariluza Cristina Nascimento

Pessoa e(m) Saramago 1209
Adriana Alves de Paula Martins

Verdade e Identidade: Os Labirintos do Eu-Outro(s) em *O Homem Duplicado*, de José Saramago 1219
Therezinha de L. C. Zilli

XXIV. LITERATURA/CULTURA: ÉPOCA MEDIEVAL/RENASCENTISTA

Johan Garcia De Guilhade E Os Possíveis *Escárnios de Amigo* na Lírica Galego-Portuguesa 1231
María do Socorro de Oliveira Brandão

Análise e Evolução da Tragédia Portuguesa: Da *Castro* de António Ferreira à *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior 1243
María Rosa Álvarez Sellers

O "Hábito" Franciscano do Cronista Português Fernão Lopes: A Participação dos Menores e a Importância do seu Ideal na Ascensão da Dinastia de Avis 1253
Marcella Lopes Guimarães

D. Leonor (1458-1525): Princesa Medieval / Rainha do Renascimento 1265
Sandra Cristina Martins de Sousa Gil

O Trovadorismo Vive no Sul do Brasil 1275
Taís Ávila de Almeida

A Cantiga de Amigo no seu Contexto Histórico e Social 1285
Serxio Otero González

XXV. MIGRAÇONS DA/NA LUSOFONIA

Reflexos d'Além-Minho: Imagens e Arquétipos da Galiza na Comunicação Social Portuguesa 1301
Joám Evans Pim

Expressões da Lusofonia: O Pintar e o Escrever 1309
Laurita Fernandes Fassoni / Nelyse Apparecida Melro Salzedas

Uma História em Comum: A Emigração Galega e Portuguesa no Rio de Janeiro 1323
Érica Sarmiento da Silva

1333 A Emigração Portuguesa na Viragem do Séc.XIX: Uma Visão no Contexto Europeu
Domingos Alves Caeiro

1345 Visões Metafóricas: Ficção e Sentido
Eunice Terezinha Piazza Gai

1355 Migrações Coloniais: do Esboço Comparatista de João Ribeiro aos Capítulos Literários de Sérgio Buarque de Holanda
Salete de Almeida Cara

1365 "Milandos de um Sonho": Contribuições Literárias para o Entendimento da Emigração Moçambicana para Portugal
Sheila Khan

XXVI. OS CAMINHOS DE SANTIAGO

1383 Santiago como Espaço de Representação da Ambigüidade Medieval
Elisabete Carvalho Peiruque

1393 Usos e Percepções do Tempo na Historiografia do Extremo Ocidental da Península Ibérica (Séc. XIV)
Isabel de Barros Dias

1403 O Sonho dum Porto Infinito
José Vítor Graça Teixeira

1411 A Rainha Peregrina – Lendas e Memórias
Maria de Lourdes Cidraes

1421 Álvaro Cunqueiro, o Caminho de Santiago e Outras Peregrinações
Xosé-Henrique Costas

XXVII. OS SISTEMAS CULTURAIS NA LUSOFONIA HOJE

1433 A Cidade Luso-Americana na Literatura de Viagem: Local de Encontros, Espaço de Alteridade (Notas de Pesquisa)
Amilcar Torrão-Filho

1445 A Coragem de Esquecer, a Urgência de Lembrar – Memória, Identidade e Trauma na Ficção Portuguesa, Angolana e Moçambicana Pós-Colonial
Ana Margarida Fonseca

1455 A Imaginação da Mestiçagem em Agualusa e Jorge Amado
Ângela Maria Dias

1463 Des/Orientações em Guimarães Rosa, Milton Hatoum e os Propósitos de um Certo Ernesto: Olhares para as Bandas de Lá
Benjamin Abdala Junior

1471 Histórias-Não-Contadas, em "Ecos Feminis", de Matilde Ulrich de Almeida
Eliane T. A. Campello

índice volume 2

Imaginário Feminino: O Corpo Envelhecido 1481
Elódia Xavier

Especificidade, Autonomia e Identidade Cultural: A Literatura no Arquipélago da Madeira 1487
Fernando Figueiredo

Os *Poemas Galaicos* e o Poema Ibérico "Modo Histórico Da Cidra" na "Poesia Nítida" de Fiama Hasse Pais Brandão 1495
Jorge Fernandes da Silveira

Literatura e Memória no Universo Ficcional de Irene Lucília Andrade 1505
Leonor Martins Coelho

Ecos e Eros do Ato da Criação em *Vozes do Deserto*, de Nélida Piñon ou "Somos Livres Quando Criamos" 1513
Maria Alice Aguiar

Cartografia de Desejos e Arte em Teolinda Gersão 1523
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Discurso Pós-Colonialista. Imaginário da Exclusão e Inclusão Social no Brasil 1533
Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli

Machado de Assis: Fiat Político, Fiat Literário 1545
Marli Fantini Scarpelli

Cosmopolitismos e Cultura Nacional em Duas Viradas de Século: O Olhar das Margens 1555
Renato Cordeiro Gomes

Escritas Autobiográficas: Histórias Inventadas e Relatos de Vida 1656
Rosa Maria Goulart

Na Dança das Convenções: Uma Leitura do Romance Niketche: Uma História de Poligamia, de Paulina Chiziane 1573
Samantha Simões Braga

Geografia Literária, Madeira, Séc. XX: A Prosa de Ficção 1579
Thierry Proença dos Santos

Cruzando Mares, Cruzando Olhares 1589
Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Do Questionamento da Norma à Transgressão da Lei: Os (des)Caminhos Percorridos por João Antônio 1599
Vima Lia Martin

XXVIII. TRADUÇONS LITERÁRIAS

O Quixote em Portugal 1609
Ángel Marcos de Dios

XXIX. APRESENTAÇOM DE PROJECTOS

1621 Leitura e Coerência no Caos: A Literatura no Cárcere
Alice Áurea Penteado Martha

1631 Singularidades de um Projecto Insular
Ana Isabel Moniz / Ana Margarida Falcão

XXX. LITERATURA: 'AS MÁSCARAS DE PERSÉFONE

1641 Cantos de Amor e Morte: As Poéticas de Ruy Belo e Nuno Judice
Ida Ferreira Alves

1649 *Na Tua Face*, as Faces da Morte
Luci Ruas

1659 A Morte Não é Destino: Um Percurso da Sobrevivência Feminina na Literatura Portuguesa
Monica Figueiredo

1667 A Ronda de Perséfone : Um Rito de Passagem em Maria Velho da Costa
Beatriz Weigert

XXXI. LLANSOL-LITERATERRAS

1679 A Melhor Forma de Amor: Ler com Llansol
Lucia Castello Branco

1687 A Textuante Língua Portuguesa
Maria Inês de Almeida

XXXII. 25 ANOS DA MORTE DE VINÍCIUS DE MORAES

1699 Vinicius Leitor de Camões
Beatriz Teixeira Fiquer

1705 A Poética da Noite em Vinicius de Moraes
Elenice Groetaers de Moraes

1711 A Poesia de Vinícius de Moraes: Do *Trobar Ric* ao *Trobar Leu*
Francisco Maciel Silveira

XXXIII. 125 ANOS DE *FOLHAS NOVAS, AIRES DA MINHA TERRA, SAUDADES GALLEGAS*

1719 A Cara Oculta de Penélope: A Revisom do Mito
Aurora Marco

índice volume 2

Rosalia de Castro na Crítica Feminista 1727
Inês Rodo Montes

O Santo António da Devoção Literária de Rosalía de Castro 1735
Isabel Dâmaso Santos

A Correspondência de António Feijó e a Afirmação de Parentescos com a Galiza 1747
J. Cândido Martins

Paisagem e *Lonxanía*: Das Notas de Ramón Otero Pedrayo para a Poética de Rosalía de Castro à Teoria da *Paisaxe Galega* 1757
Josias Abdalla Duarte

XXXIV. BICENTENÁRIO DA MORTE DE BOCAGE

Bocage e Filinto Elísio 1771
Fernando Alberto Torres Moreira

Passou Vida Folgada e Milagrosa. O Poema Erótico *Ribeirada*, de Bocage, como Metáfora do Embate contra o Antigo Regime Português. 1781
José Maurício Saldanha Álvarez

XXXV. TRICENTENÁRIO DA MORTE DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena sob a Óptica da Intertextualidade 1795
Flavia Maria Corradin

XXXVI. CENTENÁRIO ÉRICO VERÍSSIMO

As Personagens Femininas no Romance de Érico Veríssimo 1807
Carlos Dias Diegues

Materialidade Histórica em *Incidente em Antares* 1817
Maria da Glória Bordini

XXXVII. LITERATURA: MACHADO DE ASSIS

Humanitismo: Uma Filosofia às Avessas 1831
Juracy Ignez Assmann Saraiva

Luas de Mel / Terras de Absinto 1843
Mirella Márcia Longo

XXXVIII. MISCELÁNEA

Análise do Perfil de Graduandos em Odontologia como Diretriz para a Confecção de CD-Rom Educacional 1855
Gisele Cuba Riche

1863 Inês de Castro: Uma Voz Galega nos *Lusíadas*
Lucila Nogueira

1871 Presença das Literaturas de Língua Portuguesa nas Escolas do Rio Grande do Sul: Intertextualidades
Regina da Costa da Silveira

1881 O Mais Antigo Guia Alemão de Peregrinação a Santiago (1495)
Rolf Nagel

1883 O Meio-Ambiente e o Livro para Crianças e Jovens: A Contribuição para uma Nova Ética
Rosa Maria Cuba Riche

XXXIX. MESA DOS ESCRITORES

1897 Paráguas Verdes (Itinerários em Santiago de Compostela)
Luiz Ruffato

1901 Como Santiago Descolou do Chão e Ainda Bem
Possidónio Cachapa

1903 Desde Galiza
Adriana Lisboa

1905 Na Pluralidade das Línguas
Ondjaki

1909 Calulú com Jindungo
Carlos Quiroga