ACTAS

DO

4.º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993

Organização e coordenação
M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo

Com a colaboração de
Fernando Clara e Alexandra Pinho

Edição com o patrocínio de
Instituto Camões
Fundação Calouste Gulbenkian

LISBOA — PORTO — COIMBRA

Da mesma Editora:

— PORTUGUÊS SEM FRONTEIRAS
Curso de Português como Língua Estrangeira em 3 Níveis
Componentes de cada nível: Livro do Aluno, Livro do Professor e um conjunto de cassetes

— LUSOFONIA
Curso Básico de Português Língua Estrangeira
Curso Avançado de Português Língua Estrangeira
Componentes de cada nível: Livro do Aluno, Caderno de Exercícios, Livro do Professor e uma cassete

— PORTUGUÊS A BRINCAR
Método de iniciação à Língua Portuguesa para crianças a partir dos 7 anos
Componentes: Livro do Aluno, Livro do Professor, Cassete

— GUIA PRÁTICO DOS VERBOS PORTUGUESES – 12.000 verbos
Manual prático de conjugação verbal. Inclui verbos com preposições

— SERRA TERRA
— OLHAR COIMBRA
Cassetes vídeo, que incluem Guia Pedagógico, destinadas a serem integradas em sequências pedagógicas (disponíveis em PAL, SECAM e NTSC)

— VER, OUVIR E FALAR PORTUGUÊS
Curso de vídeo para iniciação à Língua Portuguesa pedagogicamente organizado de modo a permitir uma auto-aprendizagem (versão inglesa disponível em PAL e NTSC, versão francesa disponível em SECAM)

— GRAMÁTICA ACTIVA
Noções e exercícios gramaticais em 2 níveis com soluções (Nível 2 Maio/95)

— A BRINCAR APRENDEMOS «OS AÇORES»
Livro destinado aos jovens sobre a história dos Açores

— LER PORTUGUÊS
Colecção de histórias originais de leitura fácil e agradável, estruturadas em três níveis

— UMA QUINTA... UM PARAÍSO
História original integrada na colecção «a leitura pelo prazer e pelo saber», para crianças dos 6 aos 10 anos

— CAÇA ÀS LETRAS
Software educativo para a aprendizagem de regras ortográficas

— PORTUGUÊS AO VIVO
Textos e exercícios em 3 níveis com respectiva cassete audio

DISTRIBUIÇÃO — **LIDEL**
LIVRARIAS: LISBOA: Avenida Praia da Vitória, 14
Telef. 54 14 18 — Fax 57 78 27
PORTO: Rua Damião de Góis, 452
Telef. 59 79 95 — Fax 02 - 550 11 19
COIMBRA: Av. Emídio Navarro, 11-2.°
Telef. 2 24 86 — Fax 039 - 27 221

Copyright © 1995
Associação Internacional de Lusitanistas

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

Impressão e acabamento: Tipografia Lousanense, Lda.
ISBN 972-9018-72-3

LIDEL — Edições Técnicas, Lda.
Rua D. Estefânia, 183, r/c Dto — 1096 Lisboa Codex
Telefs. 353 44 37-57 59 95-355 48 98 — Telefax 57 78 27

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA 15

1. LINGUÍSTICA

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE OS SISTEMAS VERBAIS DOS CRIOULOS DE BASE PORTUGUESA E SOBRE OS CONTÍNUOS DIALECTAIS 21
Angela Bartens (Univ. Göttingen)

IMAGENS DO PAÍS DE ACOLHIMENTO EM EMIGRANTES PORTUGUESES EM SITUAÇÃO DE RETORNO 29
Urbana Santos Pereira Bendiha (Univ. Aveiro)

ASPECTOS DO *PORTUGUÊS FALADO* EM PORTUGAL E NA ALEMANHA 35
M. Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo)

EMPRÉSTIMOS LEXICAIS BANTOS NO PORTUGUÊS DO BRASIL: PONTO PROVISÓRIO DA SITUAÇÃO NUM PROJECTO DE DOUTORAMENTO 55
Rosa Alice Cunha-Henkel (Univ. Giessen)

TERMINOLOGIA E VOCABULÁRIOS CIENTÍFICOS E TÉCNICOS DO PORTUGUÊS. PRINCÍPIOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS 63
Isabel Maria Desmet (Univ. Paris VIII)

PESSANHA/PESSOA (APROXIMAÇONS LEXICOMÉTRICAS) 75
José Carlos Quiroga Dias (Univ. Santiago de Compostela)

ACERCA DA COLOCAÇÃO DOS PRONOMES CLÍTICOS NO PORTUGUÊS DE ANGOLANOS E MOÇAMBICANOS, SUA PROBLEMÁTICA NO CONTEXTO DOS DIFERENTES REGISTOS E NA AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM 95
Annette Endruschat (Univ. Leipzig)

SOBRE A POSIÇÃO DAS ORAÇÕES COMPARATIVAS NO SISTEMA GRAMATICAL PORTUGUÊS 103
Eberhard Gärtner (Univ. Dresden TU)

O "ARTIGO" E "AS PARTES DO DISCURSO" NA ANTIGA GRAMATICOGRAFIA PORTUGUESA 117
M. Filomena Gonçalves (Univ. Évora)

O I.L.B. À MARGEM DUM ATLAS LINGUÍSTICO DE PORTUGAL? 131
Gunther Hammermüller (Univ. Kiel)

CONTRIBUTOS PARA UMHA HISTÓRIA DA LINGÜÍSTICA GALEGO-PORTUGUESA (1973-1983) 145
M. do Carmo Henríquez (Univ. Santiago de Compostela)

EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS: ESTÁVEIS E VARIÁVEIS 157
Christine Hundt (Univ. Leipzig)

AS PALAVRAS DIVERSAMENTE COLOCADAS (UMA GRAMÁTICA SISTEMÁTICA) 167
R.A. Lawton (Univ. Poitiers)

ASPECTO E TEMPO RELATIVO 177
Birger Lohse (Univ. Copenhaga)

ALGUNS DADOS SOBRE A ORDEM DE PALAVRAS NO PORTUGUÊS FALADO CULTO NA CIDADE DE SÃO PAULO 185
Reinhard Meyer-Hermann (Univ. Bielefeld)

MUDANÇA E CONTINUIDADE NAS FORMAS DE TRATAMENTO EM ÉVORA 203
Sandi Michele de Oliveira (Univ. Évora)

ATITUDES E ESTEREÓTIPOS LINGÜÍSTICOS DE SENHORES EM RELAÇÃO À FALA DE ESCRAVOS EM JORNAIS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX. ALGUMAS INTERFERÊNCIAS. 215
Marlos de Barros Pessoa (UF PE /Univ. Tübingen)

CONTRIBUIÇÕES PARA UMA DESCRIÇÃO DO ADVÉRBIO PORTUGUÊS 221
Corneliu Popa (Univ. Bucareste)

O JOGO DOS CÓDIGOS LINGUÍSTICOS NO TEATRO DE GIL VICENTE 223
M. Josefa Postigo (Univ. Madrid)

O FUTURO DO CONJUNTIVO — UM CONJUNTIVO? 233
Barbara Schäfer (Univ. Bayreuth)

ANÁLISE CONTRASTIVA DOS COMPOSTOS NOMINAIS EM ALEMÃO E PORTUGUÊS 243
Jürgen Schmidt-Radefeldt / José de Azevedo do Campo (Univ. Rostock)

CARACTERÍSTICAS SEMÂNTICO-FUNCIONAIS DO INFINITIVO GERUNDIAL 253
Larissa Semenova (Univ. Estatal Linguística de Moscovo)

O COMPORTAMENTO LINGUÍSTICO DOS PORTUGUESES RESIDENTES NA ALEMANHA 257
Filomena de Sousa-Möckel (Univ. Mainz)

DISCURSO REPRODUZIDO E TÉCNICAS DE PERSUASÃO NUM EXEMPLO DE DISCURSO ELEITORAL (ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS 1991) 265
I. Robin Warner (Univ. Sheffield)

2. LITERATURAS

PARA UMA LEITURA SEMIÓTICA DO SONETO "ESCAVAÇÃO" DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO 275
Orietta Abbati (Univ. Perugia)

O *ROMANCEIRO PORTUGUÊS* E SUA SOBREVIVÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA 285
Carlos D'Alge (UF Ceará)

DE ANTÓNIO NOBRE A MÁRIO CLAÚDIO: A VIAGEM POÉTICA DO *SÓ* 295
M. Theresa A. Alves Marques (UF Rio de Janeiro)

ENTRE O DEGREGO E A RAIZ. UM PERCURSO REINCIDENTE NA LITERATURA PORTUGUESA 301
Carlos Ascenso André (Univ. Coimbra)

LITERATURA NA GUINÉ-BISSAU 313
Moema Parente Augel (Bissau)

INTERTEXTUALIDADE E SUBVERSÃO EM GREGÓRIO DE MATOS 327
Carlos Alberto Azevedo (Hamburgo / Brasil)

A CONFISSÃO DE LÚCIO NA ENCRUZILHADA DE *A REBOURS* E DO *RETRATO DE DORIAN GRAY* 333
Hervé Biard† (Instituto Politécnico Viseu)

A PROPÓSITO DO *ESPELHO DE CASADOS* DE JOÃO DE BARROS 341
Tobias Brandenberger (Univ. Basileia)

A EMPREGADA DOMÉSTICA COMO PERSONAGEM NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA 353
Nele-Marie Brüdgam (Univ. Hamburgo)

ARARIPE JUNIOR: UM TAINE ÀS AVESSAS? 367
Luís Roberto Velloso Cairo (UNESP "Júlio Mesquita Fº", Assis, S. Paulo)

MACHADO DE ASSIS E A IDENTIDADE BRASILEIRA 377
Manuel Antônio de Castro (UF Rio de Janeiro)

ELEMENTOS DE HUMANISMO UTÓPICO DO DISCURSO NARRATIVO SARAMAGUIANO SOBRE A TEMÁTICA RELIGIOSA 383
Pierro Ceccucci (Univ. Milão)

LER ALMADA NOS SEUS AUTO-RETRATOS 393
M. Luísa Coelho (Univ. Utreque)

NOTAS SOBRE UMA *ARS MORIENDI* VICENTINA 397
Leila de Aguiar Costa (Paris / USP São Paulo)

AS *MEMÓRIAS* DE RAUL BRANDÃO: A VIDA COMO LUZ E SOMBRA 405
Clara Crabbé Rocha (Univ. Nova de Lisboa)

VARIAÇÕES OFÉLICAS EM TRÊS SONETOS DE GUILHERME DE AZEVEDO, ANTÓNIO NOBRE E MIGUEL TORGA 411
M. Manuela Gouveia Delille (Univ. Coimbra)

ARTE & MANHAS DA IRONIA NA LITERATURA PORTUGUESA 421
Lélia Parreira Duarte (UF Minas Gerais, Belo Horizonte)

REITERAÇÕES E RETICÊNCIAS NA OBRA DE MARIA ONDINA BRAGA 427
Catherine Dumas (Univ. Pau)

O ESTOICISMO E O CULTO DAS MUSAS NA POESIA DE ANTÓNIO FERREIRA 435
Thomas F. Earle (Univ. Oxford)

TEMPO DAS ILHAS, TEMPO DE MULHERES (SOBRE *O ÚLTIMO CAIS* DE HELENA MARQUES) 441
Elfriede Engelmayer (Univ. Coimbra)

LITORAL. ARA SOLIS DE WANDA RAMOS: UM REGRESSO À RAIZ 447
Elias José Torres Feijó (Univ. Santiago de Compostela)

À MARGEM DA MATÉRIA. IMAGENS BRASILEIRAS DA SELVA 459
Ettore Finazi-Agró (Univ. Roma, "La Sapienza")

REPRESSÃO E REVOLUÇÃO NA VISÃO DE UMA MULHER 467
Christl Friederici (USP S. Paulo / Univ. Mainz)

"A PELEJA DE ROMANO E INÁCIO DE CATINGUEIRA" NO CONTEXTO DAS CANTIGAS SATÍRICAS DA TRADIÇÃO ORAL PORTUGUESA, AFRICANA E BRASILEIRA 473
John Rex Amuzu Gadzekpo (Univ. Obafemi Awolowi, Ile-Ife)

MOTIVOS DAS NAVEGAÇÕES NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX 491
M. Helena Nery Garcez (USP São Paulo)

O "CICLO PORTUGUÊS" NA OBRA DE LUCIAN BLAGA, POETA E FILÓSOFO ROMENO 499
Micaela Ghitescu (Bucareste)

COORDENADAS LÍRICAS DE DEUS EM ALGUMA POESIA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX 511
M. Madalena Gonçalves (King's College, Univ. Londres)

O ERÓTICO E SOCIAL NA POESIA DE CASTRO DE ALVES 521
Audemaro Taranto Goulart (PUC Minas Gerais, Belo Horizonte)

A FICÇÃO SUPRAPESSOAL — O *MUNDO ÍNTIMO* DE AUTRAN DOURADO E CLARICE LISPECTOR. ASPECTOS DA *NOVA LITERATURA* NO BRASIL DOS ANOS SESSENTA 529
Marga Graf (Univ. Aachen TU)

A PROPENSÃO DIALÓGICA NA OBRA QUEIROSIANA 537
Orlando Grossegesse (Univ. Minho, Braga)

DA LEVEZA OU AS ESTRELAS ACESSÍVEIS (SOBRE *NOME DE GUERRA* DE JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS) 545
Ana Paula Guimarães (Univ. Nova Lisboa)

PROJECÇÕES DE OVÍDIO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA 557
M. dos Anjos Brandão Maurício Guincho (Univ. Católica Portuguesa)

"JARDINS DE LETRAS NO MEIO DO MAR PLANTADOS". APROXIMAÇÃO COMPARATIVA ENTRE OS CASOS LITERÁRIOS DE CABO VERDE E DOS AÇORES 569
Hans-Peter Heilmair (Univ. Freiburg i. B.)

SOBRE O HISTRIONISMO LITERÁRIO 579
Rainer Hess (Univ. Freiburg i. Br.)

DESAFIOS EPISTEMOLÓGICOS: *O DELFIM* DE JOSÉ CARDOSO PIRES 589
Claudia Hoffmann (Berlim)

PARA UMA LEITURA DA TRADUÇÃO ALEMÃ DO ROMANCE *A SIBILA* DE AGUSTINA BESSA-LUÍS 597
Thomas Hüsgen (Univ. Porto)

LETTRES PORTUGAISES: ALGUMAS REFLEXÕES A PROPÓSITO DA AUTORIA E DA VIVÊNCIA FEMININA REPRESENTADA NO TEXTO 607
M. Saraiva de Jesus (Univ. Aveiro)

CAMÕES ENTRE OS SÁRMATAS E OS POLÓNIOS: (SOBRE A RECEPÇÃO DE OS LUSÍADAS NA POLÓNIA) 619
Anna Kalewska (Univ. Varsóvia)

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: *AS NAUS* — A HISTÓRIA ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO 627
Erich Kalwa (Univ. Leipzig)

À SOMBRA DO AMOR: UM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE 637
John M. Kinsella (Univ. Southern Maine)

INÊS DE CASTRO: A MORTE NA PÁGINA EM BRANCO 641
M. Manuel Lisboa (Univ. Newcastle Upon Tyne)

A FIGURA DO BANDIDO NO ROMANTISMO: *PAULO, O MONTANHÊS*, DE ARNALDO GAMA 657
M. de Fátima Marinho (Univ. Porto)

UMA APRENDIZAGEM DO SOFRIMENTO: SÁ-CARNEIRO, HEINE E "LORELEI" 661
Paulo de Medeiros (Bryant College, Smithfield, RI)

A SELVA E *INFERNO VERDE*, DUAS OBRAS "AMAZÔNICAS" 667
Vilson Brunel Meller (UF Paraíba)

TÃO ESCURA QUANTO É A NOITE ENQUANTO SE DORME: UMA LEITURA DE CLARICE LISPECTOR 675
Carlos Mendes de Sousa (Univ. Minho, Braga)

AS ARMADILHAS DA RESENHA 683
Ray-Güde Mertin (Bad Homburg)

ALMEIDA GARRETT E A HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA BRASILEIRA 689
M. Eunice Moreira (PUC Rio Grande do Sul)

NEM TODAS AS CARTAS DE AMOR SÃO RIDÍCULAS. A RECEPÇÃO DAS "CARTAS PORTUGUESAS" NA OBRA DE RILKE 697
Manuela Nunes (Univ. Augsburgo)

JOSÉ SARAMAGO E ANA MIRANDA: NOVAS IMAGENS DA HISTÓRIA 709
Lisa Oliveira-Joué (Liceu Molière, Paris / Univ. Paris IV)

PARA UMA LEITURA DE "SERMÃO DAS LÁGRIMAS DE S. PEDRO" DE PADRE ANTÓNIO VIEIRA 717
Leonor Perdigão (Univ. Paris VIII)

TENDÊNCIAS REALISTAS NA FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES 729
Petar Dimitrov Petrov (Instituto Politécnico de Beja)

COMPARAÇÕES E SÍMILES HOMÉRICOS N'*OS LUSÍADAS* 735
Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra)

MIGUEL TORGA — CÂNTICO DO HOMEM E DA TERRA 749
Mariana Ploae-Hanganu (Univ. Bucareste)

LITERATURA COLONIAL PORTUGUESA — UMA AVENTURA MALOGRADA 755
Ilse Pollack (Viena)

A *KONKHAVA DE FETI* DE HENRIQUE ABRANCHES: ORALIDADE E MITO 767
Francisco Salinas Portugal (U. A Corunha)

CRIAÇÃO NA CADEIA — O CASO DE ANGOLA 781
Manfred F. Prinz (Univ. Colónia / Univ. Düsseldorf)

ESCRITA LITERÁRIA E POSTERIDADE CULTURAL. SOBRE A EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS 793
Carlos Reis (Univ. Coimbra)

AINDA ACERCA DA LITERATURA DOS P.A.L.O.P 803
M.J. Aires dos Reis (Univ. Bari)

ALTERIDADE, INTERTEXTUALIDADE E METAFICCIONALIDADE: MARCAS DA IDENTIDADE E DA INTERNACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA 809
M. Luísa Ritzel Remédios (PUC Rio Grande do Sul)

NO LIMIAR DA MODERNIDADE: RAUL BRANDÃO 819
M. João Reynaud (Univ. Porto)

JOAQUIM SOEIRO PEREIRA GOMES: UM RETRATO 827
Giovanni Ricciardi (Univ. Bari)

O DISCURSO DO TEMPO NO ROMANCE *PARA SEMPRE* DE VERGÍLIO FERREIRA 835
Isabel Cristina Rodrigues (Univ. Aveiro)

PERSONAGENS E AMBIENTE EM DOIS ROMANCES INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR (*IRACEMA / O GUARANI*) 841
Laura Scalambrin (Univ. Pádua)

LITERATURA URBANA DE CURITIBA: O EXEMPLO DE CRISTOVÃO TEZZA 849
Andreas Sielaff (UF Paraná)

O DEÍSMO EM PORTUGAL — LEITURA DE UMA BIBLIOTECA 859
Graça Silva Dias (Lisboa)

A VOZ FEMININA DA LIBERAÇÃO DO DESEJO (MOMENTOS SELECIONADOS NA POESIA BRASILEIRA) 871
Angélica Soares (UF Rio de Janeiro)

"E SINTO O CANSAÇO ENTRAR-ME NA ALMA, COMO UM NEVOEIRO RUIM..." — REFLEXÃO SOBRE O *DIÁRIO ÍNTIMO* DE MANUEL LARANJEIRA (1877--1912) 879
Paula M.G. Soares (Univ. Évora)

A ICONOLOGIA DA FORTUNA NA OBRA CAMONIANA 885
M. Helena de Teves Costa Ureña Prieto (Univ. Lisboa)

A TRADUÇÃO DA MEMÓRIA, A MEMÓRIA DA TRADUÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA DE AQUILINO RIBEIRO 891
Roberto Vecchi (Univ. Bolonha)

O ESTILO 'CAMPANHA ALEGRE': DE LATINO COELHO A VASCO PULIDO VALENTE 905
Fernando Venâncio (Univ. Amsterdão)

SARAH BERNHARDT, RAMALHO ORTIGÃO E O IMAGINÁRIO ERÓTICO DO FIM DO SÉCULO XIX 915
Ana Luísa Liberato Vieira Vilela (Univ. Católica Lisboa)

ESSE INCRÍVEL JOGO DO AMOR: A CONFIGURAÇÃO DO RELACIONAMENTO 'HOMEM-MULHER' NOS CONTOS DE MARIA JUDITE DE CARVALHO E LYGIA FAGUNDES TELLES 923
Elza Carrozza Wagner (Fachhochschule Munique)

TERRA BRASILIS — LUCRO E PARAÍSO 931
Regina Zilberman (PUC Rio Grande do Sul)

3. HISTÓRIA E CULTURA

ECOLOGIA, MÚSICA POPULAR E IDENTIDADE CULTURAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS ELEMENTOS DA NATUREZA NA MPB 949
Lídia Barros (Univ. Lumiére, Lyon)

UM POEMA ÉPICO NEOLATINO POUCO CONHECIDO SOBRE AS NAVEGAÇÕES PORTUGUESAS PARA A ÍNDIA NA ALEMANHA QUINHENTISTA 961
Dietrich Briesemeister (Univ. Berlim FU)

WENCESLAU DE MORAES E O MITO DO ORIENTE 969
Albert von Brunn (Biblioteca Central de Zurique)

CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA *NOTITIA DE TORTO* E DA *MENTIO DE MALEFACTORIA* 979
José Ariel de Castro (UF Rio de Janeiro)

O EU, O OUTRO E O OUTRO DO OUTRO: A RADICAL ALTERIDADE PORTUGUESA NAS *SPANISCHE REISEBRIEFE* DE CARL JUSTI 1003
Fernando Clara (Univ. Kiel)

POR DETRÁS DE UM GRANDE HOMEM... 1011
Amélia P. Hutchinson (Univ. Salford)

A BAGAGEM DOS PRIMEIROS PORTUGUESES VINDOS PARA HAMBURGO 1023
Peter Koj (Liceu Hochrad, Hamburgo)

UMA NOIVA PARA D. JOÃO — UM ENCARGO PARA PORTUGAL 1031
Janet Ladner (Univ. British Columbia, Vancouver)

PROMOÇÃO DA CULTURA PORTUGUESA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES 1047
Eugénio Lisboa (Londres)

CULTURA PORTUGUESA E EXPRESSIONISMO 1061
Eduardo Lourenço (Vence)

O ESPÍRITO GORCEIX - SUCESSO DE UMA COOPERAÇÃO FRANCO-LUSÓFONA 1067
Monique Dupuis de Oliveira (Univ. Limoges)

SEBASTIANISMO: PROVA PÓSTUMA DA NACIONALIDADE 1073
Carmo Ponte (Univ. Leeds)

PANORÂMICA DA EPIGRAFIA TUMULAR LUSO-JUDAICA EM HAMBURGO 1081
Michael Studemund-Halévy (Hamburgo)

ABRAÃO BENZAMERRO, "JUDEU DE SINAL", SEM SINAL, ENTRE O NORTE DE ÁFRICA E O REINO DE PORTUGAL 1093
José Alberto Rodrigues da Silva Tavim (Univ. Nova Lisboa)

CALIBAN NA *BIBLIOTECA*: OLIVEIRA MARTINS, HISTÓRIA, CIDADANIA E COLONIALISMO 1103
Abdoolkarim A. Vakil (King's College, Univ. Londres)

NOTA: Por motivos da exclusiva responsabilidade dos seus autores, não constam destas Actas todas as comunicações apresentadas durante o Congresso. Apenas Luciano Caetano da Rosa pediu para informar que a sua comunicação — "O Futuro em Português: um Quasi-Modo" — foi entretanto publicada em *De Orbis Hispani linguis literis historia moribus — Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, ed. A. Schönberger/K. Zimmermann, Frankfurt a. M., 1994.

NOTA DE ABERTURA

O presente volume é constituído pelas cinco conferências plenárias e por cento e nove comunicações apresentadas no 4.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, que se realizou de 6 a 11 de Setembro de 1993 na Universidade de Hamburgo.

Participaram no Congresso duzentos e cinquenta e oito lusitanistas, incluindo sessenta e um estudantes de universidades alemãs. Os participantes eram oriundos dos seguintes países: Áustria, Alemanha, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Grã-Bretanha, Guiné-Bissau, Holanda, Itália, Japão, Moçambique, Nigéria, Polónia, Portugal, Roménia, Rússia, Senegal e Suíça. Estavam representadas vinte e sete universidades alemãs e setenta e uma de outros países.

O Congresso teve o apoio e patrocínio das seguintes instituições e firmas; Behörde für Wissenschaft und Forschung der Freien und Hansestadt Hamburg — Hochschulamt, Universidade de Hamburgo, Instituto Camões e JNICT através do Programa Lusitânia, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Casa da Cultura de Língua Portuguesa, Deutsch-Institut für Ausländer e. V./Hamburg, Deutsch-Portugiesische Gesellschaft/ Landesverband Hamburg (Sociedade Luso-Alemã/Hamburgo), Embaixada do Brasil em Bona, Embaixada de Portugal em Bona, Agência Abreu, Max Hueber Verlag, Rowohlt Verlag, Olimar — Hamburg, TFM Centro do Livro e do Disco de Língua Portuguesa, VARIG.

A Deutsch-Portugiesische Gesellschaft/Landesverband Hamburg (Sociedade Luso--Alemã/Hamburgo) concedeu ainda um subsídio para apoio à publicação das Actas.

A Fundação Engenheiro António de Almeida concedeu um apoio financeiro à edição das Actas.

O Congresso de Hamburg, em que pela primeira vez puderam participar não-sócios da A.I.L., representou uma viragem da Associação no sentido da sua abertura e internacionalização. A publicação das Actas num tão curto espaço de tempo — só possível graças a um grande esforço pessoal e financeiro — irá, sem dúvida, contribuir para o prestígio da Associação.

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

Hamburgo, Dezembro de 1994.

M. FÁTIMA VIEGAS BRAUER-FIGUEIREDO

COMUNICAÇÕES

1. Linguística

2. Literaturas

3. História e Cultura

1. **Linguística**

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE OS SISTEMAS VERBAIS DOS CRIOULOS DE BASE PORTUGUESA E SOBRE OS CONTÍNUOS DIALECTAIS *

ANGELA BARTENS

1. INTRODUÇÃO

Na teoria do crioulista Mühlhäusler (1986), a distância de uma variedade creolóide da sua língua de base pode ser designada pelos termos de gíria — pidgin rudimentário — pidgin extenso — semi-crioulo — crioulo — contínuo pós-crioulo, não implicando de nenhuma maneira que uma variedade tenha que ou ainda possa passar por todas estas etapas. Porém, ainda hoje uma variedade mais próxima à sua língua de base europeia do que o modelo crioulo clássico com, entre outras características, um sistema de partículas pré-verbais é tida pela grande maioria dos linguistas por uma variedade descrioulizada no caso de não fazer parte do restrito grupo de línguas admitidas como semi-crioulas.

Bickerton, depois de ter estabelecido a hipótese do bioprograma da faculdade da linguagem, do qual o sistema verbal de um crioulo modelo, como o crioulo da antiga Guiana Inglesa por ele estudado, constitui uma parte importante, teve que modificar a sua hipótese. Assim, foram as variedades acrolectais que teriam surgido primeiro. As variedades "puras", basilectais teriam surgido mais tarde, quando o influxo de escravos se acelerou e os escravos aculturados já não teriam conseguido transmitir a língua aprendida aos recém-chegados (Bickerton 1988).

2. OS SISTEMAS DOS MARCADORES TMA NOS CRIOULOS

O sistema de partículas verbais que, com efeito, pode ser considerado como uma das partes mais centrais da gramática das línguas crioulas deveria funcionar assim: três partículas pré-verbais para indicar as categorias de tempo (anterioridade), modo (irreal incluso futuro) e aspecto (originalmente só a não pontualidade exprimida como aspecto progressivo ou habitual; mais tarde foi incluída a completividade. As partículas aspectuais contam-se como uma só por se excluírem mutuamente). A sua ordem é sempre a mesma, quer dizer, tempo antes de modo, este antes de aspecto, e por sua vez este antes da forma verbal de base. A combinação das partículas produz outras oposições e por conseguinte outros paradigmas.

* A autora da comunicação está a preparar uma tese de doutoramento sobre os sistemas verbais dos crioulos de base portuguesa para a Faculdade de Letras da Universidade de Göttingen.

No crioulo inglês da Guiana as partículas são /bin/ (tempo), /go/, /sa/ (modo), /a/ e /dʌn/ (aspecto progressivo/habitual e completivo respectivamente). No crioulo português de Sri Lanka são /ja:/ (tempo), /lo/ e /na:/ (modo numa frase afirmativa e negativa respectivamente) e /ta/ (aspecto progressivo), /ki/ (aspecto habitual/descritivo) e /ka:/ (aspecto completivo) com irregularidades na combinação das formas (p. ex. formação do condicional). No são-tomense parecem ser / ʃtava, tava/ (tempo), /ka/ (modo) e /KA/ com as variantes /ka, ʃska, ka, sa, ka/ (aspectos progressivo e habitual) e /za/ (aspecto completivo). No cabo-verdiano e no crioulo guineense este paradigma já não funciona: a partícula temporal é pós-verbal, o que provocou entre outras a proposta de que se tratasse de um resíduo da fase pidgin (Bickerton 1981). Além disso, no guineense trata-se ainda hoje de um morfema móvel. Os paradigmas completos são para o cabo-verdiano: /-ba/ (tempo), /al/ (modo: futuro e optativo), /ta/ (modo e aspectos progressivo e habitual), /sa ta/ (aspecto progressivo) e /-ja/ (aspecto completivo); e para o guineense: /-ba/ (tempo), /ta/ (modo e aspecto habitual), /na/ (aspecto progressivo) e /-ja/ (aspecto completivo).

3. DESCRIOULIZAÇÃO OU NÃO: O CASO DO CABO-VERDIANO

Penso que há muitos crioulos que não se têm alterado radicalmente desde o seu período de fixação. Por exemplo, no caso do cabo-verdiano os textos recolhidos no decorrer dos últimos cem anos apresentam um sistema verbal bastante estável. Obviamente não se trata sempre de textos recolhidos sob condições cientificamente adequadas — um dos pioneiros da crioulística, o alemão Schuchardt, nunca visitou nenhuma das regiões de línguas crioulas por ele estudadas o que o tem desacreditado na linguística moderna até agora. Porém, tais testemunhos são geralmente os únicos que temos daquela época. Que o crioulo, globalmente falando, não parece ter mudado radicalmente, — Mufwene (1991) confirma-o para o gullah do sudeste dos Estados Unidos —, o que não quer dizer que não tenha havido sempre variação entre variedades mais ou menos acrolectais. Os testemunhos de Schuchardt, obtidos por escrito de um alto funcionário, fazem parte das primeiras.

No caso do cabo-verdiano estou contudo convencida de que não se trata de um crioulo descrioulizado. Penso que uma vez atingido o grau de distanciamento do português padrão sempre foi semelhante ao crioulo de hoje em dia. Por exemplo, a desinência verbal *-ba* foi derivada logo no início da formação do cabo-verdiano como se pode ver na forma fonológica do morfema. A sua utilização não é efeito de descrioulização ulterior. É bem possível que tenha sido derivada só como parte de formas verbais completas, o que explicaria a reanálise do imperfeito românico como anterior ao crioulo. O mesmo é válido para o particípio perfeito, que também aparece nos textos mais antigos. A função de médio-passivo sugerida por Thiele (1991) existe numa parte considerável derivada do português, ainda que haja usos inovadores e penso que essa desinência também foi primeiro emprestada como parte inanalisável das formas verbais. Ainda que o cabo-verdiano possua morfologia derivacional bastante ampla, segundo as gramáticas, (cf. Veiga 1982) a derivação não parece ser produtiva na maioria dos

casos, apesar de haver a possibilidade de fazer o empréstimo da palavra inteira directamente do português.

O papiamento apresenta um caso paralelo ao do cabo-verdiano. Por causa de construções subordinadas e construções com verbos modais antes não tomadas em consideração, Maurer (1988) teve que modificar a sua primeira hipótese de 1985 de o papiamento, crioulo de base parcialmente portuguesa, parcialmente espanhola, ter um sistema verbal com tempos absolutos como as línguas europeias. Porém, o que interessa aqui é a sua conclusão de que o sistema verbal desta língua, com, globalmente falando, tempos relativos, mudou muito pouco nos séculos posteriores à crioulização.

Não quero negar a existência da descrioulização, só limitar a sua universalidade nos crioulos. É verdade que as línguas de cultura continuam a ameaçar os crioulos, porém mais pelo codeswitching ou pela substituição completa (sendo o último o caso das variedades indo-portuguesas) do que pela descrioulização genuína.

4. A NÃO-UNIVERSALIDADE DO SISTEMA TMA

Além disso, o modelo de Bickerton não se justifica por mais algumas razões. Os crioulos por exemplo de base portuguesa encontram-se a distâncias diversas da língua padrão, segundo o modelo evocado de Mühlhäusler, e já por isso não podem ter sistemas verbais inteiramente comensuráveis. Ao estudar os sistemas verbais desses crioulos chega-se bastante rapidamente à conclusão de que também não podem ser comensuráveis porque não há unidade de funções ou ainda de número das funções gramaticalizadas. Por muito mal que sejam conhecidas algumas variedades, não se pode dizer que há só três partículas verbais que exprimem tempo, modo e aspecto nos crioulos em questão. Não se deveria cometer um erro quase tão grave como o de Joaquim Vieira Botelho da Costa e Custódio José Duarte, entre muitíssimos casos análogos, tentando provar, no ano de 1886, a existência de todos os paradigmas verbais do português no cabo-verdiano (cf. a reedição de Morais-Barbosa 1967), e hoje impor os famosos marcadores TMA de maneira uniforme a todos os crioulos.

5. O CONTÍNUO DIALECTAL PORTUGUÊS E A CONVERGÊNCIA

Há também pontos mais tradicionais que queria salientar. O facto de os crioulos portugueses se designarem assim não se justifica pela simples incapacidade dos linguistas darem outra definição se não também pela existência de facto de um contínuo dialectal imenso que passa por todas as zonas do mundo onde ainda se fala algum tipo de português. Neste contínuo, há zonas de convergência cujos núcleos podem representar variedades tão divergentes do padrão como um crioulo. O fenómeno da convergência significa também que podem entrar no jogo, por exemplo, outras famílias de línguas ainda que os crioulos sejam, na minha opinião, sobretudo línguas neo-românicas.

6. CONVERGÊNCIA NO CAMPO DAS PARTÍCULAS VERBAIS

Nas categorias verbais, há um sentido muito particular em que o fenómeno da convergência se manifesta. Como vimos, as partículas verbais têm interesse especial para os crioulistas. A determinação da etimologia de cada uma delas tem sido cuidadosamente pesquisada e depois utilizada para fundamentar uma ou outra teoria. Surpreendente é que muito frequentemente se encontrem morfemas na língua de base europeia e pelo menos numa das línguas hipotéticas de substrato ou adstrato que têm sentido ou função muito semelhantes.

Não acho que seja possível deduzir o morfema pós-verbal para significar a anterioridade /-ba/ do cabo-verdiano e do crioulo guineense de outro que não seja a desinência verbal do imperfeito do indicativo português /-va/ antigamente /-ba/, mas também não é coincidência que o manjoca tenha o mesmo morfema para significar o pretérito e o mandinga o verbo aparentado /ban(g)/ 'acabar', rivalizando com este mesmo *acabar*, e que também tem sido proposto como etimologia desta desinência. Outra coincidência espectacular é a partícula de modo do crioulo francês do Haiti /a, av, va/ que, além da terceira pessoa do singular *va* do verbo francês *aller*, pode ter sido influenciada pelo verbo ewe *vá* 'vir', que tem as segunda e terceira pessoa *àvá, áva* e do qual o morfema marcando o futuro do indicativo *á* é derivado. O marcador completivo *kaba* < *acabar* dos crioulos portugueses da Ásia, do papiamento e dos crioulos do Suriname pode confrontar-se com o infinitivo bambara *ka ban* 'acabar', havendo para escolher entre as etimologias propostas para o marcador do futuro distante do saramaca /sa/, o *sabí* português, o *shall* inglês, o *zal* neerlandês e o marcador da modalidade anterior /se, sa/ do crioulo haitiano que ainda se conserva no crioulo francês da Louisiana.

Há mais exemplos deste tipo e embora alguns tenham etimologias mais inverosímeis o fenómeno da convergência é uma realidade no campo das línguas crioulas.

7. TRANSFERÊNCIA GENUÍNA DO SUBSTRATO

Obviamente há também casos de transferência genuína de morfemas das línguas de substrato como o sufixo causativo com as variantes *-nta/-nda/-nti/-ndi* do crioulo da Guiné-Bissau indicado por Thiele (1991).

8. A DEFINIÇÃO DE VARIANTES E AS CATEGORIAS VERBAIS

A delimitação de uma variedade com seu contorno do contínuo dialectal e a estrutura da própria variedade colocam às vezes problemas consideráveis. Para a definição de um sistema verbal pode dar-se a situação do cabo-verdiano em que pelo menos os significantes variam ligeiramente entre os dialectos das diferentes ilhas.

No caso do Brasil, o problema é outro: a variação é diastrática, não diatópica, o que parece típico das variedades transplantadas. No âmbito da língua portuguesa, o caso está a reproduzir-se em Luanda. Além desta variedade creolóide, não houve crioulo em

Angola e Moçambique. Isto significa que as categorias verbais são as mesmas e que são empregadas de maneira igual ao português padrão, apesar de diferenças p. ex. na valência, resultantes das línguas maternas dos falantes, e outros traços devidos à aprendizagem de uma língua estrangeira em geral. Que tenham surgido crioulos na Guiné-Bissau e em vários pontos do subcontinente indiano é resultado do multilinguismo extremo na primeira e do tipo de contacto na segunda zona.

9. CRIOULO NO BRASIL

É necessário que tenha existido crioulo português no Brasil e, por exemplo, o paradigma verbal reduzido da actual língua popular brasileira propõe tal passado, que explicaria a existência de dois crioulos ainda parcialmente portugueses na região das Caraíbas: o papiamento, já mencionado acima, e o caso de relexificação provada do saramaca no Suriname.

10. A HIPÓTESE DA LÍNGUA FRANCA PORTUGUESA E DA RELEXIFICAÇÃO

Seja no plano histórico, seja no plano exclusivamente linguístico, está bastante bem testemunhado que existiu no passado, do século XV ao século XIX, um pidgin português ao longo das vias marítimas e uma interacção entre as comunidades ultramarinas europeias. A principal época em que a língua franca portuguesa agiu sobre os crioulos incipientes foram, porém, os séculos XV e XVI. Depois, outras línguas de prestígio chegaram a dominar o mundo politicamente e, assim, a constituir o superestrato francês, inglês ou holandês das outras línguas crioulas. Ainda se sabe pouco sobre o funcionamento concreto dos processos de relexificação.

Devem ter operado no momento do encontro do contínuo dialectal português com os contínuos das outras línguas europeias que, como aquele, se estavam a expandir nas regiões extra-europeias. A hipótese da monogénese com relexificação pelo menos no Atlântico supõe a interpenetração dos dois contínuos num determinado ponto, de modo a que tenha havido transferências substanciais.

11. RESÍDUOS NAS OUTRAS LÍNGUAS CRIOULAS

Com efeito, parece haver resíduos do pidgin português nas línguas que fazem parte dos outros grupos de crioulos. Tal é o caso da partícula pré-verbal aspectual (tanto aspecto progressivo quanto habitual) /ka/ nos crioulos franceses das Pequenas Antilhas e da Guiana. As etimologias propostas foram o adjectivo francês *capable* que se tornou *cap*, no crioulo fonologicamente comprimido do Haiti; o verbo português *ficar* (que semanticamente falando não seria impossível); o auxiliar modal neerlandês *kan*; uma variante contraída do francês *qui a* (que funcionaria como estrutura de topicalização susceptível de ser gramaticalizado no crioulo); um morfema homófono das línguas

ameríndias das Caraíbas; um prefixo bantu homófono; um morfema homófono das línguas da África Ocidental; e, na minha opinião, a hipótese mais provável, a partícula aspectual habitual /ka/, possivelmente também a aspectual progressiva /s(a)ka/ e a modal /ka/ do são-tomense. Esta hipótese é reforçada pelo facto de a partícula modal do crioulo francês das Pequenas Antilhas e da Guiana ser /ke/, que vem directamente dos crioulos portugueses de Príncipe com a modal /kɛ/ e de Anobom com /ke/ (ambas < /ka+wɛ/, /wɛ/ < port. *vai*), ou representa, paralelamente aos marcadores destes, uma fusão dos morfemas /ka+ay/, sendo aqui o último uma forma do verbo francês *aller* atestada no crioulo do Haiti. Que se trata da segunda opção fica confirmado pela variante morfofonémica /kay/ em Santa Luzia, em Guadeloupe e no crioulo aparentemente extinto de Granada e pelo facto de o /ke/ representar uma camada ulterior a /wa/, no crioulo da Guiana Francesa, e a *ava/va/a*, no crioulo de Trinidad.

Resíduos frequentemente citados são *pickaníny* < *pequeno*, *pequeníno*, *sabí* < *saber* difundidos até ao Pacífico, as palavras funcionais *ma* < *mas*, *na* < *em+a* e a partícula verbal completiva *kaba* < *acabar*, já mencionada.

12. UMA CLASSIFICAÇÃO À BASE DOS MARCADORES

As funções das partículas, ou melhor, a coincidência do marcador aspectual habitual com outros, tem sido aduzida para classificar os crioulos atlânticos (cf. Taylor 1971, 1977). O grupo de crioulos atlânticos mais arcaicos obtido com a inclusão do morfema /ka/, acima sugerida, das partículas modais do principense, do anobonês e dos crioulos franceses das Pequenas Antilhas e da Guiana, abrange os crioulos portugueses de África e os crioulos franceses das regiões citadas. Portanto, com respeito a outras partes da gramática podem dar-se outros grupos. O que é surpreendente é precisamente que os crioulos de Cabo Verde e das Pequenas Antilhas tenham vindo a ser considerados como variantes descrioulizadas. Essas características são reconciliáveis quando se supõe que foram sempre mais ou menos tão "levinhos" como hoje.

13. O CASO DOS CRIOULOS DE BASE ESPANHOLA

Os poucos crioulos de base espanhola que existem têm uma relação mais íntima com o pidgin português do que os crioulos de base francesa ou inglesa. Primeiro por causa do Tratado de Tordesilhas e, depois, como não tinham bases em África, não tiveram acesso às fontes de escravos e estiveram quase completamente dependentes dos portugueses. Os escravos que chegaram à América espanhola tinham tido ampla oportunidade de aprender o pidgin português.

14. O PERÍODO FORMATIVO

Um dos factores mais importantes a considerar na génese dos crioulos é o seu período formativo, que é o período inicial depois do qual o núcleo da gramática está

fixo e o sistema da língua não pode ser radicalmente influenciado. O pidgin português só pôde influenciar um crioulo incipiente durante um período bem limitado embora apenas aproximadamente calculável.

15. CONCLUSÕES: EM PROL DE UM MODELO MULTIDIMENSIONAL

Mas a teoria da monogénese que estou a ressuscitar pode ser somente uma das componentes de um modelo multidimensional de explicação deste fenómeno complexo que são as línguas crioulas.

BIBLIOGRAFIA:

BICKERTON, Derek (1981): *Roots of Language*. Ann Arbor, Karoma.

_____ (1988): "Creole languages and the bioprogram." In: Frederick J. NEWMEYER (ed.): *Linguistics: The Cambridge Survey. Volume II: Linguistic Theory: Extensions and Implications.* Cambridge/New York/ New Rochelle/ Melbourne/ Sydney, Cambridge University Press, 1988, pp. 268-284.

COSTA, Joaquim Vieira Botelho da / DUARTE, Custódio José (1967): "O Crioulo de Cabo Verde. Breves Estudos sobre o Crioulo das Ilhas de Cabo Verde. Oferecidos ao Dr. Hugo Schuchardt." In: Jorge MORAIS-BARBOSA (ed.) (1967), pp. 235-328.

MAURER, Philippe (1985): "Le système temporel du Papiamento et le système temporel protocréole de Bickerton." In: *Amsterdam Creole Studies* 8 (1985), pp. 41-66.

_____ (1988): *Les modifications temporelles et modales du verbe dans le papiamento de Curaçao (Antílles Néerlandaises). Avec une anthologie et un vocabulaire papiamento-français.* Hamburg, Helmut Buske Verlag.

MORAIS-BARBOSA, Jorge (ed.) (1967): *Estudos Linguísticos Crioulos. Reedição de artigos publicados no Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa.* Lisboa, Academia Internacional da Cultura Portuguesa.

MUFWENE, Salikoko S. (1991): "Some reasons why Gullah is not dying yet." In: *English World-Wide* 12:2 (1991), pp. 215-243.

MÜHLHÄUSLER, Peter (1986): *Pidgin & Creole Linguistics*. Oxford, Basil Blackwell.

TAYLOR, Douglas (1971): "Grammatical and lexical affinities of creoles." In: Dell HYMES (ed.): *Pidginization and creolization of languages. Proceedings of a conference held at the University of the West Indies, Mona, Jamaica, April 1968.* Cambridge, University Press, 1971, pp. 293-296.

_____ (1977): *Languages of the West Indies*. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press.

THIELE, Petra (1991): *Kabuverdianu: Elementaria seiner TMA-Morphosyntax im lusokreolischen Vergleich.* Bochum, Brockmeyer.

VEIGA, Manuel (1982): *Diskrison Strutural di Lingua Kabuverdianu*. Praia, Institutu kabuverdianu di Livru.

IMAGENS DO PAÍS DE ACOLHIMENTO EM EMIGRANTES PORTUGUESES EM SITUAÇÃO DE RETORNO *

URBANA SANTOS PEREIRA BENDIHA

O nosso trabalho baseia-se num *corpus* recolhido junto de emigrantes portugueses em situação de retorno definitivo de França. Dispomos de material de análise de cerca de 10 horas (10 entrevistas) de diálogo em que vários temas são abordados: razões de emigração e de retorno, vivência no país de emigração: trabalho, alojamento, alimentação, conceito de família e educação, saúde, diferença campo/cidade, racismo...

Se o nosso objectivo essencial foi o de analisar o comportamento linguístico do nosso público, aquilo que designamos habitualmente por "Português Afastado", não é possível ficar indiferente aos conteúdos que nos foram transmitidos — e assim nasceu esta breve exposição. No entanto, à medida que reflectíamos sobre o material em questão, o paralelismo com uma obra lida já há alguns anos que relata, entre outros assuntos, o retorno a Portugal de uma família emigrada, afigurou-se-nos interessante: trata-se de *A Floresta em Bremerhaven* de Olga Gonçalves.

Como veremos há bastantes pontos comuns na visão do "país de acolhimento" seja ele a Alemanha ou a França embora a realidade que nos foi sendo revelada seja um pouco mais crua e mais apaixonada do que a que nos relata Olga Gonçalves. Ou será o talento da escritora a embelezar a realidade ?

É que, se num caso temos a realidade apresentada "de fora" como a própria Olga Gonçalves afirma numa outra obra igualmente dedicada à emigração portuguesa: "Não vou serena. Porque não sou uma entre eles, não estamos juntos nas mesmas obras, eu cresci a estudar solfejo, usei fitas de seda no cabelo" no outro caso, o dos nossos informadores, temos o relato feito pelos próprios actores desse processo: os emigrantes. E como afirma Maria Beatriz da Rocha Trindade a propósito da recolha feita por Caroline Brettell em *Já Chorei Muitas Lágrimas*: "o presente trabalho não é um romance nem fácil a sua leitura"... E que, como bem o nota João de Melo no Prefácio a *(Sapa)teia Americana* de Onésimo Teotónio de Almeida, "Falta-nos talvez uma peça fundamental no próprio xadrez literário, que é o facto de essa experiência só raramente ter sido escrita por emigrados". Não queremos deixar de fazer, no entanto, referência a algumas outras obras que nos dão conta da realidade da emigração portuguesa, de um ponto de vista literário, como *Vaivém* e *Crónicas da Diáspora* embora também nestes casos os autores não sejam emigrantes.

Em relação à viagem de Portugal para França — o tal "salto para o desconhecido" — as coisas nem sempre são simples: dificuldades em obter passaporte, emigração solitária ou com a família (às vezes mesmo com crianças pequenas) e muitas vezes clandestina — "de assalto" como muitas vezes nos disseram. No caso do destino ser a

* Esta comunicação foi subsidiada pelo Instituto Camões através do Programa Lusitânia.

obras que nos dão conta da realidade da emigração portuguesa, de um ponto de vista literário, como *Vaivém* [4] e *Crónicas da Diáspora* [5] embora também nestes casos os autores não sejam emigrantes.

Em relação à viagem de Portugal para França — o tal "salto para o desconhecido" — as coisas nem sempre são simples: dificuldades em obter passaporte, emigração solitária ou com a família (às vezes mesmo com crianças pequenas) e muitas vezes clandestina — "de assalto" como muitas vezes nos disseram. No caso do destino ser a Alemanha (segundo Olga Gonçalves) foi assim: "três dias e três noites metidos num comboio. Pela viagem adiante já havia sangue no compartimento ao lado"; "andaram pra lá a roubar" e aqui, já que se trata de emigração legal, não temos as agruras da clandestinidade embora também haja problemas administrativos: "faltavam três dias pra partir e não tínhamos o passaporte da menina, não podíamos sair".

E o que é que os esperava ?

— uma *língua* desconhecida: "a língua não é a mesma, não se compreender é muito triste, muito duro, muito duro mesmo"; "uma enfermeira disse-me para mim que se eu não soubesse falar o francês fosse aprender e depois que fosse ter com ela"; "Mal polie! Vocês aqui não é Portugal, aqui é França, você fala como deve falar, francês, não é português" e no caso da Alemanha: "só falávamos com eles o que sabíamos daquela língua que eles de português não entendiam nada".

— um *trabalho* novo seja ele de limpeza ("minage"), na construção civil ("maçon") como porteiro/a ("concierge") ou numa fábrica ("usina") como o que nos é descrito em *A Floresta em Bremerhaven*: "o meu pai e o meu tio no peixe defumado, nos fornos [...]. Era muito calor. Eu trabalhava na secção das caixas. Púnhamos o peixe já defumado em caixas de vários tamanhos para depois ser vendido".

— um *clima* diferente: a necessidade de adaptação que passa por um novo tipo de vestuário (gorro, luvas, botas) em alguns casos até aí desconhecido, por novos processos de aquecimento em casa (a "sofage"): "nós a vermo-nos com este calor aqui, e o gelo lá na Alemanha ! [...] trinta graus de frieza abaixo de zero".

— uma *alimentação* nova e nem sempre benvinda: "o meu marido por exemplo não dá valor à comida francesa, eu, sim, adaptei-me bem" mas em geral apreciada pelos mais novos: "Ó Mãe, deixe comer na cantina... eu é que não lhes dava cantina porque não tinha... não tinha... que era pago, bá, para três" e, em relação à Alemanha: "boa comida, boa carne, boa fruta" e até "olhe que foi a única coisa que não cheguei a ver na Alemanha foi coentro".

— novas *maneiras de viver*: "a vida dos franceses é assim: recebe-se o ordenado, enquanto há dinheiro é para gastar chegando à quinzena, chegando a uma semana antes do fim do mês andam a comer sanduíches e a comer iaurtes, é verdade, a vida dos franceses é assim... vida larga, porque eles não pensam de juntar dinheiro" mesma opinião também em relação "aos alemães não lhes interessava fazer mais horas, que o emigrante é que estava sempre pronto a trabalhar para ganhar mais algum".

---

4. Laura BULGER. *Vaivém*, Vega, O Chão da Palavra, 1986.
5. Eduardo MAYONE DIAS, *Crónicas da Diáspora*, Edições Salamandra, 1992.

— o *comportamento da mulher*: "[a francesa] é uma mulher mais exterior, não ficam em casa a tratar dos filhos como aqui, vivem a vida de hoje, amanhã on se verra", "a francesa prepara-se muito, muito mesmo [...] para elas andarem assim é preciso muito dinheiro, elas têm que trabalhar" enquanto que na Alemanha "a estrangeira [= não portuguesa] é diferente, fazem uma vida mais moderna, que pra elas não é moderna, sempre a fizeram".

— o *relacionamento entre os jovens*: "quando saí de Portugal nós tínhamos uma certa e determinada do "parece mal" e quando cheguei a França esse... aquilo foi uma coisa brusca porque não havia esse "parece mal" nós passávamos na rua e víamos jovens a beijarem-se, e etc. mas eles têm uma vida muito libertina mesmo" — o mesmo se verifica também na Alemanha "aquela mocidade tem umas maneiras que eu não queria dar à filha".

— o conhecimento de *emigrantes de outras nacionalidades*: "era portugueses, italianos, espanhóis e ar[a]bes, é... não é que todos eram, cada um era a sua personalidade, havia de tudo'' dizem-nos uns, outros exclamam: "os espanhóis! Raça malvada! [...] Falsos e manhosos! [...] Nem espanhóis nem espanholas. Ordinárias. Falam mal, são porcas de língua". Já a "rússia" é alta e bonita, enquanto que a chinesa "tem simpatia, é dada, não responde mal" e os "amaricanos" "quando calha encontrá-los dão-nos chapada, porrada [...] sempre bêbados".

— o contacto com a *população local*: se os franceses por um lado são vistos como "gente muito séria", "muito digna", "do melhor do mundo", são também por vezes considerados "tímidos", "não são sinceros", "são traidores", "são trocistas", "interesseiros", "mal educados", tentam "fazer de tudo para vencer na vida"; o país é globalmente visto com admiração: "gostava... posso dizer que gostava da França. Gosto da França.", "mas eu gostava muito de Paris, gostava daquele ambiente, apesar de... de ter... havia coisas que eu não gostava, mas gostava daquele ambiente", "França é um grande país. Tem dado a vida a muita gente, tem dado muita vida a Portugal, tem dado muita vida a Portugal"; os alemães são simplesmente "gadelhudos".

Mas chegou entretanto um momento decisivo: atingidos os objectivos que se tinham proposto — essencialmente de natureza económica — chega o tão esperado *retorno* a Portugal e não será de esquecer a importância desta meta para um emigrante, como nos diz Carlos Ascenso André "se o retorno se afigura como possível, para ele se canalizam todas as acções, gestos, projectos" e mais adiante "a única esperança visível é a de regresso e só ele parece alimentar a capacidade de resistência" [6].

Como assegura a este propósito o personagem de Olga Gonçalves "virão, virão! Quando forarem dinheiro pra comprarem com nos uma casa" e todos conhecemos a panóplia de estereótipos relacionados com este fenómeno cujo eco nos é amargamente relatado: "Vocês vêm para aqui com uma mala de cartão com fio (eu nunca fui para lá com isso mas enfim, está bem eles diziam sempre) e passados tempos já têm casacos de peles e vão-se embora daqui com casacos de peles e automóveis".

6. Carlos Ascenso ANDRÉ, *O Mal da Ausência, O Canto do Exílio na Lírica Novilatina Portuguesa do Século XVI*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1990, pp. 46 e 68 respectivamente.

Curiosamente vemos então aparecer a *saudade* do país em que viveram: "às vezes lá vem uma ideia por outra: se eu estivesse em Paris era capaz de estar melhor", "depois para vir custou-me mesmo muito'', "custou-me muito a adaptar cá... eu chorava, eu emagreci, eu não me sentia bem"; "sabe que às vezes me lembra de abalar pra Alemanha?", "Às vezes tenho saudades, tenho, mesmo passando o que lá passei [...] eu não gostava da Alemanha mas agora às vezes tenho saudades'' é que, como afirma Graça Capinha a propósito de Dionísio da Costa (um dos poetas emigrantes sobre cuja obra se debruça) "A saudade é, hoje, mais uma circunferência do que uma seta."[7]

Devemos ainda referir alguns aspectos que são frisados em relação à experiência francesa e omissos na obra em questão:

— a dificuldade de obtenção de *alojamento*: "têm dificuldade em arranjar casa, que dizem: vão estragar a casa e... sobretudo porque éramos estrangeiros''.

— a *segregação das crianças* na escola: "ela tinha seis anos, pouco mais de seis anos, e também sentiu problemas na escola: Nós não queremos brincar contigo porque tu és "portos" como eles dizem".

— uma concepção diferente de *educação*: "não, em França são melhores para eles, para as crianças do que aqui, é demais para os filhos. Batem-lhe menos, quer dizer, dão-lhe mais castigos e batem menos. Nas comidas, igual. No vestir, igual; aqui em Portugal é diferente [...] Acho que comem melhor lá do que aqui porque há certas mães que não cuidam como deve ser dos filhos, não... dão o suficiente [...] Há muitos que não podem, e há outros que se sabem realmente que [...] talvez porque não saibam ou porque não têm dinheiro para lhes comprar comida".

— o *racismo*: "perguntava se eu não tinha trabalho no meu país", "procuram chocar as pessoas, você n'êtes d'ici, partir para chez vous, coisas assim", "há pessoas que são racistas, outros que não são, encontramos de tudo''.

— a consciência de algumas *carências* dos próprios emigrantes (apontadas como explicação possível para atitudes menos amistosas por parte do meio): falta de educação, de cultura, de higiene: "aquele português, principalmente o que foi primeiro, [...] não se lavava, não, trabalhava naquelas estradas, naquilo tudo, mesmo a gente a olhar para eles, com aquelas chamarras"... alimentação deficiente: "era batatas com massa", "o português só sabe comer bacalhau, só sabe comer cabeça de porco, só...e pés de porco e essas... [...] e couves"; vida miserável, isolamento político de Portugal na época em que emigraram: "estávamos um bocado esquecidos mundialmente".

— a vivência, mesmo que nem sempre consciente, de momentos importantes da *História recente*: "eu nunca mais me esqueceu, uma altura que lá foi a greve, esteve ali dois meses que a gente queria batatas e não as [...] podia comer, que não as havia, queríamos uma couve e não a tínhamos, ãh, ãh, aonde é que nós íamos comprar ? [...] que foi ali foi uma coisa horrível, não havia autocarros, não havia comboios, não havia metropolitanos, não havia nada, estava tudo paralisado"; "Pois 68, e o meu filho tinha — ah, não estou enganada, agora enganei-me, a greve foi em 67, 68... a greve foi em 68,

7. Graça CAPINHA. "Literatura e Emigração. Poetas Emigrantes nos Estados Unidos de Massachussetts e Rhode Island" in Boaventura SOUSA SANTOS (org.). *Portugal, um Retrato Singular*, Centro de Estudos Sociais, Edições Afrontamento, p. 533.

andava eu para ter o meu filho, assim é que era...", " E os bancos fecharam, aquela coisa toda e havia muitos que não tinham dinheiro, principalmente eles não pagavam porque os bancos estavam fechados e ali, lá, emprestei lá algum a estes senhores franceses: com meia dúzia de tostões mas filhos para comer...".

E a propósito de História recente e já que o problema do racismo e da emigração continua a ser de grande actualidade, aqui deixamos um apelo: não deixemos que desabafos como este continuem a ter sentido: "os alemães são uns grandes bandidos, aproveitam-se bem dos nossos braços, apanham-nos cá e não querem saber mais..." é que, como nos lembra justamente uma das nossas entrevistadas: "afinal de contas a França é quase tudo emigrantes, mesmo o povo, aquela gente diz que é francês, não é francês, é filhos e netos [...] de estrangeiros".

Para finalizar queríamos citar um poema analisado por Graça Capinha e que nos parece eloquente em relação à realidade da emigração:

> Imigramar
> é deixar-se
> de ser algo no pouco do seu chão
> para se ser nada
> e gramar de tudo
> no chão dos outros.
>
> José Brites [8]

8. *Ibidem*, p. 547.

ASPECTOS DO *PORTUGUÊS FALADO* EM PORTUGAL E NA ALEMANHA

M. FÁTIMA VIEGAS BRAUER-FIGUEIREDO

1. BREVE INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS SOBRE A LÍNGUA FALADA

Na Alemanha, começaram a ser publicados estudos sobre determinados aspectos da língua falada já nos finais do século passado: em 1894, *Unsere Umgangssprache*, do germanista Hermann Wunderlich; em 1922, *Italienische Umgangssprache*, de L. Spitzer; e em 1930, *Spanische Umgangssprache*, de Werner Beinhauer, que foi traduzido e publicado em 1958 com o título de *El español coloquial.* [1]

Contudo, só a partir dos anos 60 a língua falada começa a ser objecto de estudo sistemático. A "análise conversacional", que surgiu nos Estados Unidos (Garfinkel, H. Sacks, E. A. Schegloff), e a "teoria do acto de fala", oriunda do espaço anglo-saxónico, vai reflectir-se em toda a investigação sobre a língua falada na Europa. Em 1966, foi criado em Freiburg i. Br., no âmbito do projecto "Estruturas básicas da língua alemã", o Centro de Investigação "Língua falada", sob a orientação de H. Steger. O Centro, que se destinava exclusivamente à investigação da língua falada, tinha também em vista o ensino do alemão como língua estrangeira e como língua básica. [2]

No âmbito da investigação da língua falada, verifica-se, no dizer de dois romanistas alemães, Peter Koch e Wulf Oesterreicher, um certo atraso (temporal) da Romanística tanto em relação à investigação na América como em relação à Germanística alemã. No seu estudo sobre língua falada em França, Itália e Espanha *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, os autores referem que a investigação sistemática da língua falada em França começou nos anos 70 e em Itália nos anos 80, enquanto em Espanha, apesar da abundância de *corpora* (p. ex. R. Carnicer 1969 e 1977, B. Steel 1976, E. Lorenzo 1980, Ana M. Vigara Tauste 1980, M. Criado de Val 1980) continuava a ser lacunar e não sistemática. [3]

2. INVESTIGAÇÃO SOBRE O *PORTUGUÊS FALADO* NA ALEMANHA

Começou nos anos 80 a apresentação de comunicações em Congressos bem como a publicação de artigos ou mesmo de dissertações de doutoramento sobre aspectos do português falado (Brauer-Figueiredo, Franzke, Kiesler, Kröll, Meyer-Hermann, Petruck,

1. Cf. Holtus/Radtke 1984: 1
2. Cf. Schank/Schoenthal 1983: 10
3. Cf. Koch/Oesterreicher 1990: 25

Schmidt-Radefeldt, Scotti-Rosin). Lamentavelmente, alguns artigos foram publicados com atraso de seis a nove anos.

Meyer-Hermann analisa na sua tese de doutoramento (*Habilitation*), publicada em 1979, a função da metacomunicação baseando-se num *corpus* do francês falado bem como num *corpus* do português falado. O *corpus* do português falado, não publicado, consta de gravações feitas no Hospital de Santa Maria em 1978 e transcrições de programas de televisão e rádio. Petruck, para a sua tese de doutoramento (*Promotion*), publicada em 1989, recolheu em Portugal um *corpus* de 160.000 palavras, constituído por oitenta e nove conversas gravadas em parte com microfone escondido, portanto sem conhecimento dos falantes, em cafés, bares, tabernas e na rua, bem como por gravações de discussões científicas e políticas, discursos livres e um sermão. O *corpus* não foi publicado.

Em 1984, num breve panorama da investigação do português falado — *Zum gesprochenen und verschrifteten Portugiesisch* [4] —, Schmidt-Radefeldt enumera pontualmente alguns fenómenos morfo-sintácticos, semânticos e contextuais do português falado, baseando-se essencialmente em estudos e artigos de Casteleiro e também de Delmira Maçãs, Meyer-Hermann, E. Wilhelm e Scotti-Rosin. Eu própria, baseando-me num *corpus* de oralidade com 70.000 palavras recolhido em Hamburg, publiquei em 1993 na Alemanha um estudo sobre *Bilinguismo e Oralidade* [5], em que apresento uma descrição de alguns aspectos do *português falado* no âmbito fonológico e contextual. E nos meus cursos de Português I e II, utilizo desde 1988 uma Antologia de *português falado* (com as respectivas gravações em cassete) compilada e editada por mim. Trata-se principalmente de extractos de entrevistas que fiz em Portugal e ainda de extractos de conferências livres e debates sobre literatura portuguesa, gravados em Hamburg, bem como de uma gravação da RTP em que Mário Soares foi entrevistado por Margarida Marante durante as Presidenciais em 1983.

3. INVESTIGAÇÃO SOBRE O *PORTUGUÊS FALADO* EM PORTUGAL

Boléo lamentava já em 1954 que não houvesse em Portugal estudos sobre o português falado, constatando na sua conferência *Unidade e variedade da língua portuguesa* [6] a existência de algumas obras notáveis em relação a outras línguas, que "só com estudarem a língua corrente, abriram perspectivas novas à linguística". Menciona, no que se refere ao alemão, italiano e espanhol, entre outras, as obras de Wunderlich, Spitzer e Beinhauer atrás referidas. [7] Passados trinta anos, em 1984, Scotti-Rosin considerava que a investigação sobre o português falado continuava ainda a ser negligenciada em

4. Schmidt-Radefeldt 1984: 247-257
5. Brauer de Figueiredo 1993b: 101-145
6. Boléo 1974: 253-287
7. Idem: 269

Portugal, atribuindo esse facto a motivos ideológicos. [8] Na minha opinião, as causas são, porém, mais complexas.

Em 1987 foi publicado pelo Centro de Linguística da Universidade de Lisboa o *Português Fundamental. Métodos e Documentos*, "pensado em 1964 a partir da elaboração do Francês Fundamental e implementado oficialmente em 1970: o objectivo era gravar o português falado espontaneamente em situações vulgares do dia a dia". [9] De 1971 a 1974 foram gravadas 1.800 entrevistas e finalmente escolhidas e transcritas 1.400, correspondendo a 500 horas de gravação. [10] Porém, apesar de o *corpus*, arquivado no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, estar à disposição dos interessados em realizar estudos sobre o português falado contemporâneo, até hoje a publicação de *Português Fundamental* não levou em Portugal ao aparecimento de uma investigação centrada no português falado.

Casteleiro publicou em 1975 um estudo intitulado *Aspectos da sintaxe do português falado no interior do país*, que resultou da análise de 45 entrevistas do *Português Fundamental*. [11] Também Franco utiliza, em 1990, entre outros *corpora*, o *corpus* do *Português Fundamental* para o seu estudo, ainda não publicado, *Estruturas frásicas abreviadas em português e alemão.*

4. O PORTUGUÊS FALADO

4.1 Considerações preliminares

Na obra já mencionada, *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch* não aparece, como o título deixa entrever, qualquer referência ao português. Por outro lado, os autores manifestam a esperança de que os resultados apresentados sejam um estímulo e possam ser aplicados a outras línguas. Ora, na posse de vários *corpora* extensos do português falado, transcritos na totalidade, e considerando as observações e conclusões de Koch e Oesterreicher em relação às três línguas românicas francês, italiano e espanhol, decidi-me, em 1992, a apresentar no 2.° Congresso da Lusitanística e Catalanística Alemã em Berlim uma descrição e caracterização de alguns aspectos do *português falado*, bem como a propor uma classificação terminológica, em alemão. Sendo o título da comunicação "Bilinguismo e Oralidade" ("*Zweisprachigkeit und Mündlichkeit*" [12]), serviu de base a esse estudo apenas o *corpus* de Hamburgo.

8. Cf. Scotti-Rosin 1984b: 259
9. Nascimento 1987, II,1: 3 e 35
10. Idem: 79-309
11. Casteleiro 1975: 57-74
12. A comunicação foi publicada em 1993. Cf. Brauer de Figueiredo 1993b: 101-145

4.2 Diasistema ou variação sistemática [13]

4.2.1 Acerca da variação diatópica

Boléo designa por *falares* aquilo a que Vasconcelos, em 1893, no seu *Mapa dialectológico do Continente português*, dá a designação de *dialectos*; para Boléo, trata-se de *falares* pois "os traços que os distinguem não dificultam a compreensão aos portugueses de outras regiões". [14] No *Mapa dos dialectos e falares de Portugal Continental*, publicado em 1958 por M. H. Silva de colaboração com Boléo, *os falares* de Portugal continental são divididos em 6 zonas: "falar minhoto, falar transmontano, falar beirão, falar do Baixo Vouga e Mondego, falar de Castelo Branco e Portalegre, falar meridional" [15]. Cuesta e Luz, na *Gramática Portuguesa*, falam em "*tres vastas zonas dialectales*": Norte (Minho, Douro e Trás os Montes), Centro (as Beiras) e Sul (Estremadura, Ribatejo, Alentejo e Algarve). [16]

Mateus adopta na *Gramática da Língua Portuguesa* a "divisão dialectal de Portugal continental" proposta por Lindley Cintra [17] em 1970: "dialectos setentrionais" e "dialectos centro-meridionais" [18].

4.2.2 Acerca da variação diafásica e diastrática

Casteleiro, que analisa no estudo já mencionado, *Aspectos da sintaxe do português falado no interior do país*, a estrutura da frase, sintaxe do verbo, emprego de frases passivas, redundância sintáctica e expressividade em 45 entrevistas do *corpus* do *Português Fundamental*, chega à conclusão que, nesses aspectos, a língua falada é diastratica e diatopicamente homogénea, considerando-a, contudo muito marcada diastraticamente. [19] (Na minha opinião, trata-se contudo de marcação diafásica, como irei provar).

Lê-se em *Português Fundamental*:

> A referência à língua falada suscita, muitas vezes, mal-entendidos que se prendem com o facto de ela ser, normalmente, identificada com determinados 'níveis de língua', mais comummente com um 'nível familiar' e até mesmo com um 'nível popular'. [...] A experiência tem-nos confirmado que não é lícito identificar a língua falada com um determinado 'nível de língua' ou com um 'estilo' particular, mas antes que a diversidade de 'registos' que se observa, mesmo no discurso individual, é função do contexto imediato em que se fala [...]. Do mesmo modo, não nos parece lícito atribuir, intuitivamente, certos enunciados a falantes com determinados graus de cultura ou proveniência social. [20]

Em *Unidade e variedade da língua portuguesa*, Boléo, depois de afirmar que "dentro da língua geral ou comum" se podem notar "diferentes linguagens (no sentido

13. Cf. também Cunha/Cintra 1984: 3
14. Boléo 1974: 341
15. Idem 325-340
16. Costa/Luz 1971: 60
17. Cintra 1970: 81-116
18. Mateus 1989: 29
19. Cf. Casteleiro 1975: 58 e 74
20. Nascimento 1987: II, 1: 34-35

restrito)", passa a referir-se com algum pormenor a "linguagens que se podem notar dentro do português". É a seguinte a divisão que Boléo apresenta:

LINGUAGEM ESCRITA[21]	desataviada	
	cuidada	
LINGUAGEM FALADA	linguagem corrente [22]	normal
		familiar
	linguagem popular [23]	
	linguagem regional [24]	
OUTRAS	especiais (=gírias)	
	linguagens secretas	
	calão	

4.2.3 Conclusão

Dialectos, linguagens, falares, registos, divisão dialectal, registo oral informal/formal, língua corrente, língua falada, língua geral ou comum, norma social, norma regional, dialectos regionais e sociais, português falado espontaneamente em situações vulgares do dia a dia, nível familiar, nível popular, estilo particular, falantes com determinados graus de cultura ou proveniência social, formas desviantes da norma, formas truncadas próprias da linguagem falada, língua falada num (determinado) nível sócio-cultural, variantes social ou dialectalmente explicáveis em certos casos, diferentes linguagens no sentido restrito — são algumas das designações encontradas nas obras referidas a propósito da variação diatópica, diafásica ou diastrática do português falado.

Ora eu proponho para o português falado, objecto do presente estudo, o seguinte modelo: [25]

VARIAÇÃO DIAFÁSICA	corrente	*alta*
	informal	
	coloquial	*baixa*
VARIAÇÃO DIASTRÁTICA	culta	
	popular	
VARIAÇÃO DIATÓPICA	regional	

21. "que não se deve confundir com a linguagem literária", Boléo 1974: 277
22. "falada ou coloquial: é a linguagem normalmente correcta entre pessoas da classe média dotadas de certa instrução, quer adquirida directamente nos livros, quer assimilada pelo convívio", idem: 268 e 272
23. "abaixo da linguagem corrente", "a que fala o povo iletrado, em especial das aldeias", idem: 274-275
24. "a que usa o conjunto das pessoas de uma determinada região linguisticamente homogénea. É aquilo a que Leite de Vasconcelos chamou 'dialectos' e a que eu prefiro dar a designação de 'falares'", idem: 275
25. Que, aliás, se aproxima da divisão feita por Boléo.

4.3 Um projecto de investigação

A publicação, na Alemanha, de um estudo sobre o português falado (a variante europeia) é o objectivo do projecto. Baseio-me em 11 *corpora* que estudantes dos meus seminários de Linguística e eu própria recolhemos entre 1983 e 1993 em Hamburg e em Portugal, constituídos por entrevistas, entrevistas de grupo, diálogos dirigidos, diálogos livres, conversas, conferências livres, debates e ainda gravações da televisão portuguesa. Apresenta-se uma sistematização e descrição dos aspectos do português falado — a nível contextual e pragmático, lexical, semântico, morfosintáctico, fonético e fonológico — diferenciando entre aspectos universais e específicos do português falado.

Para a presente comunicação serviu de base o *corpus* que recolhi entre 1984 e 1989 em Hamburg. Exemplificam-se alguns fenómenos observados, característicos do português falado. A sua ocorrência foi registada igualmente nos outros *corpora*, à excepção, como é evidente, de fenómenos típicos da situação de bilinguismo, que serão devidamente assinalados.

5. DESCRIÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DE ALGUNS ASPECTOS DO *PORTUGUÊS FALADO*

5.1 Nível fonológico

Uma grande parte dos fenómenos verificados deve-se à articulação pouco cuidada, característica universal da língua falada. Registam-se formas marcadas — em maior ou menor grau — diastraticamente, bem como variantes diatópicas. É aliás a nível da fonologia que tanto no português como no espanhol, italiano ou francês se encontra com mais frequência marcação diatópica. Recordemos ainda que na *linguagem popular* se mantêm muitas vezes formas e fenómenos fonéticos arcaicos, que se perderam há muito na *linguagem culta.* [26]

Exemplos:[27]

-a- realizado como *-o-* antes de *-m-*:	['tomos] em vez de **'tamos** [vomos] em vez de **vamos**
Abertura da vogal nasal tónica:	[confiánça] em vez de **confiança** [especialmãte] em vez de **especialmente**
Aférese:	['pois] em vez de **depois** ['inda] em vez de **ainda** ['tão] em vez de **então** ['tar], ['tou], ['tá], ['tão], ['tava], ['tive], ['tivemos], ['tiveram] em vez de **estar**, etc.

26. Cf. Brauer de Figueiredo 1993b: 110-120 e também Nunes 1960: 32-198 e Cuesta/Luz: 61

27. No presente artigo, utilizo a transcrição ortográfica convencional com algumas concessões à realização fónica. Quanto aos sinais de notação, utilizo os seguintes: '?' —entoação interrogativa; '/' — interrupção de palavra ou de frase; ',' — fim de entoação declarativa (apenas quando indispensável)

Assimilação consonântica:	[na'ceste] em vez de **nasceste** [tam'ém] em vez de **também** [mai'nova] em vez de **mais nova**
Assimilação vocálica[28]:	[**s**arralheiro] em vez de **serralheiro**
Conservação do som etimológico do *-e-* fechado	[têⁿho] em vez de **tenho**
Desnasalização:	[**a**tão] em vez de **então** [corage'] em vez de **coragem**
Dissimilação vocálica:	[pequanito] em vez de **pequenito**
Ditongação da vogal nasal:	[**já**õte] em vez de **gente**
Elisão:	[p'ra], [p'a], [p'**rá**], [p'**á**], [p'**ró**], [p'**ó**] em vez de **para, para a, para o** [c'os] em vez de **com os** [c'uma] em vez de **com uma** [qu'eu] em vez de **que eu** [qu'aqui] em vez de **que aqui** [minh'ámiga] em vez de **minha amiga** [p'á'lemanha] em vez de **para a Alemanha** [n'é] em vez de **não é**
Intercalação de *-i-* para evitar hiato:	[vint'**i** anos]
lhe realizado como *le*:	[apetecia-le] em vez de **apetecia-lhe**
Metátese:	[**au**ga] em vez de **água**
Prótese:	**a**quase **a**levanto-me
Realização de *-v-* como *-b-*:	[**b**elhote] em vez de **velhote** [ha**v**itemos] em vez de **habitamos**
Realização de *-z-* e de *-s-* como fricativas ápico-alveolares:	[mai**j** ó menos] em vez de **mais ou menos** [a**sch**im] em vez de **assim**
Redução do ditongo nasal:	[nã'] em vez de **não**
Troca do *-a-* por *-e-* sob influência dos verbos da 2ª conjugação:	[passemos] em v. de **passamos** ['temos] em v. de **estamos** [dêmos] em v. de **damos** [havitemos] em v. de **habitamos**

28. Cf. Nunes 1960: 60-62

Também no *corpus* do *Português Fundamental* se registam algumas destas variantes diastráticas e diatópicas que encontrei no *corpus* de Hamburg. Contudo, nos outros 10 *corpora* em que me baseio para o meu projecto, a frequência é nitidamente menor ou até nula.[29]

5.2. Nível contextual e pragmático

A espontaneidade característica da língua falada obriga o falante a utilizar certas estratégias durante o processo de formulação do discurso; o ouvinte vai acompanhando, pois, a elaboração do discurso, ao contrário do que se passa com a língua escrita. Dividimos essas estratégias, esses *processos conversacionais*, em dois grandes grupos: O primeiro diz respeito à formulação na prospectiva (essencialmente, trata-se de ganhar tempo, completar, acrescentar, melhorar); o segundo diz respeito à formulação na retrospectiva (neste grupo é necessário corrigir imprecisões, erros ou deslizes de formulação).[30]

5.2.1 Processos conversacionais prospectivos

5.2.1.1 Marcadores

Marcadores iniciais: Além de *e* e de *mas*, cuja frequência é muito elevada, regista-se também uma alta frequência de *bem, bom, também, agora, quer dizer, depois, vá lá, sim, pronto(s),* bem como de *ja, tja* e *also*, podendo alguns ocorrer até combinados.[31]

Exemplos:

(1) *Depois também* portanto eu saio às 4 de casa e tenho que 'tar às 7 ou assim em casa
(2) *Also* primeiro nós só viemos para cá em/pensando vir só por um ano
(3) *Ja* eu não sei bem o que eu represento p'ra eles [...]
(4) Os meus pais emigraram prá Alemanha há 19 anos e '*pois* nasci cá
(5) *Agora* emigrantes são eu conheço-os é' minha irmã eu e outra portuguesa
(6) [...] *também* queremos ir para o ano embora de vez para Portugal.
(7) *Quer dizer* Portugal para mim *também* é talvez uma ilusão porque saí como criança
(8) *Bom* porque é uma coisa muito interessante para mim não é?
(9) Mas ele a escrever eu acho que ele *prontos* é um dos autores que eu gosto mais
(10) [...] *pronto* tivemos pouca sorte pode ser que para a próxima vez tenhamos mais sorte

Marcadores finais:[32]

Exemplos

(11) [...] eu candidatei-me e depois escolheram-me e *pronto*
(12) [...] porque é muito perigoso *pronto*
(13) [...] mas eu pensei que o sentido estava claro *não*?
(14) [...] eles estão habituados não é mas isso já sabe-se *n'é*?

29. Veja-se a explicação apresentada em Brauer de Figueiredo 1993b: 118-119
30. Cf. Koch/Oesterreicher 1990: 51-72
31. A ocorrência de *ja, tja* e *also* verifica-se apenas no *corpus* de Hamburg
32. Os marcadores finais funcionarão por vezes secundariamente — mas só secundariamente — como sinais de contacto

Como se verifica, *pronto(s)* funciona como marcador inicial e também como marcador final. No *corpus* de Hamburgo aparece 7 vezes a realização como *pronto* e outras tantas com *s* paragógico. No *corpus* de *Português Fundamental* a frequência é de respectivamente de 200 e 13.

5.2.1.2 Fenómenos de hesitação

Diferentemente de Koch e Oesterreicher, incluo neste grupo apenas as pausas — cheias ou vazias.[33] As pausas vazias aparecem com frequência muito inferior às pausas cheias.[34]

5.2.1.2.1 Pausas cheias

Registei no *corpus* a ocorrência de *sim*, *assim*, *quer dizer*, *eh*, *hm*, *bem*, *portanto*, *vá lá*, *agora*, *também*, *sei lá*, *não sei* e *also*[35], que por vezes aparecem combinados. Como se verifica, alguns são idênticos aos marcadores iniciais.

Exemplos

(15) [...] só conheço o Verão só conheço a praia só conheço *sim* as coisas que são bonitas [...]
(16) [...] é muito/ele tem muitas histórias *assim* engraçadas
(17) [...] e fui muito fui muito feliz como *eh* como criança [...]
(18) [...] aqui na Universidade *hm* porque eu sou portuguesa e pensei [...]
(19) [...] quando andava na *portanto* na 1ª até à 5ª classe a escola portuguesa é que era mais fácil para mim
(20) Porque eu *quer dizer* foi por isso que eu atrasei-me mais/o meu alemão n'é?
(21) [...] e o pai 'tá com uma *vá lá* com uma coisa na mão [...]
(22) [...] por isso não posso *agora* comparar *agora* com o curso que eu tirei não?
(23) [...] eu gostava de fazer qualquer coisa com línguas *não sei* andar pelo mundo e traduzir coisas.
(24) [...] *sei lá*, não faço nada
(25) [...] não havia aulas para portugueses *also* não havia português

5.2.1.3. Repetições

5.2.1.3.1 De sílabas e de palavras

Exemplos

(26) Portugal 'tá cheio de turistas e nós temos de *tra/* traduzir e assim [...]
(27) Quando a *ge/* a *ge/* eh eu só/a gente vamos sempre aos bailes e a gente ouve sempre *mú/* música portuguesa
(28) [...] vou visitar *os meus os meus* tios e a minha família toda qu'é muita grande [...]
(29) Foi *muito muito* fraco sim os exames foram muito fáceis aquilo foi uma brincadeira mesmo
(30) [...] e *fui fui* despedido

33. Cf. Koch/Oesterreicher 1999: 60
34. Não serão aqui exemplificadas. Na transcrição dos *corpora* virão assinaladas de acordo com o tempo de duração.
35. Apenas no *corpus* de Hamburgo

(31) P'rós alemães também não é fácil mas *p'ós estrangeiros p'os estrangeiros ainda* é mais difícil *ainda*,[36] não?
(32) Depois disseram para eu saltar uma classe *se se se* eu 'tava de acordo [...]
(33) *Eu ja eu* queria ir.

5.2.1.3.2 De sequências

Casteleiro, que regista com frequência este processo, fala em *iteração sinonímica* (ex. n° 40 e 41): "Em vez de repetir a frase ou uma palavra dessa frase, o falante repete a mesma ideia, utilizando uma frase ou palavra sinónima da que já empregou"[37] e em *iteração verbal exocêntrica* (ex. n° 34-39) quando se trata da

> repetição do predicado verbal, acompanhado sucessivamente de novos complementos, numa espécie de ampliação exocêntrica. A repetição do verbo serve assim de ponto de referência constante na apreensão dos novos elementos introduzidos na frase.[38]

Exemplos

(34) Então *fomos ter com* a minha tia que ela mora lá um bocadinho mais p'rá beira *fomos perguntar* se ela tinha algum trabalho para nós
(35) [...] mas *ajudo* onde posso *ajudo* a semear batatas ou então a regar não sei
(36) [...] tinha aquela vergonha de *dizer mal* as palavras *dizer mal* as frases não é? que se rissem de mim
(37) *Não sei* como é que é viver em Portugal eu *não sei* eu nunca 'tive mais do que seis semanas no ano em Portugal *só conheço* o Verão *só conheço* a praia *só conheço* sim as coisas que são bonitas
(38) Também *vão lá* muitos estrangeiros *vão lá* alemães franceses e ingleses
(39) Porque *disseram* que *disseram* na escola *disseram* que *era melhor* assim p'ra p'ra estudar o alemão que *era melhor* começar outra vez de novo
(40) Cada vez que eu tenho de voltar p'á 'lemanha *é sempre um problema é um caso sério aquilo*
(41) [...] *e foi* um tempo muito duro *e foi* um tempo também na minha vida privada um bocado difícil

5.2.2 Processos conversacionais retrospectivos

5.2.2.1 Processos de correcção

Os processos de correcção ajudam a superar dificuldades na retrospectiva, usam-se portanto quando se pretende corrigir ou eliminar deslizes de formulação ou até imprecisões — o falante apercebe-se de um erro e corrige-se a si próprio durante o processo de elaboração do discurso.

5.2.2.1.1 Interrupção

A interrupção pode dar-se dentro da palavra ou da frase. De uma interrupção dentro da frase, pode resultar um anacoluto.[39]

---

36. Ver nota 27
37. Casteleiro 1975: 69
38. Idem: 70-71
39. Cf. 5.4.8

Exemplos

(42) Fiquei lá até/meia-noite era meia noite sim quando cheguei a casa
(43) Eu falo português em ca/ os meus pais falam em todo o caso português sobretudo o meu pai
(44) Eh s/ onze/seis anos sete anos
(45) Ele/a vida de/ ele não foi/não se pode dizer que ele viveu bem
(46) É conforme as férias alguns não têm por causa/a firma não dá
(47) Que os meus pais/o meu pai quer voltar a minha mãe está indecisa
(48) [...] porque lá a situação não devia estar *bem/boa**
(49) [...] e se conseguir lá um lugar *de/para* a Universidades [...]*
(50) Eu *a* mim não noto/eu *por* mim não noto [...]*
(51) [...] e não *tinha* nenhuma pessoa/não *tive* nenhuma pessoa que me ajudasse [...]*
(52) Só *para/só nos* onze anos é que comecei a viver com os meus pais*
(53) [...] a minha mãe quando veio p'á'qui 'inda *era/tinha* assim uns vinte anos*
(54) [...] e com os meus *irmões/irmãos* falo alemão*
(55) [...] porque há *muitos/muitas* palavras que a gente não sabe não é?*

(* Nos exemplos assinalados trata-se de interferências. Como é evidente, este tipo de dificuldades na retrospectiva apenas se depara a um falante bilingue.)

5.2.2.1.2 Precisão [40]

A precisão — que representa um esforço pelo rigor, pela exactidão na formulação — pode representar uma transição gradual para uma correcção lexical.

Exemplos

(56) Com ele falo alemão e português também *mas mais alemão*
(57) Moro em Braga *não é exactamente em Braga* [...]
(58) [...] mas eu penso/also *gostaria* pelo menos de ir outra vez para Portugal mas não sei quando
(59) Fiquei lá até/meia-noite *era meia noite sim* quando cheguei a casa.
(60) Eu não conheço *quase nunca conheci* aqui portugueses poucos muito poucos
(61) E nessa lição *foi uma das primeiras lições* que ele teve connosco ele não nos conhecia e [...]

5.2.2.2 Sinais de insegurança ou imprecisão [41]

Em português designam-se também por *estruturas frásicas abreviadas.* Koch e Oesterreicher incluem-nas entre os sinais de correcção. Porém, os *sinais de insegurança ou imprecisão* não resolvem as dificuldades de formulação, ou por o falante não ter interesse em o fazer ou por não o conseguir — e é esse o motivo por que, conscientemente, os utiliza. Sou, pois, de opinião que os sinais de insegurança ou imprecisão devem constituir um grupo por si. Apesar de o *corpus* de Hamburgo não ser diferenciado, registei 33 sinais diferentes. [42]

40. Ver Koch/Oesterreicher 1990: 63
41. Idem: 64
42. Como é evidente, será necessário proceder a uma classificação por sub-grupos

Exemplos

(62) Gosto muito de estar lá *und so**
(63) Todos passam esse Seminarschein Ib *oder was das war* em Linguística inglesa*
(64) [...] eu também podia ter nascido nos Estados Unidos ou na China ou em Macau *oder was weiß ich**
(65) [...] não pagamos nada *não pagamos luz nem nix**
(66) [...] 'tou assim com a minha amiga *oder so* mas não costumo ir longe*
(67) Ao fim de semana vou com colegas passear nadar *e assim*
(68) 'Tá vê-se muito pessoa/ muitos contra a/ como lê-se nos jornais contra Ausländer *ou coiso*
(69) [...] depois também portanto eu saio às 4 de casa e tenho que 'tar às 7 *ou assim* em casa
(70) [...] mesmo que falem mal dos turcos *ou assim e tal*
(71) porque ele explicava tudo como se chamava *e isso tudo*
(72) [...] ou arrumar a casa *ou isso ou aquilo.*
(73) [...] mesmo que trabalhem andam andam mais contentes *ou isso*
(74) [...] also talvez queira casar aqui *ou sei lá o quê*
(75) [...] as moças não podem sair como elas querem *não podem fazer isto não podem fazer aquilo*
(76) E domingo dormi até às 11 *ou quando é que foi*
(77) [...] e depois por fim 'tava assim não sabia *vou para ali vou para acolá* mas antes preferi vir
(78) [...] foi um tempo terrível porque eu ia habituada a uma coisa e lá em Portugal tive que me habituar a outras coisas *porque os meus avós não queriam isto porque eles não queriam aquilo*
(79) [...] porque às vezes é muito difícil fazer as coisas da escola *porque vem isto vem aquilo vem aquel'outro* mas ao menos tento ler qualquer coisa *ou assim* para não estar ali para lá sem fazer nada
(80) Eu tentei através da minha tia lá em Portugal saber assim como é *o que é que eu tenho que fazer e o que é que não tenho*
(81) [...] eles entram na classe um faz Biologia outro faz faz Alemão ou Inglês dá essa matéria *sai e acabou*
(82) [...] e 'pois *fala-se disto e daquilo* não é?
(83) [...] e dizem sempre que que o padre 'tá sempre con/ contra eles *e mais isto e mais aquilo*
(84) Depois começou lá a falar com uns moços novos e 'tava eu sentado lá e 'pois ele começou a dizer *não sei quê*
(85) E também não não 'tão assim muito de acordo assim *com tudo e mais alguma coisa*
(86) Depois começaram/ ao fim do 25 de Abril *e tudo* começaram a lá entrar os comunistas dentro n'é?
(87) E aqueles tipos que ajudam à missa acólitos *ou como é que se chamam*
(88) [...] ainda vão passear *vão aqui vão ali*
(89) [...] porque tem uma espécie de ácido *ou o que é*
(90) [...] o prato do dia *e assim* e digo *o que há e o que não*
(91) Eu também claro gosto de ler Júlio Dinis *e sei lá*
(92) Mas eu não sou da Turquia não me importa *e não sei quê*

(* Os sinais de imprecisão assinalados apenas se verificam no *corpus* de Hamburg.)

5.3 Nível semântico

5.3.1 Focalização

Registei a ocorrência de *é que*, *que* e de *é*, designados frequentemente por *formas de realce* ou *formas expressivas*.[43]

Exemplos

(93) [...] só ao fim de semana *é que* eu saio muito
(94) [...] e depois ao fim de meio ano mais ou menos *é que* veio o meu irmão outra vez para aqui.
(95) [...] e depois aí *é que* foi a brincadeira maior
(96) [...] só os meus pais *é que* estão aqui.
(97) É conforme *é que* lá cada dia há outro comer.
(98) [...] e ele também me disse como *é que* aquilo lá é n'é?
(99) *É que* eu levava a vaca e a minha irmã ia de bicicleta [...]
(100) O que é *é que* eu acho que o grupo assim não não dá nada [...]
(101) Só não pode *é* ficar tanto tempo fora de casa.
(102) Vamos *é* para a Barra.
(103) [...] arrumei a casa ja *é* o que tenho que fazer todos os fins de semana.
(104) [...] e depois desse tempo eles deram-me um *Lehrauftrag* quer dizer *que* eu leccionei Inglês numa turma
(105) E eu tenho alguns amigos *que* eu penso que não os podia deixar

5.3.2 Focalização fonológica

Incluo neste capítulo um fenómeno que designo por focalização fonológica: um processo de reforço de sílabas átonas. Recordemos que as sílabas finais são no geral átonas e que vogais átonas em posição final no geral ou sofrem neutralizações ou nem sequer se realizam.[44] Encontrei apenas focalização fonológica em *muito* e *grande*: *muita* e *granda*, com função quantificadora ou qualificadora, em ligação com um substantivo ou com um adjectivo.[45] Proponho a seguinte explicação: O ensurdecimento do português europeu leva por vezes à utilização de recursos compensatórios. A realização de *muito* e *grande* com *-a-* final garante a acentuação da sílaba final. Corresponderia a um aumentativo, tratando-se de uma espécie de sufixação. Em *Português Fundamental* não encontrei qualquer referência a essa realização de *muito* e *grande*, o que me surpreende. Petruck, no *corpus* de registo informal que recolheu em Portugal, regista ambas as formas.[46]

5.3.3 Diminutivos

A focalização afectiva por meio de diminutivos é, no *corpus* de Hamburg, de baixa frequência. Sem dúvida, isso explica-se pela influência da língua forte, o alemão. Registei

43. Cf. também Petruck 1989: 72-73
44. Cf. Mateus 1989: 363-364 e Drenska 1984: 65-71
45. Considero esta realização marcada diafasicamente
46. Aliás, Petruck considera erradamente o -a- final uma terminação feminina. Cf. Brauer de Figueiredo 1993b: 131 e Petruck 1984: 74-75

as seguintes formas: *velhote* (1 vez); *aninhos* (1); *pequenino* (2); *bocadito* (4); *bocadinho* (20); *sozinho*(s)/*sozinha*(s) (31). É a seguinte a frequência [47] registada no *corpus* de *Português Fundamental*: *velhote* (2 vezes); *aninhos* (7); *sozinho* (131); *pequenino* (179)/ *pequeno* (360); *bocadito* (39)/*bocadinho* (587)/*bocado* (592).

5.4 Nível sintáctico

5.4.1 Hipotaxe

O carácter agregativo da parataxe é adequado à espontaneidade da língua falada. Predominam no *corpus* analisado frases simples justapostas e frases coordenadas, embora ocorram também frases complexas. Para a formulação do discurso oral, a complexidade da hipotaxe representa uma dificuldade adicional no planeamento.

5.4.2 O que polivalente

Registei no *corpus* grande ocorrência de um *que* não subordinativo mas antes explicativo, o *que* polivalente. Também no italiano e espanhol a sua frequência é alta mas menor no francês. [48] A designação de *polivalente* justifica-se pelo facto de a conjunção não tornar explícita uma determinada relação semântico-lógica, determinando-se o seu valor exacto apenas pelo contexto situacional. Segundo Koch e Oesterreicher, quanto ao seu estatuto sintáctico, este *que* encontra-se entre a hipotaxe e a parataxe. Cunha e Cintra incluem esse *que* nas conjunções coordenativas, chamando-lhe *conjunção explicativa* — que definem como conjunção "que liga duas orações, a segunda das quais justifica a ideia contida na primeira" [49]. Também Teyssier inclui o *que* polivalente nas conjunções de coordenação, [50] nas "conjunções que exprimem uma explicação ou uma causa". Petruck chama-lhe "*que* de coordenação". Para Petruck, — aliás erradamente — esse *que* é sempre causal. [51] Na realidade, o *que* polivalente pode ter outras funções, por exemplo final ou temporal e também coordenadora.

Exemplos

(106) Foi no autocarro *que* eu me queria sentar e a velha também se queria sentar e ela tinha [...]
(107) [...] e o meu pai também é depende de turnos *que* ele chega
(108) e isso vai dar para que profissão? *Que* eu não conheço.
(109) E 'tou 2 semanas ou 3 no Algarve *que* eu gosto muito do Algarve
(110) [...] e foi um bocadinho difícil principalmente a despedida da minha mãe *que* nunca mais me vou esquecer
(111) [...] mas eu não posso agora comparar *que* eu não tirei o curso de Medicina por isso não posso comparar agora com o curso que eu tirei
(112) Aqui também há um Centro português onde estou quase todos os fins de semanas *que* danço no rancho folclórico de lá

47. Incluindo variação de género e número
48. Cf. Koch/Oesterreicher 1990: 96-99
49. Cf. Cunha/Cintra 1984: 577 e 594
50. Cf. Teyssier 1989: 361
51. Cf. Petruck 1989: 61

(113) Vieram para cá pode-se dizer por causa de trabalhar *que* o meu pai quer dizer andou lá na escola depois de ir par'à tropa é que decidiu vir para aqui [...]
(114) Eu tenho por exemplo um professor na minha escola *que* eu 'tou a aprender mecânico de carros [...]
(115) [...] tenho lá um colega meu assim um senhor já de cinquenta anos *que* trabalhei como ele uma vez

5.4.3 que ... que

A repetição do *que* é motivada pela complexidade sintáctica. Petruck considera esse processo, contudo, um processo de focalização.[52]

Exemplos
(116) [...] não é *que* a gente *que* estejamos sempre sempre juntos
(117) E depois ela viu *que* o meu pai *que* não queria ir lá para Portugal tivemos que ficar aqui por fim
(118) Mas eu penso *que* eu se eu fosse hoje para Portugal *que* eu tinha muitas dificuldades de viver lá sozinha como mulher não?
(119) Lá é menos anos do que aqui eu acho *que* lá *que* é três anos ao todo né?

5.4.4 Construção de redobramento

É um processo sintáctico em que se dá uma precisão semântica por redobramento de um constituinte sintáctico. Consegue-se uma maior exactidão.

Exemplos
(120) *Eu acho que eu penso eu* que uma pessoa [...]
(121) Também *vão lá muitos estrangeiros vão lá alemães franceses e ingleses.*
(122) Lá há mais pessoas que são *hilfsbereit que ajudam* às vezes e aqui não *
(123) Ando no *liceu Gymnasium* e 'tou agora na 12ª classe *
(124) [...] não são professores *da Klasse da classe* mas são professores só da sua disciplina *
(125) Penso *que sim doch ja* *
(126) *Um ja um* *
(127) *Desistiram ja* *
(128) A minha mãe há onze e o meu pai há dezasseis *parece glaube ich* *
(129) Portanto eu quando vou de férias lá *os meus colegas ou colegas raparigas ou rapazes* começam portanto às vezes a gozar que eu tenho outra pronúncia portuguesa né?
(130) [...] eu não tenho nenhuns *irmões*[53]*/irmãos nem irmãs*
(* Neste processo conversacional, os falantes bilingues utilizam com grande frequência as duas línguas.)

5.4.5 Aditamento

Com este processo, acrescenta-se um constituinte que falta.

---

52. Cf. 5.3.1, (105). Cf. também Koch/Oesterreicher 1990: 100 e Petruck 1989: 72
53. Não se trata aqui do plural errado mas sim da desambiguidade; interessa a precisão "também não tenho *irmãs*"

Exemplos

(131) Eles diziam sempre *as enfermeiras* sim vai agora falar com fulano ou assim

(132) [...] e gosto muito de Portugal *aliás*

(133) Eu não conheço quase nunca conheci aqui portugueses *poucos muito poucos* eh amigos quase não tenho *portugueses*

5.4.6 Falta de congruência

Por vezes não há congruência sintáctica mas apenas coerência semântica.

Exemplo

(134) [...] quer dizer porque há em Portugal há muita *coisa* que *são idênticas* mas que [...]

5.4.7 Contaminação

É uma alteração no planeamento do discurso, a passagem (inconsciente) da construção sintáctica originalmente prevista para outra, em resultado de uma contaminação, conforme a designação deste processo indica.

Exemplo

(135) Foi no autocarro *que* eu *me* queria sentar e a velha também se queria sentar e ela tinha [...]

Neste exemplo, temos um *que* polivalente e portanto coordenador. [54]

5.4.8 Anacoluto

Trata-se também de uma alteração — não prevista conscientemente — no planeamento do discurso. Pode resultar de uma interrupção, portanto de um processo de correcção.

Exemplos

(136) É conforme as férias alguns não têm por causa/a firma não dá

(137) *Tja* tenho avós mas só/há um ano morreu o meu avô pai do meu pai [...]

(138) Que os meus pais/o meu pai quer voltar a minha mãe está indecisa

(139) E se eu/não sei eu não sei bem se quero ir para Portugal [...]

(140) Gosto tanto de português porque/ouve-se melhor que o alemão

5.5 Nível morfossintáctico

A maioria dos aspectos específicos do português falado são de natureza morfossintáctica. Na presente comunicação apenas mencionarei três.

5.5.1 Emprego de formas do indicativo em vez do conjuntivo

Tenho vindo a constatar em Portugal, na língua falada, uma tendência para o emprego do indicativo em casos em que a norma prescritiva exigiria o emprego do conjuntivo. A mesma tendência é mencionada por Koch e Oesterreicher em relação ao

54. Cf. 5.4.2

francês e ao italiano falado.[55] No *corpus* de Hamburg observei igualmente essa tendência, principalmente em relação ao presente, embora os mesmos falantes empreguem outras vezes formas do conjuntivo. Em alguns casos, o emprego do indicativo é, sem dúvida, causado por anacolutos, noutros é devido a interferências.

Exemplos
(141) [...] eles aqui não precisam ninguém que *fala* português
(142) Se calhar quando eu *sou* velhote e assim [...]
(143) Todos estão à espera que eu *caso*
(144) [...] espero que quando *acabar* o curso *possa* ir para lá com eles sem eles não quero

5.5.2 Emprego do pronome relativo que com falta de preposição

Como no espanhol falado, verifica-se por vezes o emprego do *que* sem a preposição correspondente. No *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* da Real Academia, atribui-se esse facto ao resultado da rapidez da fala coloquial.[56] Sem dúvida, é também essa a explicação do fenómeno no português falado.

Exemplos
(145) [...] então nessa altura *que* aconteceu o desastre [...]
(146) [...] já me chega o tempo *que* eu estou aqui não é?
(147) [...] e a minha mãe que 'tava a trabalhar na firma *que* se aleijou [...]
(148) [...] also linguística é uma coisa *que* eu não gosto muito
(149) Eu aprendi eh nesse ano *que* 'tive em Portugal [...]

5.5.3 *A gente*

Registei a ocorrência de *a gente* tanto com a *3.ª pessoa singular* como com a *1.ª pessoa plural.*[57] Recordemos que o emprego de *a gente* com a 1.ª pessoa plural é arcaico.[58] Enquanto Cintra e Cunha[59] consideravam em 1984 esta forma ainda marcada diastraticamente, julgo poder afirmar que presentemente é apenas marcada diafasicamente.

Exemplos:
a gente fala/*a gente* viemos/*a gente* só temos uma pausa pequena em duas horas

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendi com a presente comunicação dar a conhecer — pela primeira vez em língua portuguesa — o meu projecto de investigação sobre o *português falado,* em que venho trabalhando desde 1983. Informo acerca do material de que disponho e descrevo e

55. Cf. Koch/Oesterreicher 1990 156 e 194
56. Idem: 225
57. Nos falantes bilingues verifica-se ainda o emprego da 2.ª pessoa singular, por interferência.
58. Cf. Vasconcelos 1970: 122
59. Cf. Cunha/Cintra 1984: 627

exemplifico alguns aspectos do *português falado,* propondo uma classificação terminológica.

Obviamente, nesta fase nem posso apresentar conclusões nem considerar definitiva a sistematização e a terminologia apresentadas; é necessário ainda aprofundar a reflexão sobre determinados aspectos. Desejo e fico aguardando reacções por parte de colegas linguistas.

Para terminar, quero chamar a atenção para o Projeto de Estudos da Norma Urbana Lingüística Culta (Projeto NURC), um projecto colectivo de investigação que se iniciou no Brasil em 1987 e a que estão ligados, entre outros, Ataliba Teixeira de Castilho e Luiz Antonio Marcuschi. O objectivo do projecto é caracterizar a modalidade culta da língua falada nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife e Porto Alegre.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, António/SILVA, Jaime da (1977): *Sprachvergleich Portugiesisch-Deutsch*, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann

BACELAR, F./CHACOTO, L./NETO, P. (1989): "Como escrever o oral?" in: *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 2: 36-40

BENAVENTE, Ana/MELO, Alberto (1978): *Educação popular em Portugal 1974-1976,* Lisboa: Livros Horizonte

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1983): "L'importance du français parlé pour la description du français tout court" in: *Recherches sur le français parlé,* 5, Provence: 23-45

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1990): "Usages normatifs et non normatifs dans les relatives en français, en espagnol et en portugais" in: Bechert, Johannes (eds.): *Towards a Typology of European Languages*, Berlin, New York: Mouton; de Gruyter: 317-335

BOLÉO, M. de Paiva (1974): *Estudos de Linguística Portuguesa e Românica, I,1*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis

BOURDIEU, Pierre (1983): "Vous avez dit 'populaire'?" in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* 46, Paris: 98:105

BRAUER DE FIGUEIREDO, Maria de Fátima (1992): "Apresentação de um projecto de investigação sobre o português falado por emigrantes da 2ª geração em Hamburgo" in: *Actas do 3.° Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas 1990*, Coimbra, Livraria Minerva: 787-805

BRAUER DE FIGUEIREDO, Maria de Fátima (1993a): "Sprachkontakt: Wie redet die 2. Generation der Immigranten in Hamburg Portugiesisch?" in: *Akten des Göttingen Deutschen Hispanistentags 1991*, Frankfurt a. M.: Vervuert: 307-327

BRAUER DE FIGUEIREDO, Maria de Fátima (1993b): "Zweisprachigkeit und Mündlichkeit — einige Merkmale des gesprochenen Portugiesisch" in: *Einzelfragen der portugiesischen Sprachwissenschaft, Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik Berlin 1992*, Beihefte zu Lusorama, 1. Reihe, 5., Frankfurt/M., TFM/Domus Editoria Europaea: 101-145

BRAUER DE FIGUEIREDO, Maria de Fátima (1994): "Aspectos do bilinguismo dos emigrantes portugueses da 2ª geração em Hamburgo" in: *Akten des 2. Internationalen Kolloquiums zur kontrastiven Linguistik Deutsch-Portugiesisch-Spanisch, Kiel 1990*, Tübingen, Gunter Narr (no prelo)

BRINKER, Klaus/SAGER, Sven (1989): *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt

CASTELEIRO, J. Malaca (1975): "Aspectos da Sintaxe do Português Falado no Interior do País" in: *Boletim de Filologia, XXIV*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos: 57-74

CINTRA, Lindley (1970): "Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses" in: *Boletim de Filologia, XXII, 1964-1973*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos: 81-116

CINTRA, Lindley (1984): Ver Cunha, Celso/Cintra, Lindley

CUESTA, Pilar Vázquez/LUZ, M. Albertina Mendes (^{3}1971): *Gramática Portuguesa*, I, Madrid: Gredos

CUNHA, Celso/CINTRA, Lindley (1984): *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa

DRENSKA, Margarita (1990): "Notas sobre a elisão das vogais átonas finais precedidas de vogal no português europeu" in: *Actas do V Encontro da Associação Portuguesa de Linguística 1989*, Lisboa: 65-71

FRANCO, António (1990): "Estruturas frásicas abreviadas em português e alemão. Alguns aspectos da linguagem espontânea falada", *Comunicação ao 2° Congresso Internacional de Linguística Contrastiva Alemão-Português-Espanhol em Kiel 1990* [manuscrito]

FRANZKE, Lutz (1993): "Recepção ao vivo: Transkription und Analyse oraler Texte" in: *Einzelfragen der portugiesischen Sprachwissenschaft, Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik Berlin 1992*, Beihefte zu Lusorama, 1. Reihe, 5., Frankfurt/M., TFM/Domus Editoria Europaea: 89-100

HAMMERMÜLLER, Gunther (1982): "La sociolinguistique au Portugal" in: Dittmar/Schlieben-Lange (eds.): *Die Soziolinguistik in romanisch-sprachigen Ländern*, Tübingen, Gunter Narr: 29-31

HENRIQUES, José Neves (1988): "Pronúncia de Lisboa" in: *Língua Portuguesa 39*: 21-22

HOLTUS, Günter/RADTKE, Edgar (1984): "Der Begriff 'Umgangssprache' in der Romania und sein Stellenwert für die Iberoromanistik" in: Holtus/Radtke (eds.): *Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll*, Tübingen, Gunter Narr: 1-22

KIESLER, Reinhard (1989): *Sprachliche Mittel der Hervorhebung in der modernen portugiesischen Umgangssprache*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag

KOCH, Peter/OESTERREICHER, Wulf (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Max Niemeyer

LEXIKON DER ROMANISTISCHEN LINGUISTIK, VI, 2 (1994), Eds. Holtus/Metzeltin/Schmitt, Tübingen, Niemeyer

LUZ, M. Albertina Mendes: Ver Cuesta, Pilar Vazquez/Luz, M. Albertina Mendes

LYONS, John (1983): *Language and Linguistics, An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press

MATEUS, M. Helena Mira et alli (^{2}1989): *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho

METZLER LEXIKON SPRACHE (1993), Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler

NASCIMENTO, M. Fernanda Bacelar et alli (1987): *Português Fundamental. Métodos e Documentos*, 2 vol., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica

NUNES, José Joaquim (^{6}1960): *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica

OESTERREICHER, Wulf: Ver Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf

PETRUCK, Christoph (1989): *Sprachregister und Pronominalgebrauch im Portugiesischen*, Münstersche Beiträge zur Romanischen Philologie, Münster, Kleinheinrich

SCHANK, Gerd/SCHOENTHAL, Gisela (1983): *Gesprochene Sprache. Eine Einführung in Forschungsansätze und Analysenmethoden*, Tübingen, Max Nieneyer

SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (1984): "Zum gesprochenen und verschrifteten Portugiesisch" in: Holtus/Radtke (eds.): *Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll,* Tübingen, Gunter Narr: 247-257

SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (1993): "Partículas discursivas e interaccionais no português e no espanhol em contraste com o alemão" in: Schmidt-Radefeldt (ed.): *Semiótica e linguística portuguesa e românica. Homenagem a José Herculano de Carvalho*, Tübingen, Gunter Narr: 63-78

SCOTTI-ROSIN, Michael (1984a): "Formas interlocutórias no texto português" in: Carvalho/ Schmidt-Radefeldt (eds.): *Estudos de Linguística Portuguesa,* Coimbra, Coimbra Editora: 195-212

SCOTTI-ROSIN, Michael (1984b): "Gesprochene und geschriebene Sprache in neueren Lehrwerken des Portugiesischen" in: Holtus/Radtke (eds.): *Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll,* Tübingen, Gunter Narr: 259-269

SILVA, Jaime: Ver Almeida, António/Silva, Jaime

TAUSTE, Ana M. Vigara (1980): *Aspectos del Español hablado,* Madrid, Gredos

TEYSSIER, Paul (1989): *Manual de Língua Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora

TEYSSIER, Paul (^{3}1987): *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa

TOSI, Arturo (1984): *Immigration and bilingual education. A case study of movement of population, language chance and education within the EEC*, Frankfurt

VASCONCELOS, José Leite de (^{2}1970): *Esquisse d'une Dialectologie portugaise*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos

WILLIAMS, Edwin B. (1962): *From Latin to Portuguese*, London; Bombay; Karachi: University of Pennsylvania Press

XAVIER, M. Francisca/MATEUS, M. Helena (1991/1992): *Dicionário de Termos Linguísticos,* 2 vol., Associação Portuguesa de Linguística, Instituto de Linguística teórica e Computacional, Lisboa

EMPRÉSTIMOS LEXICAIS BANTOS NO PORTUGUÊS DO BRASIL: PONTO PROVISÓRIO DA SITUAÇÃO NUM PROJETO DE DOUTORAMENTO

ROSA ALICE CUNHA-HENCKEL

As relações entre negros africanos e portugueses iniciaram-se com as grandes descobertas do século XV. Conseqüentemente é a partir dessa época que tiveram lugar os primeiros contatos dos africanos negros com a língua portuguesa.

Nos séculos XVI e XVII já havia uma grande quantidade de escravos negros em Portugal. Desse período há textos literários — p. ex. algumas peças teatrais de Gil Vicente — que documentam a presença afro-negra na língua portuguesa da metrópole (Teyssier, 1959: 227-229; Ferreira, 1960: 168-170; Giese, 1932: 251-257). Vocábulos das línguas africanas foram acolhidos pelo português europeu, sobretudo na toponímia, mas esta contribuição foi muito menor do que a que recebeu o léxico do português da América no qual, como diz Paul Teyssier, os termos africanos penetraram "*en foule*" (1959: 248). Através dos usos, costumes e crenças do negro importado pelo tráfico, em um contato de mais de trezentos anos entre o Brasil e a África, o vocabulário brasileiro se deixou infiltrar e penetrar por uma corrente contínua de termos africanos. Entre os principais intermediários dessa infiltração encontram-se: a *ama-seca*,[1] também chamada *ama-de-leite*, que amamentava as crianças da casa grande, exercendo "na propagação, fixação e desdobramento dos contos africanos e portugueses, uma tarefa inconsciente e poderosa de acomodação à mentalidade do menino brasileiro" (Cascudo, 1984: 153-154); as *cozinheiras*,[2] que preparando os pratos africanos "não serviam só ao estômago do colonizador e de seus descendentes, mas também acresciam ao idioma que estes falavam maior contribuição de vozes que passariam da cozinha à sala de jantar da Casa Grande" (Eugênio de Castro, 1941: 199); os *moleques*,[3] filhos dos negros criados, em geral até uma certa idade, com os filhos dos brancos da Casa Grande; as *mucamas*,[4] empregadas favoritas, uma espécie de dama de companhia das Yayás ou Sinhazinhas

1. José Lins do Rego nos fornece um exemplo quando fala da velha Galdina: "Africana também de Angola, andava de muletas, pois quebrara uma perna fazendo 'cabra-cega' para brincar com os meninos. Fora ama de braço de meu avô, e todos nós a chamavam de vovó. Eu vivia de conversa com ela atrás das suas histórias da Costa da África [...] E nos ensinava uns restos de palavras que ela ainda sabia de sua língua." (*Menino de Engenho*, pp. 102-103).
2. "A velha Generosa cozinhava para a casa-grande [...] A negra Generosa era boa como os seus doces e as suas canjicas." (*Menino de Engenho*, p. 103).
3. "O interessante era que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques [...] Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler." (*Menino de Engenho*, p. 101).
4. "As brancas deitadas, dando as cabeças para os cafunés, e a cata dos piolhos. E as negras vão lhe contando as suas histórias, fazendo os seus enredos, pedindo os seus favores." (*Menino de Engenho*, p. 150).

do engenho, que ajudavam estas a se vestirem, que cantavam para que estas adormecessem, contando-lhes histórias ou rezando com elas; as *pretas velhas*,[5] contadoras de histórias, "que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos" (Cascudo, 1984: 154).

Vocábulos africanos já aparecem no século XVII na língua literária brasileira, na obra de Gregório de Matos. Este poeta baiano, nessa época, segundo João Ribeiro, já "tirava das vozes indígenas e africanas, todos os recursos de expressão de sua veia cômica" (1979: 58). Porém, é somente a partir dos meados do século XIX, acentuando-se com o advento do Modernismo, nas primeiras décadas do presente século, que se concretizam as tentativas de alguns escritores em cunhar na língua escrita padrões próprios da variante portuguesa falada no Brasil (Pinto, 1986: 20-46).[6]

Com relação a trabalhos lingüísticos acerca dos africanismos no português do Brasil, a situacão é a mesma. Com exceção da *Obra Nova da Língua Geral de Mina*, traduzida ao nosso idioma por António da Costa Peixoto, só publicada em 1945 em Lisboa, "um caderno redigido na intenção de ensinar um vocabulário comumente usado entre escravos da região" (Castro, 1980: 20), não se tem conhecimento de trabalhos de coletas destes termos na época colonial. Ao contrário, até 1824-25, quando o Visconde da Pedra Branca inseriu na sua lista de brasileirismos[7] algumas palavras de origem africana, não houve por parte de estudiosos portugueses ou brasileiros, nenhum interesse pelo tema. No que se refere a esta questão, convém abrir um parênteses para ressaltar a política lingüística empreendida no Brasil com relação às línguas dos escravos negros desde o início do tráfico, taxada por Antonio Houaiss de "glotocida — isto é, matadora das suas línguas" (1985: 71). Para impedir possíveis movimentos de rebeldia contra os senhores, a mistura de etnias, já era feita propositadamente nos portos e postos negreiros da África. Esta política "glotocida" e discriminatória, com relação às línguas africanas, apresenta-se de maneira mais assustadora, se a compararmos com a atitude dos missionários portugueses com relação às línguas dos índios, que para efeitos de uma catequese mais eficiente e de um melhor contato com os nativos, esforçaram-se em aprender suas línguas, chegando mesmo à criação da "língua geral" (Elia, 1979: 181), apoiada pelo governo português até 1758, quando o Marquês de Pombal decretou a sua proibição e instituiu o português como língua oficial e obrigatória no território brasileiro (Edelweiss, 1969: 18). Convém salientar, no entanto, que o problema da língua na catequese dos escravos africanos, não foi de todo ignorado pelos missionários. Houve tentativas por parte de alguns entusiastas em melhorar a comunicação entre os padres e os escravos negros. Todavia, poucos são os padres catequistas em língua africana. A catequese dos negros foi realizada sobretudo em língua portuguesa e reduzida a um estado muito primário e infantil (Hoornaert, 1992: 337-338).

---

5. "A velha Totonha de quando em vez batia no engenho [...] Ela vivia de contar histórias de trancoso ... andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das Mil e uma Noites. Que talento ela possuía para contar as suas histórias." (*Menino de Engenho*, p. 94).
6. Em obras de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo abundam os exemplos das diferenças diastráticas e diatópicas do português do Brasil (Gärtner, 1992: 73).
7. João Ribeiro, "Antiguidade dos brasileirismos" in: *A Língua Nacional e outros estudos lingüísticos* [...], 1979, pp. 61-62.

Só no final do século XIX houve uma tomada de consciência da questão, surgindo, desta maneira, alguns estudos pioneiros sobre o assunto. [8]

Outras obras de grande importância sobre o tema apareceram na primeira metade do século XX, consideradas como clássicas, pelo seu caráter pioneiro. No entanto, visto a dificuldade existente na época, de se ter acesso a fontes seguras, estes trabalhos necessitariam de uma revisão crítica. É o caso, entre outras obras de menor porte, do livro de Renato Mendonça, *A influência africana no português do Brasil* (1933), e do de Jacques Raimundo, *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, do mesmo ano.

De acordo com os diferentes estudos sobre o tema, a influência africana no português do Brasil, no que concerne ao domínio fonético, fonológico, e morfo-sintático ainda não foi elucidada totalmente e de maneira segura. Já com relação ao domínio vocabular, onde é mais evidente e de mais fácil constatação, ela é clara. As dificuldades que se apresentam neste campo de estudo são de ordem metodológica e científica. Impõe-se, como propõe Gladstone Chaves de Mello num apelo à elaboração de um dicionário de brasileirismos, "a necessidade de colher estes termos característicos do português do Brasil segundo uma classificação realística, compreensiva e científica" (1983: 35). Por sua vez, Willy Bal também menciona neste domínio, a falta de maior precisão com relação à data de entrada dos vocábulos no léxico português e à determinação do idioma de origem (1979: 11). Realmente, "[...] tanto os que subestimam como os que superestimam os chamados africanismos lingüísticos tendem a oferecer listas de palavras que não só se repetem quase que invariavelmente, mas também não variam nas etimologias" (Vogt e Fry, 1985: 3-4).

Entretanto, nos últimos dois decênios, trabalhos e projetos para o preenchimento desta lacuna nos estudos lingüísticos brasileiros foram realizados e esboçados por alguns estudiosos.

Entre eles destacam-se as preciosas pesquisas da professora Yêda Pessoa de Castro da Bahia. Elas merecem menção particular por estarem "renovando, de forma realmente científica, o tumultuado e amadorístico estudo das influências africanas no Português do Brasil" (Cunha, 1981: 65). Sua tese de doutorado, intitulada "*De l'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil*", apresentada à Universidade do Zaire (1976) e seus numerosos artigos, bem como a sua atuação no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, fizeram avançar de maneira significativa o estado das pesquisas etnolingüísticas no Brasil. Conhecedora de línguas africanas e tendo realizado estudos na própria África, a referida professora colheu numa pesquisa de campo 1950 empréstimos de base africana em uso nos cinco níveis identificados nos falares da Bahia.

As propostas de realização de pesquisas conjuntas com a África dos professores Angenot, Jacquemin e Vinke, apresentadas na obra conjunta "*Répertoire des vocables brésiliens d'origine africaine*" (1974), oferecem aos estudiosos uma linha de pesquisa que poderia encaminhar a resultados mais exatos e produtivos.

8. Ver por exemplo os trabalhos de Macedo Soares, Sylvio Romero, João Ribeiro e Nina Rodrigues, citados na bibliografia final.

Numa obra publicada em 1978 William Megenney avança a precisão etimológica de uma série de vocábulos baianos de origem africana.

As descobertas dos professores Carlos Vogt e Peter Fry (1985), de comunidades do interior no Estado de São Paulo, onde há sobrevivência de línguas africanas, reforçou a hipótese de que ainda há muito o que se descobrir neste domínio. Outrossim, os referidos professores dão notícia da preparação de uma obra na qual pretendem elucidar o vocabulário africano recolhido nessas comunidades, dando as variantes e a indicação das correspondências das palavras encontradas, em línguas africanas contemporâneas, bem como os diferentes registros que delas fizeram autores no Brasil (1985: 3-4).

Recentemente John T. Schneider publicou um extensivo dicionário de empréstimos africanos no português do Brasil (1991), baseado em amplas pesquisas bibliográficas e entrevistas. É um glossário bem elaborado e acessível ao público, abrangendo um vocabulário do português brasileiro em geral, não limitado a determinados temas ou regiões.

O presente trabalho é uma tentativa de colaboração ao avanço do estado das pesquisas neste campo, alargando-a a outras cidades brasileiras (Recife e João Pessoa). Procurou-se colher na obra de José Lins do Rego, precisamente nos romances que compõem o "ciclo da cana-de açúcar", (*Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Fogo morto* (1943)), vocábulos de origem banto. A escolha do referido escritor foi baseada no fato de ele ser nordestino e de ter escrito sobre a vida nas plantações de cana-de-açúcar no Nordeste brasileiro, onde a mão-de-obra escrava africana foi predominante desde o começo da colonização. Por que vocábulos bantos? Por a influência banto nos falares brasileiros, em geral, ter sido mais "profunda" e mais "extensiva" (Castro, 1980: 16), deixando "um vocabulário mais copioso e generalizado de Norte a Sul do país" (Brandão, 1968: 119), "enquanto as línguas sudanesas deixaram vestígios sobretudo no domínio culinário e religioso" (Teyssier, 1980: 113).

O quadro abaixo fornece os vocábulos encontrados e o seu número de aparição nos respectivos romances. As siglas utilizadas correspondem às obras da seguinte maneira:

(ME) *Menino de Engenho* (1932)
(D) *Doidinho* (1933)
(B) *Bangüê* (1934
(MR) *O Moleque Ricardo* (1935)
(U) *Usina* (1936)
(FM) *Fogo Morto* (1943)

1. bangüê: 1 (D), 4 (B), 26 U)
   bangüês: 5 (D), 1 (B), 7 (U)
   bangüezeiros: 1 (U)
2. bunda: 1 (ME), 1 (B), 1 (MR), 1 (FM)
3. caçamba: 1 (ME)
   caçambas: 1 (ME)
4. cachimbo: 1 (ME), 2 (B), 2 (U), 3 (FM)
5. cacimba: 1 (ME), 1 (D), 2 (U)
   cacimbas: 1 (ME), 1 (D), 3 (U)
6. caçula: 1 (MR)
7. corcunda: 1 (U)
   cacundas: 1 (D), 1 (U)
8. cafundós: ("cafundós-de-judas"): 1 (MR)
9. cafunés: 1 (ME), 1 (MR)
10. calangro: 1 (ME)
    calangos: 1 (FM)
11. camumbembe: 1 (ME), 2 (D), 5 (B), 2 (U), 24 (FM)
    camumbembes: 1 (B), 3 (FM)
    camumbembagem: 1 (B)

12. canjica: 1 (ME), 1 (D), 1 (MR), 2 (FM)
    canjicas: 1 (ME)
13. capanga: 6 (MR), 1 (FM)
    capangas: 2 (MR)
14. carimbos: 1 (D)
15. catinga: 2 (FM)
16. cochilar ("cochilavam"): 1 (MR)
    ("cochilando"): 1 (FM)
17. dengos: 1(D), 1 (FM), 1 (U)
    dengues: 2 (FM)
18. encalombar ("encalombado"): 1 (D)
    ("encalombavam"): 1 (MR)
19. farofa: 2 (ME), 1 (D),1 (U);
    farofeiro: 1 (FM)
20. mandinga: 1 (U)
21. mocambo: 8 (MR), 2 (U);
    mocambeiros: 1 (MR), 1 (U)
    mocambos: 9 (MR), 2 (U)
22. molambo: 1 (D), 1 (B), 2 (U), 1 (FM)
    molambos: 1 (D), 2 (MR)
23. moleque: 12 (MR), 13 (D), 64 (B), 165 (MR), 83 (U), 39 (FM)
    moleques: 45 (ME), 26 (D), 16 (B), 17 (MR), 25 (U), 13 (FM)
    moleca: 1 (ME), 1)B), 16 (MR)
    molecas: 1 (ME), 1 (D), 1 (B), 2 (MR), 1 (U)
    molequinhos: 2 (D), 1 (MR), 1 (U)
    molecote: 1 (U)
    molecagem: 1 (B)
24. moqueca: 1 (B)
25. mulungu: 1 (B)
26. quenga: 1 (B)
    quengas: 1 (U)
    quengo: 1 (MR), 1 (FM)
27. quilombo: 1 (FM)
28. quitanda: 1 (D)
29. quizila: 1 (U)
30. senzala: 7 (ME), 1 (D), 3 (B), 2 (MR), 6 (U), 8 (FM)
31. tanga: 1 (MR)
32. zumbis: 1 (ME)

Deixamos de relacionar outros vocábulos, cujas etimologias apresentam muitas controvérsias, por ainda serem objeto de estudo. Em geral, só o quimbundo é dado como língua fornecedora, tanto no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1975) como no dicionário etimológico de A. G. Cunha (1987). Para quase 25% dos vocábulos em questão está indicado: "de origem africana, mas de étimo indeterminado" ou "talvez do quimbundo".

Determinar com segurança a etimologia desses termos, demandaria um trabalho conjunto com especialistas em línguas africanas e/ou uma pesquisa realizada com angolanos falantes de línguas bantos o que, visto as condições socio-políticas atuais de Angola, ainda não foi possível realizar. As etimologias mais detalhadas, até agora encontradas, são as que Yeda Pessoa de Castro (1976) indica no seu trabalho sobre o português da Bahia. Ela estabelece como fontes dos empréstimos bantos o quimbundo, o quicongo e o ambundo — línguas majoritárias no Brasil durante a escravidão. Conferimos a etimologia do vocabulário de origem africana utilizado por José Lins do Rego através de entrevistas efetuadas com falantes destas línguas residentes em Lisboa.

O quimbundo (H 21) é falado pelos ambundo, concentrados maciçamente na região central de Angola, entre Luanda e Malenge, compreendendo também Ambriz, ao norte, zona mais ou menos equivalente aos territórios do antigo Reino de Ndongo, conhecido pelos traficantes de escravos como Angola, nome tomado ao título do soberano ou "Ngola". O quicongo (H 16), falado pelos bacongo, engloba diversos dialetos geograficamente localizados ao sul da República Popular do Congo, no enclave de Cabinda, no Baixo-Zaire (foz do rio Congo) e ao Norte de Angola, zona correspondente ao antigo Reino do Congo. O umbundo (R 11) é falado pelos ovibundo, na região do Antigo Reino de Benguela, na Costa Sul do Litoral de Angola (Castro, 1980).

Uma datação da entrada dos empréstimos africanos no português do Brasil requereria a consulta de toda a produção textual literária e não-literária da época colonial. Infelizmente, o projeto de A. G. Cunha de elaboração de um dicionário da língua portuguesa do século XVI não foi concluído. Mesmo assim, 140 obras quinhentistas do projeto auxiliaram o lexicógrafo no seu dicionário etimológico (1987). Para o vocabulário dos séculos XVII a XIX as datas indicadas por ele, na maioria dos casos, são aproximativas e fornecidas por outros dicionaristas.

O que o presente trabalho pretende trazer de novo aos estudos afro-brasileiros é a realização de uma classificação diatópica e sincrônica dos termos encontrados, através de questionários que foram aplicados em Portugal e em diversas cidades brasileiras, em diferentes regiões.

Um aspecto novo do tema é a constatação da entrada de alguns desses vocábulos no português europeu, por intermédio de telenovelas, filmes, livros e contato pessoal com brasileiros e africanos. Dos 50 estudantes lisboetas que preencheram os questionários, 46 disseram conhecer a palavra *moleque* — que já faz parte do léxico europeu na acepção de "rapaz negro novo" ou "criado" — com significado de "garoto", "criança", "menino que vive na rua", "malandro", etc.; pelas fontes acima mencionadas, sobretudo através das telenovelas, 32 dos entrevistados demonstraram conhecer a palavra "*cafuné*", informando corretamente seu significado no Brasil (ato de coçar levemente a cabeça de alguém para fazê-lo adormecer); do mesmo modo, 24 conheceram "*cochilar*" (dormitar), cujo equivalente no português europeu é "passar pelas brasas"; outro exemplo é o vocábulo "*capanga*", no sentido de "guarda-costas", conhecido por 22 pessoas.

Um outro ponto que se pretende abordar é a transformação semântica a que foram submetidos alguns desses lexemas bantos incorporados às diversas variantes do português. Anette Endruschat menciona o mesmo fenômeno no português de Angola (1989: 84). Tanto José Lins do Rego como os entrevistados utilizam termos africanos com outros significados que os da língua original, e estes são, na maioria das vezes, de cunho pejorativo. O mesmo se observa nas informações fornecidas pelos dicionários. Um estudo sistemático deste aspecto não é conhecido.

Um exemplo característico é a palavra "*quenga*". Em quimbundo significa "a metade do coco" (H 21, "kenga"), no português brasileiro além desta acepção, incorporou o significado de "meretriz/prostituta". J. L. Rego a utiliza neste sentido (U 168): "Com pouco tempo estariam umas quengas, pernas abertas com o mosqueiro atrás."

Do mesmo modo a palavra "*moleque*", que em quimbundo, quicongo e umbundo significa "menino" e que no Brasil colonial exprimia simplesmente "o negro pequeno", "o filho do escravo", em oposição ao filho do branco, adquiriu com o tempo e as condições sócio-econômicas do Brasil colonial e pós-colonial, entre outros, o significado de "indivíduo sem palavra ou sem seriedade", "canalha, patife", etc. Um exemplo, neste sentido, na obra de J. L. Rego (D 14): "— Não quero moleques em meu colégio. — Moleque, não senhor. O senhor trate melhor."

Este aspecto mereceria, portanto, uma maior atenção, pois os empréstimos lexicais africanos no português do Brasil não são só os "denotativos" (Nelly Carvalho, 1989), os "necessários" (Deroy, 1956), que se encontram nos campos da culinária, da religião

e do folclore. Ligados a certos comportamentos socio-culturais, eles fornecem indicações preciosas a respeito das relações interraciais no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ANGENOT, J. P., J. P.Jaquemin e J. L.Vincke. 1974. *Répertoire des vocables brésiliens d'origine africaine.* Lubumbashi, Université Nationale du Zaire.

BAL, Willy. 1979. *Introduction aux recherches de linguistique romane en rapport ave l'Afrique noire.* AFRO-ROMANICA STUDIA. Ed. Poseidon, Albufeira.

BRANDÃO, Adelino. 1968. "Contribuições afro-negras ao léxico popular brasileiro" in: *Revista brasileira de folclore* 21. Rio de Janeiro.

CARVALHO, Nelly. 1989. *Empréstimos lingüísticos.* Editora Ática, São Paulo.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1984. *Literatura oral no Brasil.* Ed. Itatiaia, São Paulo.

CASTRO, Eugênio de. 1941. *Ensaios de geografia lingüística.* Comp. Ed. Nacional, São Paulo.

CASTRO, Yêda Pessoa de. 1980. *Os falares africanos na interação social do Brasil Colônia.* Salvador. Centro de Estudos Baianos, UFBA. N° 89.

CASTRO, Yêda Pessoa de. 1976. *De l'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil.* Tese de doutoramento, 2 vols., Lubumbashi, Université Nationale du Zaire.

CUNHA, Antônio Geraldo da. 1987. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (2ª ed.). Rio de Janeiro.

CUNHA, Celso. 1981. *Língua, Nação Alienação.* Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

DEROY, L. 1956. *L'emprunt linguistique.* Les Belles Lettres, Paris.

EDELWEISS, Frederico G. 1969. *Estudos tupis e tupi-guaranis.* Brasiliana, Rio de Janeiro.

ENDRUSCHAT, Annette. 1989. "Création lexicale en portugais parlé dans la République Populaire d'Angola" in: *La langue portugaise en Afrique*, XXI, Université de Haute Bretagne, Rennes.

FERREIRA, A. 1960. "A presença do afro-negro na língua portuguesa" in: *Portugal em África*, n° especial 100-105.

FERREIRA, A. Buarque de Holanda. 1975. *Novo dicionário da língua portuguesa.* Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

GÄRTNER, Eberhard. 1992. "Zum Sprachbewußtsein in den Werken von Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo" in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, R. Geistes- und Sozialwissenschaft*, 41 (1992) 3.

GIESE, W. 1932. "Notas sobre a fala dos negros em Lisboa no princípio do século XVI" in: *Revista Lusitana*, vol. 30.

HOORNAERT, Eduardo, Riolando Azzi, Klaus van der Grip e Benno Brod. 1992. *História da igreja no Brasil. 1ª época.* Vozes, Petrópolis, 4ª ed.

HOUAISS, Antonio. 1985. *O português no Brasil.* Unibrade, Rio de Janeiro.

MEGENNEY, W.W. 1978. *A Bahian Heritage. An Ethnolinguistic Study of African Influences on Bahian Portuguese.* Chapel Hill, Dept. of Romance Languages, University of North-Carolina.

MELLO, Gladstone Chaves de. 1983. "Para um dicionário de Brasileirismos" in: *Linguagem*, 2.

MENDONÇA, Renato. 1973. *A influência africana no português do Brasil.* Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 4ª ed.

PINTO, Edith Pimentel. 1986. *A língua escrita no Brasil.* Ed. Ática, São Paulo.

RAIMUNDO, Jacques. 1933. *O elemento afro-negro na língua portuguesa.* Renascença Ed., Rio de Janeiro.

RIBEIRO, João. 1979. "Antiguidade dos brasileirismos" in: *A Língua Nacional e outros estudos lingüísticos*, Editora Vozes, Petrópolis.

RODRIGUES, Nina. 1977. *Os africanos no Brasil.* Cia. Ed. Nacional, São Paulo, 5ª ed.

ROMERO, Sylvio. 1977. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil.* Editora Vozes, Petrópolis, 2ª ed.

SCHNEIDER, John T. 1991. *Dictionary of African Borrowings in Brazilian Portuguese.* Helmut Buske Verlag, Hamburg.

SOARES, Macedo. 1943. *Obras completas do conselheiro Macedo Soares.* vol. 2: *Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro.* Imprensa Nacional, Rio de Janeiro.

TEYSSIER, Paul. 1959. *La langue de Gil Vicente.* Klincksiek, Paris.

TEYSSIER, Paul. 1980. *Histoire de la langue portugaise.* PUF, Paris.

VOGT, C. e P. Fry. 1985. "Os mestres da língua secreta do Cafundó e o paradoxo do segredo revelado" in: *Boletim do Museu Nacional*, 51, São Paulo.

TERMINOLOGIA E VOCABULÁRIOS CIENTÍFICOS E TÉCNICOS DO PORTUGUÊS

PRINCÍPIOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

ISABEL MARIA DESMET

INTRODUÇÃO

Antes de mais, gostaria de expressar o meu contentamento por vos falar de alguns princípios teóricos e metodológicos da terminologia e vocabulários científicos e técnicos do português, precisamente num dos países precursores no desenvolvimento desta jovem ciência da linguagem. Sem pretender estabelecer o percurso das diversas escolas terminológicas, devemos recordar que foi na Alemanha que se intensificaram os esforços para dar uma base científica à terminologia, durante os primeiros vinte anos deste século. Tal empreendimento teve início em 1906 com a publicação de um vocabulário sistemático de elementos de máquinas, da autoria do engenheiro alemão Alfred Schlomann, o qual operou uma verdadeira ruptura epistemológica relativamente aos princípios tradicionais da lexicografia (o conceito, mais do que o termo, passou a constituir o núcleo da entrada lexicográfica). Até 1932, Schlomann publicou dezassete vocabulários técnicos e os seus trabalhos vieram a inspirar Eugene Wüster, considerado hoje o pai da terminologia moderna. É, então, com E. Wüster, engenheiro austríaco mas jovem estudante de língua alemã, que nasce a teoria geral da terminologia, com a sua tese sobre a normalização internacional da língua nos domínios técnicos, defendida em Stuttgart em 1931, constituindo ainda hoje uma obra de referência obrigatória nos estudos terminológicos. Nesta altura nasce a escola de terminologia germânico-austríaca, hoje considerada como uma das abordagens clássicas dos fenómenos terminológicos. Em 1935 o trabalho de Wüster foi traduzido para o russo e recebido favoravelmente, inspirando numerosos terminólogos russos, assim como todo um movimento conhecido hoje como a escola de Moscovo. Por seu lado, a escola terminológica de Viena deu continuação aos trabalhos de Wüster e os seus sucessores encarregaram-se de os harmonizar com a linguística e disciplinas conexas.

Embora a terminologia, enquanto disciplina científica, tenha um aparecimento tardio na história ocidental, ela não constitui um fenómeno recente, pois desde que se manifesta a linguagem na história do Homem, encontramo-nos na presença de línguas de especialidade, quer se trate da terminologia dos filósofos gregos, ou dos vocábulos especializados das primeiras artes militares.

A necessidade terminológica surge conscientemente quando é preciso denominar um conjunto de nomes, para conhecer, reconhecer e manipular as coisas. Isto é verdade para toda e qualquer sociedade. Mas é essencialmente nas nações ditas desenvolvidas ou em vias de desenvolvimento que surge esta necessidade, ligada a todas as práticas da língua, com a divisão do trabalho social, a cientificação do saber, a multiplicação de

teorias e as dificuldades trazidas pela parcelização do saber. Assim se compreende que o desenvolvimento da terminologia como ciência da linguagem seja um fenómeno de relativa actualidade, devendo-se por um lado ao progresso vertiginoso das ciências e das técnicas, e por outro lado, às necessidades acrescidas de comunicação entre povos de línguas diferentes. Estas necessidades, que podem ser enormes no interior de uma mesma língua, tornam-se agudas na situação de línguas em contacto. É que se trata de assegurar a comunicação internacional especializada, garantia dos avanços no saber científico e técnico.

Hoje, a língua portuguesa tem um estatuto diferente na comunidade internacional, devido a factores que contribuiram para esta mudança, tais como: a importância que passou a ter no espaço europeu e no vasto espaço da lusofonia, constituído pelos países de língua oficial portuguesa; o prestígio da comunidade científica portuguesa. A língua portuguesa tem neste momento uma importância especial, não apenas como língua geral, como língua literária, mas também enquanto língua de especialidades, isto é, língua do comércio, da indústria, das ciências e das técnicas, quer se trate de uma perspectiva de língua materna, de língua estrangeira ou ainda de língua veícular. Portugal possui todas as necessidades terminológicas inerentes a um país em desenvolvimento e a língua portuguesa tem que dar resposta a estas necessidades para ganhar o seu espaço enquanto língua da comunicação internacional especializada.

A importação de uma ciência ou tecnologia nova faz-se acompanhar, em geral, por uma importação de termos. Há transferência de terminologias cada vez que noções ou conceitos [1] nomeados numa língua ou cultura particulares são directamente emprestadas ou traduzidas para outras línguas. Este fenómeno da importação de ciências e técnicas, com respectivos vocabulários tem sido crescente em Portugal — em virtude das recentes transformações político-económicas — arrastando com ele toda uma neologia científica e técnica, até agora pouco descrita e frequentemente negligenciada pela linguística aplicada que, por definição, também dele se deveria ocupar.

Apesar disso, as necessidades terminológicas começam a ser sentidas como cruciais e os trabalhos terminológicos começam a surgir para colmatar estas lacunas, a nível de certas instituições e/ou universidades. Ao mesmo tempo, a terminologia, enquanto disciplina científica, parece ganhar o seu terreno no mundo das ciências de linguagem. Porém a prática toma frequentemente a dianteira em relação à teorização e à metodologia que deveriam previamente fundá-la ou, o que é mais grave ainda, incorre-se por vezes na atitude incauta de se reproduzir os mesmos erros teórico-metodológicos que as escolas terminológicas já produziram ao longo da sua evolução e tentam neste momento corrigir, em função das necessidades reais dos utilizadores dos produtos terminológicos e/ou terminográficos.

Na presente comunicação tentaremos fazer uma breve apresentação da ciência terminológica, expondo alguns princípios teóricos e metodológicos fundadores desta disciplina, que tem como objecto o estudo científico das noções e dos termos em uso nas línguas de especialidade. Faremos igualmente um breve balanço relativo às tendências

1. Utilizamos noção e conceito indiferentemente, tal como foi estabelecido pela Norma Internacional de Terminologia (ISO 1087).

ou abordagens da terminologia existindo actualmente e dependendo dos contextos em que nasceram. Analisaremos sucintamente as funções da ciência terminológica, destacando em particular a produção de instrumentos de transferência de saberes linguísticos e extra-linguísticos, tais como obras terminográficas ou dicionários especializados, tendo em conta as necessidades reais dos públicos destes produtos terminológicos e o panorama da dicionarística portuguesa. Finalmente, propomos um modelo de descrição das unidades terminológicas baseado numa semântica formal, numa micro-sintaxe do nome e numa pragmática que descreva a relação entre estes signos linguísticos especiais e os seus utilizadores. Sugere-se, assim, uma concepção funcionalista da terminologia, centrada na noção englobante de línguas de especialidade, esta opção prendendo-se directamente com a importância social da terminologia. Pretendemos, por conseguinte, situar a terminologia como um ramo específico da linguística aplicada (que até hoje se interessou mais pela língua geral ou pela língua literária), fundamental para a descrição de uma outra realidade linguística, tão presente no mundo actual.

1. A CIÊNCIA TERMINOLÓGICA CLÁSSICA

1.1 Terminologia e sua definição: três acepções diferentes

A forma linguística "terminologia" caracteriza-se não somente pelo facto de cobrir noções diferentes, mas igualmente pelo facto de, para uma dada noção, existir um número importante de definições. Para limitar a questão, tomamos como base as definições propostas por H. Felber (1987, p. 1) para as três noções abarcadas por "terminologia", por serem as mais gerais e adoptadas pela maior parte dos terminólogos, a saber:

— ciência da terminologia, isto é, domínio do saber interdisciplinar e transdisciplinar dizendo respeito às noções ou conceitos e às suas representações (termos, símbolos...);
— conjunto dos termos que representam o sistema de noções pertencentes a um dado domínio do saber científico e técnico;
— publicação na qual o sistema das noções ligadas a um dado domínio do saber é representado pelos termos.

Atentemos na primeira acepção de terminologia enquanto disciplina científica e analisemos também o seu objecto de estudo. Da definição de Felber ou ainda da definição normalizada de terminologia como o "estudo científico das noções e dos termos em uso nas línguas de especialidade" (Norma ISO 1087), podemos fazer uma primeira inferência: uma vez que se trata de um saber, remete para os conhecimentos, para as noções ou conceitos. Esta concepção da ciência terminológica põe em evidência a natureza das terminologias, que devem ser vistas como representações linguísticas de unidades de conhecimento. Segundo a tradição wusteriana — que podemos considerar como a terminologia clássica — a atitude adoptada pela terminologia caracteriza-se por um aspecto fundamental: a prioridade e a precisão das noções. Daí que ela se distinga das outras ciências da linguagem pelo seu próprio objecto de estudo: o termo ou unidade terminológica.

1.2 Ciência terminológica e seu objecto de estudo

Da definição que H. Felber propõe para a unidade terminológica como "um símbolo convencional, representando uma noção definida de um certo domínio do saber" (Felber, 1987, p. 3) ou da definição de R. Kocourek como um elemento de uma situação de significação profissional (Kocourek, 1991), resulta que, por um lado, no termo a expressão nasce de uma convenção entre os especialistas de um dado domínio científico, técnico ou profissional. Por outro lado, o importante no termo é o conteúdo ou noção, que se define explicitamente e a descrição de uma noção remete para o domínio do qual ela é solidária (cf. Lerat, 1988, p. 13). Conclui-se, portanto, que o importante no termo é a noção, que é uma unidade de conhecimentos especializados. O fundamento das terminologias são as noções e as relações entre as noções que formam um dado domínio do saber. As terminologias são representações linguísticas de unidades de conhecimento e o carácter gnoseológico do termo é o ponto de partida dos terminólogos.

Tradicionalmente a investigação terminológica tem como objecto principal de trabalho a delimitação, a distinção e a definição dos conceitos. As terminologias, enquanto conjuntos de termos de um dado domínio do saber científico e técnico, são vistas como verdadeiros sistemas definicionais, os termos como sistemas organizados que reflectem uma organização conceptual e a definição como o único meio de estruturação das terminologias.

Finalmente, segundo a teoria clássica dominante, o conhecimento é representado pelos conceitos ou sistemas de conceitos, actualizados ou representados pelos termos ou por outras representações simbólicas (símbolos não linguísticos, por exemplo) ou pela mistura de ambos, dando origem a locuções mistas. Como consequência prática, impõe-se uma representação descritiva dos conceitos, de modo a indicar todas as características dos conceitos (o que faz da descrição uma definição no seu sentido lógico e estrito), bem como a posição dos conceitos nos sistemas conceptuais, normalmente através da referência dos conceitos superordenados, subordinados e coordenados.

Se o ponto de partida são os conceitos e uma das tarefas principais consiste na descrição dos conceitos científicos e técnicos, a investigação terminológica tem que se apoiar, no que concerne o aspecto nocional, nas ciências que tratam das relações entre as noções: a lógica e a ontologia. Desde os inícios dos estudos terminológicos, a lógica de fundamento aristotélico é integrada na teoria geral da terminologia, pois da lógica formal provém o conhecimento relativo ao conceito, à sua composição em conjuntos de características comuns a um certo número de objectos, à sua formação, definições e relações entre noções. É assim que Wüster, nos seus últimos trabalhos, situa o estudo científico geral da terminologia como uma "zona fronteiriça entre a linguística, a lógica, a ontologia e a ciência das coisas", em suma, como um domínio do saber interdisciplinar, sem deixar, no entanto, de salientar que "a pertença à linguística aplicada é precisamente o que caracteriza, em grande parte, o estudo científico geral da terminologia" (Wüster, 1981, p. 63).

1.3 Ciência terminológica e línguas especializadas

Sabe-se também, desde o começo das investigações terminológicas, que é nos textos especializados que se manifesta a capacidade metalinguística definitória que permite a delimitação semântica de um termo, chave da descrição do conceito por este revestido. Como diz B. de Bessé (1991, pp. 115-116), "é a análise do corpus, que é simultaneamente um macro-contexto e uma colecção de micro-contextos, que permite descrever um conjunto conceptual e que fornece as informações e os materiais necessários para esta descrição". É que as unidades de tratamento da terminologia, ou seja, o seu objecto de estudo, surgem em textos e/ou discursos especializados, que constituem aquilo a que se chama línguas especializadas ou de especialidade, denominadas de forma abreviada por LSP, quer em francês (*langues de spécialité*), quer em inglês (*languages for special purposes*).

As línguas especializadas distinguem-se, antes de mais, por aqueles que delas se servem, quer dizer, pelos grupos de pessoas que intervêm nas comunicações especializadas. São compostas basicamente pelo que os especialistas dos vários ramos do saber dizem e escrevem, escutam e lêem, para realizar a comunicação de especialidade. São os textos falados e escritos tais como: entrevistas, discursos, conferências, debates, reuniões, relatórios, processos verbais, documentos de trabalho, artigos, manuais, publicações técnicas e científicas diversas.

Por analogia com a linguagem simbólica e, de certo modo, com a linguagem poética, e contrariamente à língua comum ou usual, uma língua de especialidade é usada e compreendida num grupo restrito de especialistas que dela se servem para atingir os objectivos da sua actividade especial (cf. R. Kocourek, 1991, p. 42). Se os seus primeiros utilizadores são aqueles que produzem os textos e/ou discursos especializados, os seus utilizadores finais são também especialistas num dado domínio científico ou técnico, ou pelo menos iniciados num determinado sector científico, técnico ou profissional. Constituem sub-comunidades, cuja frequência desse sector ou o exercício de uma actividade específica funciona como um bom critério de distinção relativamente ao utilizador comum da língua. Os textos produzidos por este tipo particular de utilizadores caracterizam-se pelo alto grau de informatividade e por uma forte relação com os conhecimentos especializados.

Para comunicarem, os especialistas de um dado domínio utilizam a sua língua materna ou uma segunda língua de escolha e servem-se das potencialidades que os mecanismos da língua geral lhes oferecem. Embora os seus textos ou discursos possuam frequentemente características discursivas particulares (ideal de intelectualização, precisão semântica, sistematização conceptual, neutralidade emotiva, economia formal e semântica, controlo da polissemia, tendência para a univocidade entre forma e conteúdo, neutralização da subjectividade...), os recursos linguísticos são aqueles que a língua em que comunicam põe ao seu dispôr (daí que nos pareça mais correcta a expressão "língua em especialidade", na medida em que para o caso do português, por exemplo, se trata acima de tudo da língua portuguesa na sua funcionalidade tecnocientífica).

No entanto, há um critério seguro que permite opor as línguas especializadas à língua geral e que ninguém até hoje pôs em causa: trata-se do vocabulário nelas utilizado. As línguas especializadas, tendo como função o tratamento e a transmissão de

conhecimentos especializados, são o lugar de uma terminologia abundante. São os termos, enquanto denominações de noções científicas e técnicas que fazem a consistência das LSP como linguagens especiais, diferentes da língua geral.

Podemos concluir, pois, que línguas de especialidade, terminologias e termos têm uma função que consiste em transmitir os conhecimentos sobre os objectos, materiais ou imateriais, das realidades científicas e técnicas. Para se comunicar conhecimentos especializados é preciso representá-los e, pelo facto de serem especializados, revestem-se de certas particularidades. Assim, a disciplina terminológica tem como função primordial o estudo da cognição, comunicação e representação de conhecimentos especializados e tem como tarefa principal fornecer modelos de representação que assegurem uma transferência correcta desses conhecimentos. O linguista-terminólogo é, deste modo, um intermediário entre os especialistas e os utilizadores finais dos produtos terminológicos: estudantes tradutores, redactores técnicos, professores de LSP). Ele tem como função básica o tratamento das terminologias de maneira a assegurar a transferência desses conhecimentos através de uma representação fiel, o que nem sempre é tarefa fácil.

Estes são sumariamente os vectores da teoria e da análise terminológica que têm vigorado até hoje e que podem ser considerados como uma aquisição por todos aqueles que se dedicam ao estudo das linguagens científicas e técnicas. Porém, embora através desta primeira abordagem a terminologia pareça homogeneizada em relação ao seu corpo doutrinal e práticas decorrentes, tal não é o caso, coexistindo neste momento diferentes perspectivas do fenómeno terminológico. É o que veremos no ponto seguinte.

2. CIÊNCIA TERMINOLÓGICA: TRÊS ABORDAGENS NO CONTEXTO CIENTÍFICO ACTUAL.

2.1 A abordagem terminológica clássica

Cada escola situa-se num enquadramento teórico específico e pode-se entrar na terminologia por várias vias, dependendo do tipo de trabalhos práticos a que se quer chegar ou ainda dependendo do contexto ou situação linguística e das necessidades terminológicas dos países onde nascem as diferentes abordagens da terminologia.

Podemos agrupar as várias tendências em três tipos de abordagem, decorrentes das diferentes evoluções desta disciplina das ciências da linguagem.

A primeira destas abordagens é o que podemos chamar terminologia pura, na tradição wusteriana, desenvolvida essencialmente pela escola germânico-austríaca. Caracteriza-se *grosso modo* pelos traços que tentámos esboçar no primeiro ponto. Ela segue a máxima wusteriana segundo a qual a terminologia deve privilegiar a prioridade e a precisão das noções, o importante no termo sendo a noção, unidade de conhecimentos especializados. Um outro aspecto desta abordagem é a prioridade do léxico em relação à gramática, para retomar uma afirmação de Wüster. Segundo este, e todos aqueles que seguiram a sua orientação "para os terminólogos só as palavras e os grupos de palavras são importantes". Até hoje, pura ou reformulada, a conceptologia wusteriana, baseada

na lógica formal de inspiração aristotélica, foi adoptada pela maioria das correntes terminológicas, porque é um corpo de doutrina sólido, que já deu os seus frutos na descrição do semantismo particular das unidades terminológicas. Aliás, tanto linguistas (como Martin e outros), como logicistas (de Morris a Grize) e filósofos da linguagem (pensando em Umberto Eco), reconhecem que as linguagens das ciências e das técnicas são o lugar por excelência da aplicação de uma lógica formal, contrariamente à língua comum, que é o lugar privilegiado da lógica natural de Grize, da estereotipia cultural dos semânticos-cognitivistas, da semântica lexical de Pottier...

O problema desta perspectiva terminológica é que ela fica por aqui, ao nível dos conceitos. Considera-se-los quase "*in abstracto*" e esquece-se por vezes que eles são denominados por realizações linguísticas, que eles existem na língua e nas línguas, ainda que estas sejam especializadas. Por outro lado, outra limitação da teoria geral da terminologia clássica é a separação entre textos e termos. Sem dúvida, sem léxico não há terminologias. Mas sem sintaxe, sem sistema de regras, as terminologias são entidades ineficazes.

2.2 A abordagem pela lexicologia especializada

Num segundo tipo de abordagem da terminologia, esta é concebida como um sector especial do léxico, na tradição da lexicologia e da lexicografia. Ela predomina ainda em França e nos países que seguem a tradição francesa. Esta abordagem procede normalmente de maneira oposta à primeira. Muitas vezes ela quer tratar os termos como ela tem o hábito de tratar as unidades lexicais da língua geral, esquecendo o semantismo particular das unidades terminológicas, assim como o seu funcionamento particular no discurso científico ou técnico. Ela peca duas vezes: negligencia as características das unidades terminológicas, [2] atribuindo-lhes a etiqueta de unidades lexicais especializadas, sem considerar todos os aspectos dessa especialização; limita-se ao nível de análise do léxico, ignorando todos os outros aspectos linguísticos pertinentes do ponto de vista terminológico. Mais grave ainda é a frequente confusão, a nível semântico, entre conceito ou noção científica, que é um conteúdo de conhecimento, extra-linguístico e de vocação internacional, com o significado saussuriano, que é um valor em língua, portanto intra-linguístico. Por outro lado, no plano da expressão, as unidades terminológicas resultam de uma convenção entre os especialistas de um dado domínio científico ou técnico, impondo-se por uma prática unificada num dado meio profissional, ao contrário da unidade lexical da língua geral, que é o reflexo de uma memória colectiva, de um "tesouro", de uma herança cultural. [3]

2.3 A abordagem pelas línguas de especialidade

Vimos sumariamente nos pontos precedentes que os trabalhos consagrados até hoje às línguas de especialidade, assim como aqueles que exploram o domínio semântico e lógico das denominações científicas e técnicas, sofrem de delimitações teóricas

2. Para as características gerais das unidades terminológicas confronte-se os artigos citados na bibliografia.
3. Para este assunto confronte-se igualmente as outras publicações citadas na bibliografia.

demasiado estritas que se reflectem, como se pode deduzir, nos métodos de análise terminológica, bem como nos produtos terminológicos e/ou terminográficos. A terminologia é por vezes concebida como uma lexicologia especializada, o que a empobrece notoriamente. Além disso, o estudo dos discursos especializados divide-se entre um pragmatismo didáctico e certas ilusões teóricas da análise do discurso. Ambos hesitam entre o plano conceptual — que os leva para a epistemologia, a tecnologia e a lógica — e o plano dos significantes, que os mantém no âmbito estreito de uma linguística encerrada nas teorias contemporâneas da lexicologia. Ambas as tendências são legítimas, na condição de serem combinadas, porque a história da terminologia é feita de compromissos necessários.

No entanto, estas duas perspectivas revelam-se insuficientes nos seus princípios teórico-práticos, para satisfazer as necessidades reais dos públicos dos trabalhos terminológicos, por conduzirem a produtos terminográficos insuficientes em termos de informação linguística pertinente e necessária do ponto de vista terminológico. É por isso que propomos uma abordagem mais alargada da terminologia, a que chamamos a abordagem pelas línguas de especialidade e cujos primeiros trabalhos apareceram em certos países do norte da Europa (Dinamarca, Suécia, Finlândia...), os quais se aperceberam primeiro que todos que se deve entrar na terminologia passando pelas LSP, ao que nós acrescentamos pelos diversos níveis de análise linguística, no sentido atribuído por Benveniste.

É bem certo que são os termos que fazem a consistência das LSP e as diferenciam da língua geral, No entanto, como Drozd, Lotte, Guilbert e muitos outros linguistas-terminólogos observaram, o aperfeiçoamento e a evolução prática da terminologia não é só uma questão de especialidade do ponto de vista do conteúdo, mas também uma questão de língua do ponto de vista da forma. Se as unidades terminológicas devem ser vistas como o "núcleo duro" da terminologia, enquanto denominações de conceitos, elas devem também ser concebidas num meio mais alargado, ou seja, nos textos especializados onde surgem, pois cada termo caracteriza-se por um funcionamento sintáctico particular e combina-se com um conjunto de unidades paraterminológicas, sobre as quais se apoia, para formar os discursos especializados. Finalmente, os termos são ainda utilizados nas LSP segundo certas condições de utilização e as relações destes signos com os seus utilizadores devem ser tomadas em consideração numa análise terminológica que se queira fecunda. Mas, antes de vermos qual a solução viável como modelo de análise terminológica, analisemos sucintamente os produtos terminológicos e os públicos dos trabalhos terminográficos, que justificam, no fundo, os nossos desenvolvimentos teóricos. Sem consumidores não há trabalho terminológico que justifique a sua existência.

3. PÚBLICOS E PRODUTOS TERMINOLÓGICOS-TERMINOGRÁFICOS

3.1 Terminologia, tradução e redacção técnica

Os produtos terminológicos, sejam eles dicionários-papel especializados, dicionários electrónicos ou bancos de dados terminológicos, visam um público alargado,

constituído por estudantes, tradutores, documentalistas, professores de línguas de especialidade, redactores de manuais técnicos, especialistas dos vários domínios do saber. Mas, em especial, as actividades terminológicas mantêm uma relação forte com a tradução especializada e a redacção técnica. O tradutor e redactor de textos especializados é alguém que em princípio conhece a língua-alvo. O que se torna opaco na tradução técnica são os termos, devido à sua tecnicidade. É claro que as particularidades fraseológicas típicas de uma dada LSP e o nível científico de quem se destina o texto traduzido intervêm na qualidade da tradução. Pode-se compreender o interesse dos produtos terminográficos que abranjam estes aspectos linguísticos, bem como o serviço prestado pela terminologia à tradução e redacção técnica.

3.2 Terminologia e ensino das línguas especializadas

Em certos países nórdicos (nomeadamente a escola de Copenhaga), a terminologia desenvolveu-se a partir das necessidades didácticas do ensino das LSP. Compreende-se bem porquê. O ensino das línguas estrangeiras de uso científico e técnico coloca também o problema das terminologias e a sua inserção num discurso bem formado, ou seja, nas estruturas lexicais de um vocabulário geral de orientação científica (cf. A. Rey, 1979, pp. 112-113). Daí que seja relevante o papel dos trabalhos terminológicos de vocação multifuncional e plurilinguística no ensino das LSP. Isto não só no interior de uma língua e cultura, mas também além-fronteiras. Todo o trabalho terminológico deve ter em vista esta transmissão didáctica dos conhecimentos científicos e dos usos linguísticos que lhes correspondem, isto é, constituir uma lexicografia especial de aprendizagem e uma terminodidáctica. No que toca em particular o ensino do português especializado, a carência de obras terminográficas apresentando diferentes níveis de análise linguística pertinentes do ponto de vista terminológico é notória, embora a procura seja bastante grande, quer por parte de professores e alunos do português língua materna, quer por parte de professores e alunos de português língua estrangeira. Vários departamentos de estudos portugueses em universidades estrangeiras integram o ensino do português económico, jurídico, etc., isto é, do português na sua funcionalidade técnica, carecendo de instrumentos de trabalho, devido à sua quase inexistência.

4. POR UMA CONCEPÇÃO FUNCIONALISTA DA TERMINOLOGIA

4.1 Um modelo alargado de análise terminológica

A partir de uma investigação linguístico-terminológica no âmbito de uma tese de doutoramento, bem como da experiência do ensino do português especializado, desenvolvemos um modelo alargado de análise terminológica através do estudo aprofundado do português em especialidade, que nos parece mais adequado às necessidades reais em matéria de produtos terminológicos adequados aos seus públicos concretos.

O nosso modelo de análise terminológica é fundado em três níveis básicos de análise linguística:

— o nível semântico, com base numa semântica lógico-formal, mas alargando as fronteiras demasiado rígidas da lógica formal tradicional;
— o nível sintáctico, privilegiando o aspecto da combinatória no discurso científico;
— o nível pragmático, tomando em conta as relações das terminologias e em geral das línguas especializadas com os seus utilizadores e as condições reais de uso, fundamentado numa pragmática do receptor.

Passaremos a explicar de forma sucinta o nosso modelo, que por razões óbvias de tempo teremos de limitar bastante, remetendo, em todo o caso, para outros trabalhos publicados, constando na bibliografia.

4.2 Terminologia: semântica, sintaxe e pragmática

A nível semântico, uma vez que trabalhamos com unidades significantes especiais, que não significam valores em língua, mas conceitos científicos e técnicos normalmente extra-linguísticos, devemos utilizar uma semântica formal baseada na lógica, que desde a Antiguidade sempre forneceu modelos descritivos adequados ao extra-linguístico. Sob este plano interessamo-nos pela representação descritiva dos conceitos e pela posição dos conceitos superordenados, subordinados e coordenados. Assim, tomando como exemplo o termo "acordo de empresa" no domínio do direito do trabalho, é pertinente como informação semântico-formal dizer que tem como característica geral o facto de ser uma espécie de convenção colectiva (noção superordenada), que pertence ao Direito do Trabalho (mas também à Gestão de Recursos Humanos e à Sociologia do Trabalho), que tem como características específicas o facto de se limitar a uma empresa ou a um subconjunto desta e que trata dos empregos, das condições de trabalho ou das garantias sociais, a partir de uma negociação entre o empregador e os sindicatos representativos, "empregador" e "sindicatos representativos" constituindo duas noções conexas relativamente a "acordo de empresa". Obtemos assim uma boa definição da noção coberta pelo termo, através de uma operação simultaneamente lógica e linguística. Convém também informar o público que a noção "acordo de empresa" se traduz linguisticamente em francês pelo termo "*accord d'entreprise*", ou noutra língua, em função das necessidades de tradução.

Mas consideramos que é nos textos especializados que se manifesta a capacidade metalinguística definitória que permite a delimitação semântica dos termos. Assim, embora os termos continuem a ser o centro da mecânica terminológica eles devem ser estudados na sua inserção textual. E, quem fala de texto, fala de contexto. Preconizamos que toda a investigação terminológica deve ultrapassar o âmbito do termo, estendendo-se até à fraseologia das LSP. O termo, enquanto forma linguística, pertence a um sistema que funciona segundo certas regras linguísticas, morfológicas e sintácticas. Tomando o mesmo exemplo, "acordo de empresa" aparece regularmente nos textos especializados associado à forma verbal "assinar um", à forma nominalizada "aplicação de..." que constituem combinações frequentes e regulares para formar frases em que o termo

"acordo de empresa" é o núcleo. Note-se que os instrumentos descrevendo os termos em discurso, ou seja, o seu comportamento sintagmático, são raros ou praticamente inexistentes, o que nos leva a querer colmatar certas lacunas.

Num modelo de análise terminológica eficaz devem ser igualmente integradas certas determinações provenientes das condições de utilização das LSP. O recurso a uma pragmática de inspiração logicista, concebida como uma componente semiótica fundamental que trata das relações dos signos com os seus utilizadores vem completar a abordagem semântico-lógica. As questões a que devemos responder são as seguintes: A quem dirigimos esta definição de "acordo de empresa"? A um público de especialistas ou a um grupo de iniciados? Como reformulá-la de modo a adequá-la às exigências do nosso público?

Impõe-se-nos, assim, um retorno aos níveis de análise característicos da linguística tradicional. Parece-nos, por último, que esta orientação é o futuro da terminologia, no seio da linguística aplicada e é bem certo que as escolas de terminologias clássicas começam a vacilar em relação aos seus princípios de base, perante os resultados obtidos pelos modelos de análise demasiado simplistas.

CONCLUSÃO

Terminamos esta comunicação de forma mais breve do que lhe demos início, com uma citação do lexicólogo A. Rey: "Os discursos do saber, aplicados a domínios de conhecimento precisos, são um dos mais poderosos remédios para as doenças semânticas e pragmáticas dos nossos dias". Apoiados em terminologias bem feitas, estes discursos, ao lado daqueles que exprimem e comunicam a experiência sensível e poética, merecem ser bem percebidos e estudados.

Foi nossa intenção fazer um ponto da situação relativamente aos estudos terminológicos, analisar as teorias e as práticas, salientar as necessidades terminológicas do português na sua funcionalidade de língua de especialidades, não só para garantir a comunicação especializada na comunidade linguística portuguesa, mas para assegurar também a comunicação internacional. Para tal, apresentámos brevemente um modelo de análise terminológica que nos parece adequado ao panorama dicionarístico da nossa língua. Para além de mais, trata-se da defesa e ilustração do português, língua de expressão e de comunicação nas ciências e nas técnicas.

Para finalizar esta exposição, resta-nos agradecer a vossa atenção e a possibilidade de diálogo agora aberta. Obrigado.

BIBLIOGRAFIA

BENVENISTE, Émile (1966 e 1974), *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, 1966 (1° vol.); 1974 (2° vol.)

BESSÉ, Bruno de (1991) "Le contexte terminographique" in: *Meta*, vol. 36, n° 1, pp. 111-120.

DESMET, Isabel Maria (1990) "A propósito da neologia terminológica do português. O caso do empréstimo" in: *Actas do Colóquio de Lexicologia e Lexicografia*, 26 e 27 de Junho de 1990, INIC, Lisboa.

DESMET, Isabel Maria (1990) "Princípios teóricos da terminologia. Especificidades da neonímia" in: *Terminologias* nº 1, Lisboa, TERMIP.

DESMET, Isabel Maria (1991) "Questões de semântica em terminologia. A problemática da definição terminológica" in: *Terminologias* nº 2, Lisboa, TERMIP.

DESMET, Isabel Maria (1991) "Terminologia e fraseologia. Tendências actuais" in: *Terminologias* nº 3-4, Lisboa, TERMIP.

DESMET Isabel Maria, LINO Teresa (1991) "Terminologia da terminologia e da Terminografia" in: *Dicionário de Termos Linguísticos*, Lisboa, Edição Cosmos.

DESMET, Isabel Maria (1992) "Terminologia: cognição, comunicação e representação de conhecimentos especializados" in: *Terminologias* nº 5-6, Lisboa, TERMIP.

DESMET, Isabel Maria (1992) "L'environnement, le droit de l'environnement et les besoins terminologiques au Portugal" in: *Terminologies Nouvelles* nº 8, Réseau International de Néologie et Terminologie, Bruxelles.

DESMET, Isabel Maria, BOUTAYEB Samy (1993) "Terme et mot: propositions pour la terminologie" in: *La Banque des Mots,* nº spécial, Paris, CILF.

ECO, Umberto (1988) *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.

FELBER, Helmut (1987) *Manuel de terminologie*, Paris, Unesco.

KOCOUREK, Rotislav (1991) *La langue française de la technique et de la science*, Paris, Bransdstetter.

LERAT, Pierre (1988) "Terminologie et sémantique descriptive" in: *La Banque des Mots*, nº spécial, Paris.

ORGANISATION INTERNATIONALE DE NORMALISATION, "Receuil de Normes ISO 1" in: *Documentation et Information*, 1988.

REY, Alain, (1979) *La terminologie, noms et notions*, Paris, PUF, Que sais-je?

WÜSTER, Eugen (1981) "L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et les sciences des choses" in: *Textes choisis de terminologie*, GISTERM.

PESSANHA/PESSOA

(APROXIMAÇONS LEXICOMÉTRICAS)

JOSÉ CARLOS QUIROGA DIAS

> «Eu leio Pessanha com a alegria que imagino para a cobra a largar a pele onde já mal cabe; aquela abulia (como a de Pessoa) é, afinal, como expressão poética, um constante estalar de fendas numa pseudovontade feita de hábitos mortos, o estilhaçar de um espelho onde ainda às vezes, sem querer, a gente hoje se revê, sob traços da geração paterna que consumiu os seus ódios a troçar dos padres e a odiar o Boche de 1914-18, ou de um qualquer avô que se tranquilizou com a derrota, espingardeamento e exílio dos Communards parisienses de 1871»

0. Bem gostaria de alargar esse subjectivo tom final do conhecido artigo do mestre Óscar Lopes, a propósito do tema escolhido [1], para as páginas que seguem. Mas nem à idade (porque a geraçom paterna já nom alcança a tanto) nem ao foro (porque aos congressistas costuma exigir-se certo rigor distante da poesia) convêm consentimento para tal. Por isso vamos procurar umha breve aproximaçom à relaçom dos dois poetas, apartando-nos dos caminhos estilísticos, e ainda talvez da crítica literária tradicional, se bem invocaremos algum seu parecer, considerando apenas traços lexicométricos mínimos e caracterizadores.

A relaçom entre os dois poetas já foi insinuada algumhas vezes, sendo explicitada especialmente pelo citado Óscar Lopes [2], sobretudo no trabalho a que pertence a citaçom da cabeceira, no sentido de: **"antecipação temática (e outra) de Pessanha em relação a Pessoa. A mais curiosa face dessa antecipação diz respeito ao finíssimo vaivém, ou diálogo, entre as situações em que dadas ânsias despertam e as razões que a tais ânsias vamos atribuindo"** [p. 201]; ou no sentido de que **"a ânsia de síntese entre qualquer ser inconsciente e a *consciência* disso paira já em muita da poesia de Pessanha, antes de alargar espaço na poesia de Pessoa (e, por vezes antes, nas novelas de Sá-Carneiro)"** [p. 202]; ou no de que **"Pessoa antecede Pessanha [...] a explorar o absurdo de nos imaginarmos inertes"** [pp. 202-3]; ou, por último, no de que **"nalguns casos Pessoa serve, bem lido, de introdução *ex-post* à poesia, bem mais cerrada sobre si mesma, do mestre"** [p. 208]. Também do mesmo autor, có-assinando com António José Saraiva, é igualmente a lembrança do eco de Pessanha, entre outros, na altura de referir-se a Fernando Pessoa, esta vez num relacionamento mais formalista (**"conjugação de sugestões de tom verbal, de timbres, articulações, ritmo e rima"**). [3]

---

1. Óscar LOPES: "Pessanha. O quebrar dos espelhos", em *Ler e Depois (Crítica e interpretação literária)*/ 1, Ed. Inova Lda., Porto, 1970, pp. 198/210. A citaçom é das páginas 209-10.
2. Vid. nota anterior.
3. António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, [12]1982, p. 1048.

Mas, em geral, nom houvo muita consideraçom conjunta ou relacionadora dos dous autores, sobretudo pela portentosa pouca atençom quantitativa realmente prestada a Pessanha. Acaso a crítica respeitasse o carácter particularmente distante das preocupaçons de perdurabilidade deste autor [4]. Mas (e conhecida a prática neste sentido pouco reverente dos críticos), o que talvez se evidencia é um relativo pouco interesse por aprofundar no seu universo poético e nos que pudessem ser-lhe dalgumha maneira afins. Portanto, Camilo Pessanha (1867-1926), fascínio longínquo, ou ausência de fascínio razoável pela sua obra, por muito que a gradaçom dessa "razom" seja discutível — além disso, ninguém poderá explicar perfeitamente, nem ainda invocando *A Moda*, a fortuna variável na consideraçom de letras e autores. E, a seu par, Fernando Pessoa (1988-1935), o outro extremo no interesse tam arrebatado que prendeu pela sua obra [5].

1. Nom entramos em apreciaçons editoriais ou exegéticas sobre a produçom de/ sobre Pessanha ou Pessoa. Vamos fazer algumhas observaçons contrastivas, tomando como base primordial critérios de estatística descritiva, sobre conjuntos léxicos dos dois autores. Operamos sobre o léxico nom lematizado dum corpus reunido especificamente para este trabalho. Dado o maior volume (em termos puramente quantitativos) do segundo autor, somos obrigados a limitar "a parte de Pessoa" que comparamos com Pessanha. Deste tomamos apenas quase todo o que tem: os versos de *Clepsidra* (desde o título e "Inscrição" até "Poema Final", inclusives) e os "Outros poemas" que seguem (incluindo as duas versons do mesmo poema, "Lúbrica" e "Desejos") [6], em total algo mais de 5.000 palavras. De Pessoa, conformados à sua poesia em português, tomamos os versos do ortónimo [7] (acima das 14.000 palavras), os de Ricardo Reis [8] (acima das 9.000), e os de Alberto Caeiro [9] (perto das 12.000). A escolha dos sub-corpus pessoanos nom é totalmente arbitrária; além de poder invocar talvez certa afinidade tonal (só impresionisticamente agora) para uma parte da obra de Pessoa com a de Pessanha, existe

4. Afirma Barbara Spaggiari na Introduçom a Camilo PESSANHA, *Clepsidra*, Adriatica Editrice, Bari, 1983, p. 11.
5. Todos sabemos como de avultado é o culto pessoano, ao qual nom som estranho, e que, confesso, foi também em origem o causante de mover os olhos desde ele à poesia "vizinha" de Pessanha.
6. *Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha*, Ed. Ática, Lisboa, 1973. Esclarecimentos iniciais sobre a ediçom de João de Castro Osório, que a indica como definitiva. Os versos tomados para este trabalho ocupam as pp. 25-100, incluindo a citaçom do Evangelho de S. Lucas antecedendo o soneto "Madalena".
7. *Poesias de Fernando Pessoa*, I, 1942; o exemplar utilizado é o Nº 8 da tiragem especial em papel Melotex da Editorial Ática, exemplar do próprio Gaspar Simões, na posse da Equipa Pessoa da Biblioteca Nacional de Lisboa (a explicaçom deste requinte é que estou trabalhando sobre toda a poesia pessoana publicada em português, e tenho confrontado absoluta e pontualmente todo o léxico da primeira Ediçom Ática da Poesia de Fernando Pessoa, chamada vulgata, com as outras ediçons modernas a fim de ter no computador o corpus básico de trabalho).
8. *Odes de Ricardo Reis*, com o Nº III da Colecçom (nas ediçons posteriores Reis já aparece como o exemplar IV), Dezembro de 1945; igualmente com o Nº 8 no final.
9. *Poemas de Alberto Caeiro*, Nº III, Agosto de 1946; também este exemplar leva o Nº 8 no final. A ortografia foi actualizada em todos os casos dos versos pessoanos.

o critério último da procura de corpus numéricos equiparáveis aos deste dentro da galeria heteronímica [10].

2. Para efectuarmos a 1ª análise estatística descritiva partimos da ediçom modernizada e nom lematizada dos respectivos textos acima aludidos [11]. O percurso habitual para um trabalho informático e estatístico deste tipo consiste em elaborar uma primeira listagem de índices alfabéticos de vocabulário com as suas frequências totais e parciais, a partir da qual se obtém outra listagem de frequências decrescentes; com isto som construídas tabelas de distribuiçom de frequências (TDF) e de desvios reduzidos (TDR), utilizando gráficos para descrever as variaçons e correlaçons entre os textos do corpus, e praticando alguns testes, entre eles, o teste do qui^2 e o teste da homogeneidade (Pearson). A fase final consiste na extracçom das sequências e das concordáncias, bem como na extracçom dos vocabulários e finalmente na separaçom dos elementos analíticos segundo os diferentes campos de reagrupamento. Obviamente nom podemos abarcar tanto, e vamos buscar *só o centro do labirinto, as tabelas*, para fazer um comentário genérico, prescindindo agora de outros aproveitamentos dos dados conseguidos [12].

---

10. A poesia do Pessoa ortónimo parece obrigada. Depois, algumha das suas outras faces como referente contrastivo também é adequado; mas todas seria desmesurado para um trabalho como este). Álvaro de Campos anda perto das 38.000 palavras, e a desproporçom bruta dos corpus particulares já é notável em contra de Pessanha. Portanto fica fora Campos; assim como *Mensagem*, os volumes de Poesias Inéditas, e as *Quadras*, que nom som propriamente "faces" (se bem *Mensagem* poderia ser defendida como a "face épica").

11. Empregou-se para isso um Macintosh Classic II de 4 MB de memória ampliada a 6, 80 HD, e os logiciais principais STABLEX e EXCEL. Os três volumes de Pessoa foram dactilografados manualmente, enquanto que para o de Pessanha recorreu-se a um *scanner* com reconhecedor óptico de textos.

12. Para a análise lexical, ou levantamento exaustivo das palavras dos textos, por ordem alfabética e, posteriormente, por ordem decrescente com vista à confecçom das Tabelas, empregámos o programa STABLEX, elaborado por André Camlong e Thierry Beltran, da Universidade de Toulouse. Existe um manual do Professor Camlong que o acompanha: *Stablex pratique (Indexation des textes — traitement statistique des Lexiques — Extraction des Séquences — Création des Dictionnaires — Les Huit Contes en prose de Ch. Perrault)*, Ediçom de Teknea, Toulouse, 1991. Accionado adequadamente o módulo STAB, chegamos à constituiçom de listas de vocábulos ordenados alfabeticamente, acompanhados da respectiva frequência global de emprego e da correspondente distribuiçom dos efectivos nos vários textos. Depois de registados, os léxicos som transportados para o dossier "Transit", de maneira a permitir a comunicaçom com diferentes aplicaçons do tratamento de texto (ocupa um centenar de páginas esta listagem). A fase seguinte é a do transporte do léxico ordenado alfabeticamente para uma folha de cálculo de EXCEL. Aqui conseguimos que os vocábulos sejam automaticamente classificados por ordem de frequência decrescente, modificando a coluna do total das frequências para a esquerda, a seguir a listagem de palavras e depois as ocorrências parciais correspondentes a cada "texto". Activando o módulo TABLE em STABLEX, abrimos o léxico que tem os vocábulos ordenados por ordem de frequência decrescente para lograr uma nova listagem, em cuja primeira coluna aparece o rango; na segunda surge a distribuiçom das frequências globais por ordem decrescente; na coluna três aparece o número de vocábulos relativo à frequência. Normalmente, as frequências mais elevadas dizem respeito apenas a um vocábulo e as baixas frequências (3, 2, 1) a vários vocábulos. No primeiro caso, estamos habitualmente perante palavras gramaticais, no segundo perante palavras plenas. Na quarta coluna, surge o total das ocorrências dos diferentes vocábulos no corpus. Nas três colunas que se seguem, é fornecida a distribuiçom dos efectivos de cada grupo (Pessanha, Pessoa, Reis e Caeiro). Depois da ordenaçom da distribuiçom das frequências aplicam-se algumas "Macro-funçons" com vista à obtençom automática da soma, probabilidade e probabilidade complementar dos elementos das três variáveis.

Nom apresentar as listagens vocabulares que servem de base a esta aproximaçom nom é guardar um ás na manga. Imagino que as Actas que vam recolher os trabalhos ficam aliviadas sem ter que ceder dous centenares de páginas a um só deles. Portanto, a partir da listagem decrescente do vocabulário, que me reservo, vamos conseguir a Tabela de Distribuiçom de Frequências. Antes consignemos outros dados gerais, os efectivos globais dos quatro sub-corpus [13]:

	CAMILO	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
N (palavras):	5203	14242	9198	11778
V (léxico):	2106	3075	2453	2147

A soma total das ocorrências (**N** total) é de 40421. O vocabulário acumulado total da análise conjunta dos quatro autores (que naturalmente nom é a soma dos **V** particulares), resultou ser de 6764. E por último a probabilidade para cada um dos textos (**p**) e a probabilidade complementar correspondente (**q**) [14]:

	CAMILO	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
p :	0,13	0,35	0,23	0,29
q :	0,87	0,65	0,77	0,71

Assim poderemos passar à TDF, onde vamos encontrar as seguintes oito colunas numéricas:

R	FREQ	NÚM	OCORR	CAM	FER	RIC	ALB
1	1785	1	1785	158	620	446	561
2	1575	1	1575	141	529	303	602
3	1486	1	1486	175	518	368	425
4	1405	1	1405	174	512	344	375
5	1059	1	1059	181	424	184	270
6	761	1	761	60	252	193	256
7	665	1	665	24	249	124	268

13. Empregamos os nomes próprios ou as suas abreviaçons (no lugar dos apelidos) para identificar os "autores". Nom se trata exactamente de irreverência para com eles; o motivo é mais bem buscar claridade e evitar que quando Pessoa e Pessanha tenham de ser abreviados por motivos espaciais, por exemplo nas cabeceiras de colunas, se possam confundir.

14. A probabilidade para CAMILO, por exemplo, é o seu N particular (5203) dividido pelo N total (40421)= 0,1287. Isto significa que se todas as palavras estivessem repartidas uniformemente nos conjuntos de versos, no de CAMILO deveriam figurar numa proporçom de 0,13. Ou, dito doutra forma, 13% de cada categoria de palavras do corpus total deveriam pertencer a CAMILO. E assim por diante: 35% a FERNANDO, 23% RICARDO, e 29% a ALBERTO.

R	FREQ	NÚM	OCORR	CAM	FER	RIC	ALB
8	454	1	454	79	174	96	105
9	416	1	416	63	182	58	113
10	396	1	396	56	115	80	145
11	380	1	380	35	121	87	137
12	368	1	368	54	79	108	127
13	346	1	346	55	127	68	96
14	322	1	322	51	137	72	62
15	309	1	309	34	85	65	125
16	293	1	293	46	118	58	71
17	272	1	272	23	108	20	121
18	247	2	494	41	157	93	203
19	245	1	245	43	93	61	48
20	227	1	227	14	91	24	98
21	222	1	222	16	79	45	82
22	214	1	214	14	73	52	75
23	208	1	208	21	44	75	68
24	205	1	205	13	70	40	82
25	203	1	203	37	113	18	35
26	199	1	199	29	79	46	45
27	189	1	189	10	74	46	59
28	185	1	185	19	99	30	37
29	178	1	178	15	74	45	44
30	175	1	175	9	43	66	57
31	172	1	172	15	38	29	90
32	168	1	168	4	55	89	20
33	157	2	314	15	127	70	102
34	155	1	155	3	74	25	53
35	154	1	154	20	32	83	19
36	152	1	152	18	37	45	52
37	149	1	149	7	60	52	30
38	141	1	141	25	42	33	41
39	136	1	136	10	45	41	40
40	133	1	133	5	65	19	44
41	128	1	128	7	64	14	43
42	126	1	126	14	31	24	57
43	123	1	123	6	44	29	44

R	FREQ	NÚM	OCORR	CAM	FER	RIC	ALB
44	121	1	121	17	47	10	47
45	117	1	117	19	59	21	18
46	113	1	113	17	27	21	48
47	111	1	111	9	66	18	18
48	103	1	103	1	29	21	52
49	100	1	100	3	48	10	39
50	96	1	96	13	48	17	18
51	91	1	91	14	37	24	16
52	90	1	90	22	21	32	15
53	86	1	86	19	25	30	12
54	85	1	85	2	8	18	57
55	84	2	168	3	59	22	84
56	80	1	80	0	2	75	3
57	79	1	79	0	23	17	39
58	78	1	78	4	25	14	35
59	77	1	77	7	40	12	18
60	73	2	146	23	41	25	57
61	72	2	144	45	25	26	48
62	71	1	71	17	28	11	15
63	70	1	70	14	40	14	2
64	69	1	69	4	24	17	24
65	68	1	68	0	23	4	41
66	67	2	134	12	38	27	57
67	65	2	130	11	42	24	53
68	63	1	63	5	40	13	5
69	61	1	61	3	11	33	14
70	60	2	120	15	35	31	39
71	59	4	236	18	73	74	71
72	57	1	57	7	41	5	4
73	56	2	112	3	54	7	48
74	55	2	110	4	22	15	69
75	54	3	162	10	60	16	76
76	53	1	53	0	20	5	28
77	52	1	52	10	18	13	11
78	51	1	51	4	24	19	4
79	50	1	50	10	27	6	7

R	FREQ	NÚM	OCORR	CAM	FER	RIC	ALB
80	49	2	98	10	30	17	41
81	48	1	48	13	17	2	16
82	47	5	235	16	63	63	93
83	46	1	46	9	15	20	2
84	45	3	135	11	55	24	45
85	44	3	132	26	55	22	29
86	43	4	172	23	37	36	76
87	42	3	126	4	54	35	33
88	41	2	82	9	33	23	17
89	40	6	240	28	90	42	80
90	39	4	156	57	50	28	21
91	37	5	185	13	68	50	54
92	36	2	72	18	26	3	25
93	35	4	140	9	68	26	37
94	34	3	102	5	50	11	36
95	33	5	165	16	50	29	70
96	32	5	160	10	72	36	42
97	31	11	341	33	159	60	89
98	30	4	120	13	41	32	34
99	29	2	58	1	24	10	23
100	28	7	196	8	99	37	52
101	27	14	378	21	158	62	137
102	26	6	156	7	32	66	51
103	25	2	50	2	11	10	27
104	24	7	168	6	67	57	38
105	23	12	276	23	78	81	94
106	22	12	264	22	109	64	69
107	21	15	315	33	97	80	105
108	20	10	200	16	72	23	89
109	19	15	285	20	110	66	89
110	18	11	198	13	73	30	82
111	17	12	204	16	105	43	40
112	16	21	336	47	109	70	110
113	15	15	225	21	67	51	86
114	14	28	392	24	141	76	151
115	13	31	403	42	145	137	79

R	FREQ	NÚM	OCORR	CAM	FER	RIC	ALB
116	12	20	240	16	84	61	79
117	11	38	418	47	144	107	120
118	10	43	430	40	146	101	143
119	9	65	585	78	212	142	153
120	8	83	664	68	222	154	220
121	7	74	518	60	192	125	141
122	6	110	660	86	249	159	166
123	5	154	770	103	247	176	244
124	4	242	968	129	384	232	223
125	3	472	1416	252	503	312	349
126	2	976	1952	410	669	479	394
127	1	4100	4100	1065	1257	1013	765

(Na 1ª coluna temos o Rango, que vai de 1 a 127; na 2ª as Frequências por ordem decrescente, como na listagem vocabular estabelecida — e guardada — precedentemente, de 1785 a 1; na 3ª o Número de vocábulos correspondentes à dita frequência; na 4ª as Ocorrências, ou produto das frequências pelo número de vocábulos; e nas colunas seguintes os efectivos dos 4 conjuntos)

Esta Tabela de Distribuiçom de Frequências (TDF) dá-nos os dados em estado bruto, isto é, os dados "quantitativos", que escondem já valores "qualitativos". Por exemplo, podemos observar as proporçons surpreendentes dos Hapax, ou vocábulos de Frequência 1, muito significativas se as relacionamos com o **N** particular:

	CAM	FER	RIC	ALB
Hapax:	1065	1257	1013	765
N:	5203	14242	9198	11778

Resulta que mais do 20% dos vocábulos de *CAMILO* só som empregados uma vez, entanto nos outros a escolha nom é tam minuciosa:

CAMILO	FERNANDO	RICARDO	ALBERTO
20,47%	8,83%	11,01%	6,49%

Mas, para evidenciar este e outros muitos dados torna-se primordial transformar a Tabela de Distribuiçom das Frequências em Tabela dos Desvios Reduzidos, procedendo realmente à passagem do "quantitativo" para o "qualitativo" com o auxílio da estatística

descritiva[15]. Deixando a um lado os cálculos necessários para chegar aos resultados finais[16], a TDR é esta:

RANGO	FREQUÊNC	TDR	*CAMILO*	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
1	1785	-1,137	***-5,072***	-0,442	**2,248**	**2,129**
2	1575	-1,409	**-4,645**	-1,368	***-3,330***	**7,934**
3	1486	-0,173	-1,261	-0,303	1,847	-0,456
4	1405	-0,073	-0,546	0,947	1,545	***-2,019***
5	1059	0,588	***4,100***	***3,272***	***-4,176***	***-2,609***
6	761	-0,885	***-4,109***	-1,224	1,715	**2,733**
7	665	-2,133	***-7,133***	1,193	***-2,527***	**6,335**
8	454	0,624	**2,881**	1,379	-0,818	***-2,818***

15. Através da estatística descritiva podemos efectuar uma análise "científica", pois centrada única e exclusivamente no próprio "objecto" (texto). A partir duma visom global e perfeita do corpus, podemos observar as flutuaçons, as interferências, preferências do todo. A estatística permite-nos transformar a TDF —"labirinto" indecifrável ou a decifrar — "particularizando" cada célula de forma a que o número que preenche a célula se torna único, pois surge de uma "síntese do múltiplo". Por meio desta "metamorfose", o número passa a exprimir uma "relaçom harmoniosa do elemento com o todo, numa visom *simbólica de conjunto*". O "quantitativo" é simbolicamente representativo do "qualitativo" (*Stablex*, pp. 39, 40). Os números deixam de representar apenas quantidades, para transmitirem simultaneamente "ideias" e "forças". A estatística descritiva salienta-nos a configuraçom da distribuiçom e indica-nos os caminhos da interpretaçom. Conduz-nos à descoberta do corpus, sem nos impor qualquer tipo de leitura. Tudo é medido, pesado, analisado, nada é deixado de fora ou ao acaso, neste tipo de análise. Por isso, é pertinente afirmarmos que a estatística nos auxilia a efectuar uma análise "objectiva" de um corpus. Em primeiro lugar, apresenta as características da distribuiçom dando forma ao labirinto, em segundo lugar permite identificar a natureza dos elementos, descortinando as suas interrelaçons e a sua estruturaçom, por fim conduz à passagem do domínio material do léxico para o domínio conceptual. Atingimos assim o discurso: "o dito e a maneira de o dizer".
16. O valor do desvio reduzido de cada célula é fornecido pela fórmula:

$$z = \frac{(k - \overline{m})}{\sigma} \text{ ou } z = \frac{(x_i - \overline{x}m)}{\sigma}$$

— **k** ou $\mathbf{x_i}$ é o valor real das ocorrências da célula,
— $\overline{\mathbf{m}}$ ou $\overline{\mathbf{x}}\mathbf{m}$ é a média do valor teórico das ocorrências nessa célula.

Este valor é dado pela fórmula:

$$\overline{m} = \frac{\Sigma (x)}{n} \text{ ou } \overline{m} = n.p$$

— **n** é o valor real dos elementos da célula;
— **p** é a probabilidade dos elementos da variável;
— **q** é a probabilidade complementar da variável;
— σ é o desvio quadrático ou standard dado pela fórmula:

$$\sigma = \sqrt{n.p.q.}$$

Os cálculos foram executados através da manipulaçom da MACROSTAB.

RANGO	FREQUÊNC	TDR	*CAMILO*	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
9	416	-0,154	1,384	**3,636**	***-4,287***	-0,886
10	396	0,237	0,754	***-2,580***	-1,212	**3,275**
11	380	-0,485	***-2,131***	-1,384	0,065	**2,966**
12	368	0,788	1,032	***-5,528***	**3,016**	**2,268**
13	346	0,306	1,680	0,573	-1,376	-0,570
14	322	0,264	1,590	**2,747**	-0,169	***-3,903***
15	309	-0,168	-0,981	***-2,843***	-0,721	**4,377**
16	293	0,194	1,445	1,806	-1,209	-1,848
17	272	-1,120	***-2,175***	1,544	***-6,059***	**5,570**
18	247	-0,877	***-3,035***	-1,606	***-2,083***	**5,847**
19	245	0,591	**2,187**	0,893	0,800	***-3,288***
20	227	-1,210	***-3,016***	1,531	***-4,378***	**4,653**
21	222	-0,737	***-2,520***	0,110	-0,883	**2,557**
22	214	-0,668	***-2,765***	-0,344	0,539	1,902
23	208	0,257	-1,195	***-4,251***	**4,576**	1,128
24	205	-0,803	***-2,792***	-0,326	-1,108	**3,422**
25	203	-0,078	**2,278**	**6,094**	***-4,720***	***-3,730***
26	199	0,130	0,716	1,318	0,121	***-2,026***
27	189	-0,836	***-3,112***	1,128	0,519	0,629
28	185	-0,709	-1,057	**5,205**	***-2,121***	***-2,735***
29	178	-0,494	-1,771	1,770	0,804	-1,298
30	175	-0,287	***-3,053***	***-2,953***	**4,720**	0,999
31	172	-0,385	-1,626	***-3,608***	-1,844	**6,692**
32	168	-0,311	***-4,060***	-0,677	**9,343**	***-4,916***
33	157	-1,241	***-4,283***	1,933	-0,195	1,305
34	155	-1,389	***-4,066***	**3,260**	***-1,968***	1,385
35	154	0,917	0,043	***-3,755***	**9,217**	***-4,588***
36	152	0,200	-0,379	***-2,811***	**2,014**	1,376
37	149	-0,576	***-2,979***	1,286	**3,536**	***-2,419***
38	141	0,537	1,723	-1,354	0,184	-0,016
39	136	-0,320	-1,922	-0,524	**2,056**	0,070
40	133	-1,174	***-3,138***	**3,292**	***-2,330***	1,001
41	128	-1,084	***-2,501***	**3,497**	***-3,189***	1,109
42	126	-0,104	-0,590	***-2,498***	-0,993	**3,977**
43	123	-0,686	***-2,647***	0,125	0,217	1,619
44	121	-0,235	0,387	0,831	***-3,802***	**2,349**

RANGO	FREQUÊNC	TDR	*CAMILO*	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
45	117	0,014	1,088	**3,440**	-1,240	***-3,274***
46	113	0,229	0,690	***-2,524***	-1,058	**3,121**
47	111	-0,795	-1,499	**5,343**	-1,643	***-2,996***
48	103	-0,916	***-3,607***	-1,504	-0,573	**4,768**
49	100	-1,148	***-2,948***	**2,672**	***-3,042***	**2,170**
50	96	-0,195	0,196	**3,029**	-1,180	***-2,240***
51	91	0,196	0,716	1,083	0,823	***-2,426***
52	90	1,207	**3,278**	***-2,363***	**2,896**	***-2,604***
53	86	0,940	**2,553**	-1,197	**2,683**	***-3,099***
54	85	-0,533	***-2,896***	***-4,984***	-0,347	**7,694**
55	84	-1,358	***-4,291***	-0,031	***-2,987***	**5,951**
56	80	0,582	***-3,438***	***-6,129***	**15,146**	***-4,997***
57	79	-0,860	***-3,416***	-1,139	-0,262	**3,957**
58	78	-0,585	***-2,042***	-0,588	-1,013	**3,058**
59	77	-0,534	-0,991	**3,070**	-1,501	-1,113
60	73	0,241	1,040	-1,809	-1,623	**2,633**
61	72	1,858	**6,585**	***-4,490***	-1,345	1,108
62	71	0,582	**2,786**	0,741	-1,460	-1,486
63	70	0,229	1,781	**3,837**	-0,550	***-4,839***
64	69	-0,429	-1,755	-0,079	0,373	1,032
65	68	-1,078	***-3,170***	-0,244	***-3,319***	**5,654**
66	67	-0,326	-1,354	-1,666	-0,720	**3,413**
67	65	-0,449	-1,502	-0,698	-1,168	**2,918**
68	63	-0,579	-1,170	**4,695**	-0,401	***-3,703***
69	61	0,108	-1,855	***-2,812***	**5,839**	-1,064
70	60	0,102	-0,122	-1,391	0,804	0,810
71	59	-0,318	***-2,406***	-1,383	**3,151**	0,320
72	57	-0,527	-0,133	**5,800**	***-2,518***	***-3,675***
73	56	-1,317	***-3,221***	**2,876**	***-4,166***	**3,195**
74	55	-0,766	***-2,892***	***-3,345***	***-2,281***	**7,753**
75	54	-0,997	***-2,546***	0,480	***-3,910***	**4,979**
76	53	-0,934	***-2,798***	0,381	***-2,313***	**3,796**
77	52	0,395	1,369	-0,093	0,386	-1,267
78	51	-0,182	-1,072	1,768	**2,470**	***-3,347***
79	50	0,113	1,505	**2,778**	-1,814	***-2,356***
80	49	-0,257	-0,789	-0,958	-1,277	**2,766**

RANGO	FREQUÊNC	TDR	*CAMILO*	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
81	48	0,534	**2,940**	0,026	***-3,072***	0,640
82	47	-0,477	***-2,776***	***-2,704***	1,482	**3,521**
83	46	0,635	1,356	-0,373	**3,352**	-3,700
84	45	-0,606	-1,639	1,339	-1,379	1,073
85	44	0,407	**2,341**	1,547	-1,669	-1,813
86	43	0,201	0,196	***-3,767***	-0,571	**4,343**
87	42	-0,843	***-3,250***	1,791	1,345	-0,728
88	41	-0,095	-0,513	0,950	1,143	-1,675
89	40	-0,335	-0,558	0,735	-1,942	1,430
90	39	2,253	**8,827**	-0,832	-1,432	***-4,309***
91	37	-0,539	***-2,374***	0,434	1,386	0,015
92	36	0,509	**3,073**	0,156	***-3,762***	1,043
93	35	-0,859	***-2,277***	**3,304**	-1,181	-0,706
94	34	-1,005	***-2,404***	**2,915**	***-2,884***	1,368
95	33	-0,375	-1,218	-1,326	-1,587	**3,756**
96	32	-0,796	***-2,501***	**2,586**	-0,077	-0,804
97	31	-0,865	-1,762	**4,404**	***-2,273***	-1,235
98	30	-0,084	-0,667	-0,245	1,022	-0,194
99	29	-0,794	***-2,535***	0,980	-1,002	1,763
100	28	-1,296	***-3,675***	**4,477**	-1,295	-0,803
101	27	-1,482	***-4,248***	**2,672**	***-2,946***	**3,040**
102	26	-0,175	***-3,127***	***-3,849***	**5,825**	0,977
103	25	-0,428	-1,873	-1,959	-0,465	**3,869**
104	24	-0,744	***-3,600***	1,261	**3,454**	-1,860
105	23	-0,266	***-2,252***	***-2,425***	**2,612**	1,799
106	22	-0,640	***-2,202***	**2,059**	0,576	-1,073
107	21	-0,163	-1,270	-1,650	1,118	1,639
108	20	-0,846	***-2,057***	0,227	***-3,797***	**4,781**
109	19	-0,825	***-2,951***	1,188	0,162	0,776
110	18	-0,919	***-2,650***	0,481	***-2,552***	**3,801**
111	17	-0,857	***-2,145***	**4,855**	-0,571	***-2,996***
112	16	0,151	0,611	-1,072	-0,840	1,452
113	15	-0,331	-1,585	-1,713	-0,032	**2,999**
114	14	-1,188	***-3,990***	0,305	-1,590	**4,088**
115	13	0,014	-1,469	0,313	**5,382**	***-4,213***
116	12	-0,675	***-2,871***	-0,076	0,983	1,288

RANGO	FREQUÊNC	TDR	*CAMILO*	*FERNANDO*	*RICARDO*	*ALBERTO*
117	11	-0,137	-0,994	-0,336	1,386	-0,194
118	10	-0,525	***-2,210***	-0,556	0,362	1,879
119	9	0,129	0,333	0,509	0,876	-1,589
120	8	-0,462	***-2,024***	-0,971	0,269	**2,265**
121	7	-0,217	-0,876	0,873	0,747	-0,961
122	6	0,026	0,121	1,341	0,818	***-2,254***
123	5	0,209	0,418	-1,833	0,067	1,557
124	4	0,032	0,422	**2,889**	0,899	***-4,177***
125	3	1,394	**5,533**	0,227	-0,648	***-3,719***
126	2	3,013	**10,729**	-0,889	1,879	***-8,706***
127	1	7,134	**25,054**	***-6,133***	**2,981**	***-14,767***

	Σ dos z:		-97,274	23,687	-12,996	58,779
	z:		-0,7659	0,18651	-0,1023	0,46283
	Z^2 ou X^2:	**0,846**	0,58665	0,03479	0,01047	0,214212

A tabela de Desvios Reduzidos aponta para os mesmos valores de referência em todas as células, por isso o seu cálculo [17] já é enormemente esclarecedor. Esta Tabela faculta dois tipos de leitura: uma horizontal, outra vertical. A leitura horizontal manifesta as flutuaçons da utilizaçom de cada item nas variáves do corpus; a vertical salienta opçons, preferências na estruturaçom de cada variável. Convém articular estes dous tipos de leitura para termos uma visom do valor de cada célula em relaçom ao todo e do todo em relaçom a cada item.

O intervalo de confiança no qual se situa uma dispersom de 95% dos efectivos é atingido por um de ± 1,96, ou seja, aproximadamente ± 2, do valor do desvio reduzido [18].

Seria necessário agora observar a significaçom global da distribuiçom, a normalidade da mesma e a correlaçom das variáveis. Para este tipo de análise existem testes

17. O cálculo do desvio reduzido efectua-se sobre as coordenadas centradas reduzidas $x = X - \overline{X}$ e $y = Y - \overline{Y}$. A média é reduzida a zero (0) e o desvio quadrático a 1, conforme o valor do numerador — $x_i - \overline{x}m$ — e o do denominador — $\sigma = \sqrt{nx_i.p_i.q_i}$ — da fracçom. Temos, assim, todos os dados uniformizados, sendo possível compará-los e interpretá-los qualquer que seja a extensom do corpus. Para isso, precisamos apenas de ter como ponto de referência uma *Tabela da Norma* (Lei Normal Reduzida ou Centrada) que nos fornece, para os diferentes valores do desvio reduzido, o grau de dispersom, o significado e a significaçom de cada desvio.Ver pp. 49 e 50 de *Stablex pratique*

18. O valor de ± 2,58 dá umha probabilidade de 99,8% de verificaçom da hipótese. Com o valor ± 3,3 temos umha probabilidade de 1% de nom verificaçom da hipótese. Com o valor de ± 3,9 temos umha probabilidade em dez mil de nom verificaçom da hipótese. Com um valor de ± 5,3 temos umha probabilidade em um milhom de nom verificaçom da hipótese. Emfim, quanto mais os valores se afastam da média, menor é o grau de improbabilidade. Estes valores algébricos amostram-nos se a significaçom de um determinado item é positiva ou negativa, de emprego excedentário ou deficitário.

de avaliaçom que submetem os resultados à prova de tabelas de significância. Neste trabalho apenas deixamos ficar o resultado (que figura no final da TDR anteriormente consignada) do Teste do χ^2 e a significância global da Distribuiçom [19]. Quanto a outros cálculos, há alguns que podem ter interesse, dependendo da orientaçom da pesquisa, mas nom vam ser apresentados aqui; contudo podem ser facilmente deduzíveis a partir deste ponto e dos dados anteriores [20].

3. Se observamos agora a TDR, tendo presente que, como já foi indicado, o intervalo de confiança no qual se situa umha dispersão de 95% dos efectivos é atingido por um de ± 1,96, ou seja, aproximadamente ± 2, do valor do desvio reduzido; e que os valores algébricos nos amostram se a significaçom de um determinado item é positiva ou negativa (emprego excedentário ou deficitário), poderemos assinalar mesmo

---

19. O método de avaliaçom da significância de umha distribuiçom normal, encontrado por Fisher, parte do cálculo do χ^2, ou soma dos quadrados dos desvios reduzidos, $\chi^2 = \Sigma\, z_i^2$ de **V** = número de variáveis aleatórias independentes da populaçom normalmente distribuída, isto é, o número de colunas da TDF;
— **V** é a média e **2V** é a variância.
Existindo umha relaçom manifesta entre o desvio reduzido **z** e o χ^2, e segundo o princípio de adiçom de Fisher, o cálculo do χ^2 é realizado em 2 fases:
— primeiro, na TDR calcula-se o χ de cada variável ou coluna e para tal somam-se os desvios reduzidos **z** e divide-se o resultado pelo número de linhas da Tabela (127 linhas no nosso caso).
— segundo, o χ^2 é a soma dos **z** calculados na operaçom anterior. Despois, constata-se a significância através de uma Tabela de χ^2. No nosso caso o resultado final de **0,846** a 4 graus de liberdade situa a distribuçom dentro dos limites de confiança.

20. Para a Normalidade da Distribuiçom tenha-se em conta ainda que uma distribuiçom é normal quando a sua representaçom obedece à lei de Laplace-Gauss. Esta lei é determinada pela média e pelo desvio-tipo. Os pontos representativos da distribuiçom "observada" têm de ser alinhados. A representaçom da normalidade da distribuiçom é dada num gráfico pela curva d'Henri. Para o "criterium" χ^2 de Pearson ou teste de homogeneidade, que serve para comparar a homogeneidade dos resultados observados e umha distribuiçom teórica calculada, começa-se por comparar uma característica observada "**o**" (média ou frequência) com um valor teórico calculado "**c**". Depois, comparam-se os valores obtidos em duas amostras, através da aplicaçom da equaçom:

$$\chi^2 = \Sigma \frac{(o - c)^2}{c}$$

em que "**o**" representa o valor obtido na distribuiçom teórica, "**c**" representa o valor calculado na distribuiçom teórica, e "**n**" os graus de liberdade: **n** = (linhas-1)*(x colunas-1).Para testar a homogeneidade usa-se a Tabela de Distribuiçom do χ^2. Tenha-se em conta ainda que se podem buscar as características da tendência central (valores absolutos, extensom, mediana, modo e média), as características de dispersom [a variância (V = n.p.q) e o desvio padrao ou desvio quadrático médio = $\sigma = \sqrt{n.p.q.}$], as características da forma encontradas pelos coeficientes de correlaçom e determinaçom, pelas matrizes e tabelas das intercorrelaçons. O coeficiente de correlaçom linear de **y** em relaçom a **x**, dado pela fórmula:

$$r = \frac{\Sigma(x.y)^2}{\sqrt{\Sigma x^2.y^2}} \text{ ou ainda por } r = \frac{\Sigma x.y}{n.\sigma X.\sigma Y}$$

etc., sendo também muito interessante recolher em gráficos representativos as distribuiçons.

graficamente os empregos excedentários e deficitários de determinada frequência. É o que já foi feito na tabela:

> emprego excedentário (mais de +1,96), **caracter carregado**;
> emprego deficitário (menos de -1,96), ***carregado e itálico***;
> emprego centrado, caracteres normais.

O comentário horizontal e/ou vertical destes dados assim caracterizados, identificando nas reservadas listagens de vocabulário primitivas a que forma exactamente corresponde determinado emprego, pode dar dilatadas informaçons. Sempre muitas mais das que podemos expor aqui, mas vamos demorar nalgumhas genéricas para passar depois a caracterizar com algumhas pontuais cada "autor".

O dado globalmente mais chamativo é o emprego excedentário das baixas frequências em *CAMILO*, chegando a um portentoso e desmesurado desvio de 25,054 na frequência 1, o qual vem confirmar o anteriormente já observado nos dados mais primitivos da TDF a propósito dos Hapax. Em correspondência inversa *ALBERTO*, na mesma frequência, apresenta um nom menos portentoso emprego deficitário de -14,767. Estes valores chamam poderosamente a atençom, denotando um emprego muito significativo dos vocábulos de caracterizaçom em *CAMILO*, pois trata-se de palavras que só som empregadas uma única vez e próprias deste autor, assim como uma ausência também altamente significativa em *ALBERTO*. De todos os "Pessoas", só *RICARDO* acompanha *CAMILO* na escolha vocabular, com um leve 2,981 excedentário. O ortónimo também é muito deficitário, -6,133, ainda que menos do que *ALBERTO*. Tudo isto vem ao encontro de apreciaçons estilísticas feitas sobre Pessanha, como por exemplo a de Óscar Lopes e António José Saraiva que alude a "**o inédito em português, de partitura lírica, em que palavras muito escolhidas jogam, de cada vez, com todo um conjunto de evocações (significados, timbres ou inflexões de voz em que são usuais, valores articulatórios), quase apenas expressivas por simples constelações**" [21] Podemos constatar definitivamente a afirmaçom de tratar-se dum vocabulário obviadamente escolhido, assim como acrescentar que em contraste com Pessoa continua sendo amplamente superior neste aspecto.

Esse primeiro dado que nos coloca *CAMILO* e *ALBERTO* em extremos opostos, quanto à selecçom do vocabulário, pode ser ainda confirmado pelo resto da TDR: entanto *CAMILO* concentra fortissimamente os seus excedentes vocabulares nas baixas frequências (1, 2 e 3), *ALBERTO* experimenta aí o défice mais intenso. Nas altas e médias frequências, em cámbio, *CAMILO* apenas tem alguns empregos excedentes muito pontuais, amostrando um geral e intenso emprego deficitário, entanto *ALBERTO* amostra uma repartiçom geral onde predominam os empregos excedentários. Os somatórios dos sub-conjuntos de desvios reduzidos manifestam também essa polaridade. Quanto ao reparto do vocabulário, Pessanha manifesta-se muito afastado das três faces pessoanas, mas sobretudo de Caeiro; este também é o que mais se distancia dos outros dois heterónimos. Pessanha e Caeiro som como os dois pólos na comparaçom contrastiva do reparto vocabular. Reis, ainda que distante, é o mais próximo de Pessanha, e o ortónimo o mais próximo de Caeiro.

21. *Op. cit.* (Vid. nota 3), p. 1033.

Importa notar que Pessanha apresenta só 15 desvios reduzidos acima de +1,96 e 54 abaixo de -1,96; *FERNANDO* 27 acima e 20 abaixo; *RICARDO* 19 acima e 28 abaixo; e *ALBERTO* 42 acima e 32 abaixo. Por outro lado, a soma dos desvios reduzidos de Pessanha é a mais negativa no conjunto das quatro variáveis do corpus (o z de *CAMILO* é igual a -0,76593). Pessanha apresenta umha massa lexical essencialmente negativa. No outro extremo Caeiro tem umha massa lexical essencialmente positiva (z igual a 0,46283). Efim, nom som só os valores algébricos positiva e negativamente significativos que contribuem para o enriquecimento ou empobrecimento lexical, mas o somatório de todos os valores quer sejam diferenciais, preferenciais ou centrados. A tendência para o enriquecimento ou empobrecimento vocabular seria outra variante interessante para considerar, sobretudo ilustrada com gráficos; mas nom podemos demorar-nos mais nestas apreciaçons, que poderiam ser ainda aprofundadas a partir dos dados facilitados.

Vamos agora referir-nos, no mesmo tom genérico e contrastivo, ao outro extremo da TDR, onde estám as altas frequências, para depois passar a um apartado particularizador das frequências rejeitadas e privilegiadas em cada corpus. Assim, nas altas frequências, que como sabemos correspondem a formas gramaticais, contrasta fortemente a rejeiçom em *CAMILO* das duas primeiras (Freq. 1785 e 1575). Correspondentes respectivamente a '*que*' (-5,072) e a '*e*' (-4,645). Isto coincide com a apreciaçom de Esther de Lemos [22]:

> Um dos rasgos estilísticos mais flagrantes em Pessanha é a desarticulação dos períodos. São raras as proposições subordinadas que se encontram, a não ser as relativas adjectivas e adverbiais que, naturalmente, predominam, e com dobrada razão em Pessanha. Nuitas estrofes apresentam-se formadas por versos inteiramente independentes uns dos outros quanto à sintaxe. A coordenação, na maioria dos casos, é assindética.

Com os dados da TDR podemos confirmar como próprio de Pessanha um estilo sintáctico desarticulado, com coordenaçom assindética e elipse de nexos (e podia ser interessante ainda considerá-lo à luz dos preceitos da estética literária chinesa, dos quais era consciente conhecedor o autor, como deixou constância nas suas reflexons escritas a respeito das elegias que traduziu).Todo o contrário, como era esperável, em Caeiro; o ortónimo dá uns empregos centrados, e Reis rejeita '*e*' mas privilegia '*que*'.

Se bem essas duas formas som altamente significativas, em Pessanha nom acontece umha aboliçom sistemática de todos os elementos de ligaçom. Por exemplo, a supressom da conjunçom '*como*', a que Esther de Lemos também alude [23] comentando dois versos do início dum poema, nom pode ilustrar genericamente o sentido de preferência pela desarticulaçom do autor, porque essa forma (Freq. 309) tem um desvio reduzido ainda centrado (-0,981) em *CAMILO*. E se nos chamou a atencom é porque curiosamente em *FERNANDO*, que mantém uns empregos centrados em todos estes nexos sintácticos, apresenta rejeiçom (-2,843). Caeiro, naturalmente, continua privilegiando-os: eram 2,129 para '*que*', nada menos que 7,934 para '*e*', e 4,377 para '*como*'. Também privilegia forte-

22. Esther de LEMOS: *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Editorial Verbo, Lisboa, 1981, p. 92.
23. *Op. cit.*, pp. 94-95. Os versos som: "O meu coração desce,/Um balão apagado...", p. 69 da ediçom de Pessanha que utilizamos.

mente Caeiro '*porque*' (Freq. 172), quando todos os demais o empregam centradamente ou mesmo o rejeitam (só o ortónimo, com -2,843). Poderiamos, pois, concluir talvez que Caeiro é o que mais explica, é o que, contrariamente a Pessanha, mais descobre "o processo, a ferramenta, o andaime", dos quatro autores.

Um par de apreciaçons genéricas mais sobre formas verbais e pronominais: 3ª pessoa de sing. do verbo ser, '*é*' (Freq. 665) é altamente rejeitada em Pessanha e outra vez privilegiada em Caeiro (e levemente rejeitada em Reis e centrada no ortónimo). Creio que esta forma, em certo sentido, se poderia pôr a par dalgumha gramatical já comentada, se atendemos ao seu valor "explicativo" da realidade e a certa funcionalidade também "néxica"; portanto tomamos estes valores para apoiar o anteriormente exposto. Quanto aos pronomes, chama a atençom, por exemplo, a rejeiçom da 1ª pessoa dos pessoais em Pessanha, '*eu*' (Freq. 272), '*me*' (Freq. 247), '*mim*' (Freq. 133), que em Caeiro, salvo no último caso, estám privilegiados. É precisamente no último caso, com '*mim*', onde o ortónimo deixa de estar centrado para aproximar-se de Caeiro. Reis acompanha sempre Pessanha nesta tendência à rejeiçom da 1ª pessoa. A mesma coincidência, mas agora de signo contrário, achamos na 2ª pessoa: '*te*' (Freq. 90) é privilegiado por Pessanha e Reis e deficitário no ortónimo e Caeiro. Na terceira pessoa das formas rectas todos, salvo Caeiro que privilegia, rejeitam a forma feminina, '*ela*' (Freq. 55) — no forte emprego excedentário de 7,753 em Caeiro devemos ter em conta que vai outra palavra acompanhando nessa mesma frequência, '*isso*' —; e todos, salvo Caeiro que privilegia, ficam com desvios centrados da forma masculina (Freq. 73). Comentar por último, dentro deste apartado, a significativa dedicaçom dalguns dos reduzidos 15 empregos excedentários de Pessanha à possessivida-de, sobretudo à de 1ª pessoa masculina: 6,585 para '*meus*' (Freq. 72, onde está também '*olhos*'); 2,278 para '*meu*' (Freq. 203); e ainda 2,553 para '*seu*' (Freq. 86) — com '*teu*' (Freq. 70) realiza um emprego centrado.

4. Vamos acabar agora com notas de brevidade crescente (porque algumhas apreciaçons som reversíveis desde um sub-corpus para os outros), caracterizadoras dos quatro autores a partir sobretudo do seu vocabulário nocional:

CAMILO

Os empregos excedentários nocionais acima das frequências 1-3 som tam poucos (apenas seis) que vale a pena, pela sua significatividade, consigná-los todos:

— Freq. 39: '*dor*', forma muito privilegiada com 8,827 (acompanham na mesma Freq. '*depois*', '*ó*' e '*sob*');
— Freq. 72: '*olhos*', privilegiada com 6,585 (acompanha na mesma Freq. '*meus*', como já fora indicado);
— Freq. 36: '*luar*', privilegiada com 3,073 (acompanha na mesma Freq. '*num*');
— Freq. 48: '*luz*', privilegiada com 2,940;
— Freq. 44: '*coração*', '*terra*', privilegiadas com 2,341 (acompanha na mesma Freq. '*até*');

Esther de Lemos já observara que

> Analisando o vocabulário usado na *Clepsidra* verifica-se que o substantivo mais vezes repetido, e com larga vantagem sobre quase todos os outros, é "olhos". Se a este acres-

centarmos os vocábulos "vista", "olhar", e pensarmos na profusão de termos do vocabulário óptico que Pessanha emprega, o resultado adquire ainda maior relevo,[24]

para ilustrar o "visualismo" de Pessanha. Efectivamente *'olhos'* apare-ce com umha Frequência absoluta superior (23 ocorrências, por 13 de *'dor'*), mas no desvio reduzido e no contexto contrastivo dos "Pessoas" que lhe buscamos resulta mais significativo o valor algébrico de *'dor'*. O tema da dor, da angústia, é um dos mais largamente indicado pela breve bibliografia crítica sobre o poeta. Quanto a *'vista'* e *'olhar'*, correspondem-lhes as Freq. 21 e 43, que manifestam um emprego centrado em Pessanha, portanto nom significativo comparativamente; mas tenha-se em conta que estas formas vam acompanhadas por outras palavras na mesma frequência, e que no caso específico de *'olhar'* temos o contraste de Caeiro (excedentário em 4,343), o grande *voyeur*, que ademais se apresenta na mesma frequência *'natureza'*, o predilecto objecto da visom de Caeiro. Por outro lado, e curiosamente, formas com certo conteúdo nocional negativo, como *'nada'* (Freq. 157), ou *'nunca'* (Freq. 78), som rejeitadas em Pessanha, com valores de até -4,283 e -2,042 respeitivamente (centradas nos outros, salvo *'nunca'* que é privilegiada em Caeiro). *'Triste'* (Freq. 33) também é centrada em todos, mesmo em Pessanha, mas também privilegiada em Caeiro.

O vocabulário rejeitado é muito mais numeroso; como amostra sem indicaçom de valores: *'flores'*, *'coisa'*, *'coisas'*, *'deuses'*, *'mundo'*, *'vida'*, *'pensar'*, *'sonho'*, *'céu'*, *'árvores'*, *'brisa'*, *'chuva'*, etc.

FERNANDO

Entre os vocábulos mais privilegiados do ortónimo encontramos:

— Freq. 111, com 5,343: *'alma'* (algo rejeitado em Caeiro);
— Freq. 63, com 4,695: *'sombra'* (rejeitado em Caeiro);
— Freq. 28, com 4,477: *'brisa'*, *'chuva'*, *'faz'*, *'hoje'*, *'leve'*, *'sentido'* (*'ti'*; na mesma frequência, tem um valor centrado com *10* ocorrências brutas)
— Freq. 31, com 4,404: *'sonhos'*, *'ah...'*
— Freq. 77, com 3,070: *'noite'* (centrado nos outros);
— Freq. 35, com 3,304: *'estrada'*, *'esta'*, *'fim'*
— Freq. 56, com 2,876: *'sonho'*; etc.

Som rejeitados *'natureza'* e *'olhar'*, que já foram comentados antes em relaçom com Pessanha, assim como *'árvores'*, *'sol'*, *'flores'*, *'deuses'*, *'olhos'*.

RICARDO

Apresenta uma enorme excedência no vocábulo *'deuses'* (Freq. 80), com 15,146; também em *'vida'* (Freq. 168), com 9,343; numha breve série (Freq. 26), com 5,825, onde estám *'destino'*, *'campos'*, *'nossa'* e *'seus'*. Também privilegia *'nós'* (Freq. 61, com desvio de 5,839), *'amor'* (Freq. 46, com desvio de 3,352) e *'hora'* (Freq. 51, com desvio de 2,470), entre outras Nas rejeiçons encontramos os vocábulos já aludidos *'eu'*, *'pensar'*, *'sonho'*, *'coisa'*, etc.

24. *Op. cit.*, pp. 56-57.

ALBERTO

Entre as palavras nocionais mais excedentariamente empregadas encontramos a mencionada *'ela'* e *'isso'*; *'flores'* (7,694 na Freq. 85), *'coisa'* (5,654 na Freq. 68) e *'coisas'* (5,951 na Freq. 84, com *'sou'*), *'céu'*, *'árvores'*, *'natureza'*, *'olhar'*, etc. Rejeitados *'dor'*, *'sombra'*, *'hora'*, *'amor'*, *'deuses'*, *'vida'*, *'alma'*, etc.

5. FINAL

Podiamos ainda alargar passo no labirinto de números palmilhando paredes e fendas que delatassem mais pormenores. Mas, na verdade, a pele de cobra que nos exorcita por largá-la é esta de dentro, em que mal cabem os olhos analisadores, e nom aquela com a qual se entrou. Daí que a alegria imaginada por Óscar Lopes está, neste caso, em sair dele. Sair para a felicidade de ler só. E contudo aproveitar a pesquisa para concluir que em geral Pessanha se diferencia bastante, em termos lexicométricos, dos "Pessoas". Reis seria o mais próximo e Caeiro o mais distante. Depois existem muitas características particulares, algumhas das quais ficarom mais ou menos exposta, e às que nos remetemos para não dilatar mais estas páginas. Pela mesma razom evitamos já os comentários sobre os Vocabulários preferenciais (ou diferenciais) característicos de cadas autor, elaborados a partir do conjunto dos Hapax ou Frequências 1, cujo levantamento tínhamos prevenido. E nem as listagens som o suficientemente breves para facilitá-las sem mais apreciaçom.

ACERCA DA COLOCAÇÃO DOS PRONOMES CLÍTICOS NO PORTUGUÊS DE ANGOLANOS E MOÇAMBICANOS, SUA PROBLEMÁTICA NO CONTEXTO DOS DIFERENTES REGISTOS E NA AQUISIÇÃO DA LINGUAGEM

ANNETTE ENDRUSCHAT

0. A posição dos pronomes clíticos faz parte dos temas lusitanísticos preferidos e mais difíceis abordados em trabalhos passados assim como actuais; de mencionar os trabalhos de Meyer-Lübke 1897 ("Zur Stellung der tonlosen Objektspronomina im Portugiesischen"), Cândido de Figueiredo 1909 ("O problema da colocação dos pronomes") e Lawton 1965 ("La syntaxe des pronoms personnels atones en ancien portugais").

Um estudo mais recente e muito exaustivo foi apresentado em 1989 por Petruck que, na sua obra, dedica um grande espaço ao aspecto estilístico, pragmático e sociolectal da colocação dos pronomes. Diferenciando entre registo formal oral e escrito e registo informal oral e escrito, este estudioso revelou que os pronomes, o seu uso e a sua colocação dependem essencialmente do respectivo registo linguístico. Mostrou p.e. que a próclise na oração principal é capaz de efectuar-se em função da semântica dos elementos que precedem o verbo, quer dizer que a próclise assinala a dependência da semântica predicativa dos elementos preverbais.

É óbvio que o sistema da língua portuguesa permite colocações opcionais não-dependentes da estrutura sintáctica, o que se observa sobretudo no registo informal. O facto de tais opções existirem mostra que o sistema de uma língua não se contenta com as formas prescritas pela norma literária, o que é de extremo interesse para análises do português extra-europeu.

1. No entanto, apesar das pesquisas tão valiosas sobre a colocação dos pronomes, as gramáticas da língua portuguesa continuam a ser prescritivas, estruturais, generalizando: ênclise — posição normal na oração principal salvo depois de certas constituintes, próclise — posição normal na oração subordinada. Uma tal apresentação estrutural parece ser justificada, considerando o desenvolvimento diacrónico da colocação dos pronomes átonos em português, de um uso mais ou menos livre da posição em português arcaico ao uso funcional e gramaticalizado da colocação enquanto meio de marcação secundária do tipo de oração no português moderno. Petruck chama a este desenvolvimento "funcionalização indirecta", visto que a ênclise marca a oração principal, a próclise marca orações subordinadas.

Além desta marcação secundária do tipo de oração através da colocação dos pronomes clíticos, as gramáticas indicam em geral os casos nos quais essa regra generalizada não é cumprida, isto é a presença de certos advérbios ou complementos adverbiais, de

pronomes indefinidos e de certas preposições assim como a posição do 2° ou 3° actante antes do verbo principal (i.e. construções enfáticas), fenómenos estes que condicionam a próclise na oração principal. Mas as próclises causadas por eles são apresentadas igualmente como mecanismos estruturais, ignorando-se o potencial semântico acima mencionado que não se pode deixar de considerar.

As gramáticas também falam pouco de outras possíveis opções antes semânticas, pragmáticas, rítmicas ou eufónicas assim como das diferenças existentes entre os registos e entre os países lusófonos. Compare-se a título exemplar as frases seguintes:

(1) Na casa, encontram-se três pessoas.
(colocação neutra, "normal", não-marcada)

(2) Na casa se encontram três pessoas.
(colocação focando o complemento de lugar, forma muito rara em Portugal, mas possível, sobretudo na linguagem oral)

(3) Três pessoas encontram-se na casa.
(colocação neutra, normal)

(4) Três pessoas se encontram na casa.
(forma mais enfatizante, usada sobretudo na fala)

Nas frases (2) e (4) observamos uma opção enfática que acentua os elementos que precedem o verbo e subjectiviza a enunciação o que é típico do registo informal e do registo formal oral.

Não é fácil inserir tais fenómenos numa gramática descrevendo a língua-padrão, e mais uma vez se evidencia a falta de uma gramática do português coloquial ou duma gramática discursiva como existe por exemplo para o francês. O estudo de Petruck demonstra as diferenças significantes entre registo formal e informal, entre oralidade e escrituralidade no que diz respeito ao uso e à colocação dos pronomes clíticos.

2. No decurso das minhas análises da língua portuguesa, sobretudo da escrita, de Angola e Moçambique, observei divergências frequentes, quase regulares concernentes à colocação dos pronomes em relação ao português padrão tal como é descrito nas gramáticas. Verifiquei este facto em textos de imprensa, em cartas oficiais, e em trabalhos feitos por estudantes angolanos e moçambicanos a estudarem Lusitanística em Leipzig.

É oportuno sublinhar que, ao falar do português de Angola e Moçambique ou do português africano, não pretendo generalizar, referindo-me apenas a ocorrências que encontrei analisando textos escritos ou enunciados por angolanos e moçambicanos.

As divergências diatópicas na colocação dos pronomes clíticos são conhecidas. Quase todas as gramáticas remetem para as particularidades observáveis no português do Brasil e de Angola e Moçambique, mencionando a possibilidade de iniciar as frases por pronomes tipo

(5) Me desculpe se falei demais.
(citado em Cunha/Cintra 1984, p. 317)

e a preferência pela próclise nas orações principais e coordenadas tipo

(6) Eu me sento na rede.
(citado em Cunha/Cintra 1984, p. 317)

Encontramos este tipo de frases igualmente no português escrito por angolanos e moçambicanos:

(7) Eu os (lhes) teria perguntado.
(tirado de trabalhos de estudantes)

(8) Ele nos poderia dar o livro.
(tirado de trabalhos de estudantes)

(9) Logo que me trazerem o livro, o lerei.
(tirado de trabalhos de estudantes)

As frases (7) e (9) seriam aceitáveis também em Portugal, servindo para fugir à mesóclise exigida pela norma escrita [1].

Visto que se trata de frases isoladas numa prova escrita de gramática portuguesa, não podem servir de explicação razões de ritmo, eufonia nem intenções enfáticas. Temos que constatar pura e simplesmente que os indivíduos analisados não dominam a norma do registo formal escrito.

No entanto, frases como essas não estão fora do sistema da língua portuguesa e podem ocorrer igualmente no português europeu, de preferência no registo informal e na fala:

(10) Eu me calei.
(citado em Cunha/Cintra 1984, p. 310)

A partir destes exemplos evidencia-se que não é suficiente dizer que não correspondem à norma, mas é necessário sim considerar aspectos diafásicos, diastráticos e diatópicos. "Erros" em português africano podem ser idênticos a características do registo informal ou da linguagem oral aceites no português europeu. O mesmo se conclui, aliás, comparando o espanhol latino-americano com o espanhol continental. Por outras palavras, não é justificado confrontar duas variantes regionais de uma língua sem considerar a problemática dos registos nem dos estilos.

3. Mas não pretendo aqui falar da próclise preferida nas frases principais e coordenadas ocorrentes no português brasileiro e africano nem provocar a conhecida polémica entre normalistas portugueses e brasileiros. Raramente apresentadas nas gramáticas e muito menos analisadas nos trabalhos científicos são as ênclises nas orações subor-

1. Os exemplos aqui dados contêm, apesar da colocação dos pronomes clíticos, "erros" gramaticais que não trato neste trabalho.

dinadas, fenómeno do qual eu poderia dar inumeráveis exemplos, tirados todos da língua portuguesa utilizada no registo formal de angolanos e moçambicanos:

(11) Os dois jornais precisam que contactos nesse sentido iniciaram-se ao princípio desta semana.
(TPA [2], 14.2.1988)

(12) Felicino Perdroso afirmou que os armazens do porto encontram-se praticamente vazios.
(RNA [3], 25.2.1987)

(13) Recentemente esteve em Angola o chefe adjunto do bureau regional Raymond Canda que avistou-se em Luanda com alguns governantes angolanos.
(RNA, 15.3.1987)

(14) Depois da visita [...], onde a delegada informou-se sobre[...].
(RNA, 15.3.1987)

O mesmo acontece nas locuções verbais, onde observamos a ênclise ao verbo modal ou auxiliar

(15) [...] dizendo-lhe que podiam-lhe mandar algo para comer.
(prova de estudantes)

(16) [...] informaram que um avião moçambicano proveniente de Lusaka tinha-se despenhado em território sul-africano [...].
(Jornal de Angola, 12.11. 1987, p. 2)

Cunha/Cintra (p. 317-318), dando exemplos similares do português brasileiro e africano, classificam estes como próclises ao verbo principal:

(17) Não, não sabes e não posso te dizer mais [...]
(citado em Cunha/Cintra 1984, 317)

(18) Tudo ia se escurecendo.
(citado em Cunha/Cintra 1984, 317)

A meu ver, os exemplos encontrados constituem antes ênclises ao verbo principal, o que se indica adicionalmente pelo hífen.

Segundo o princípio da funcionalização indirecta da sínclise pronominal, a ênclise nas orações subordinadas não deveria ser possível, sendo a marcação para orações subordinadas a próclise. Petruck (p. 275) demonstra que frases como (12) até (17) também ocorrem no registo informal oral do português europeu. Mais uma vez observamos no registo formal escrito e oral do português africano estruturas que aparecem igualmente

2. Televisão Popular de Angola
3. Rádio Nacional de Angola

no registo informal do português, facto que nos leva a abandonar a ideia de supor particularidades no português de África sem considerar a sua distribuição nas diversas variantes sociolectais e estilísticas do sistema da língua portuguesa.

Como se pode então explicar a ocorrência da ênclise pronominal nas orações subordinadas? Se se tratasse de enunciações orais, podíamos admitir pausas produzidas depois da conjunção subordinante o que implicava a separação entre oração principal e subordinação. Mas não se pode deixar de ver que as frases citadas são frases elaboradas por escrito.

Concordo com Petruck que dá para as ocorrências similares analisadas no registo informal oral tipo

(19) Fiz isso porque quero-te.
(citado em Petruck, p. 255)

a seguinte explicação: Por meio da ênclise dos pronomes clíticos ao verbo principal, atribui-se uma certa autonomia à enunciação expressa na oração subordinada, igualando-a desta maneira a uma oração principal, independente. O resultado consta duma combinação paratáctica de duas orações principais tendo a mesma importância expressiva. Quer dizer que através da ênclise é neutralizada a marcação como oração subordinada. Temos aí um meio semântico-pragmático que permite a expressão de valores subjectivos. A tendência para um estilo de expressão subjectivizada é típica do registo informal e sobretudo da fala.

4. Se assim é, põe-se a questão de saber por que motivos aparece a ênclise nas orações subordinadas também no registo formal do português africano. Note-se que não se trata de explicar o porquê da ocorrência de tais construções em geral mas sim o porquê da sua inserção na língua escrita. Parece que a resposta deve ser procurada no próprio processo da aquisição do português nos referidos países.

Tudo o que se segue são reflexões preliminares a serem ainda avaliadas por análises mais profundas que tenciono efectuar.

Em Angola e Moçambique, o português é adquirido quer como língua primeira (como se verifica no caso da maioria da nova geração nas cidades) quer como língua segunda (através da alfabetização, por exemplo, ou da maneira não-controlada no meio social ambiente, no trabalho, no bairro etc.) Por mais que estas duas vias, estes dois processos de aquisição de linguagem sejam diferentes, podem constatar-se alguns princípios comuns quando uma pessoa adquire uma língua. Entre outros salientam-se:

a) princípio de frequência
b) princípio de saliência fónica
c) princípio de relevância
d) princípio de aquisição do não-marcado antes do marcado

Quero explicar o efeito destes princípios, estabelecidos entre outros por Slobin e válidos tanto para a aquisição da L1 como para a aquisição de uma L2, relacionando-os com a aquisição da posição dos pronomes clíticos em português.

Segundo o princípio de frequência, adquire-se mais rapidamente aquilo que aparece frequentemente nos dados linguísticos primários (no *input*). Indubitavelmente são as

orações principais, quer dizer frases simples, que ocorrem com mais frequência no *input* de quem adquire uma língua. Em português, como temos visto, a oração principal é marcada pela ênclise do pronome.

O princípio de saliência fónica estipula que o que é mais saliente fonicamente será adquirido mais facilmente. Comparando o valor fónico do pronome anteposto e posposto constatamos que, no português moderno, que se fala muito depressa e que não atribui grande tonalidade aos pronomes clíticos (é por isso que se chamam átonos), é a ênclise que tem a maior saliência fónica.

O princípio de relevância diz que a sensibilidade em relação a uma dada estrutura é tanto maior quanto mais relevante esta se apresenta no *input*. Como já referimos, são as orações principais simples que possuem maior relevância no meio linguístico ambiente durante a primeira fase de aquisição de linguagem. Temos que acrescentar que o português em África é adquirido numa situação de contactos com outras línguas (fazendo parte sobretudo da família bantu) nas quais uma diferenciação funcional comparável entre próclise e ênclise não existe o que diminui consideravelmente a relevância da colocação dos pronomes para os que adquirem o português enquanto L2. Daí é que resultam parcialmente as dificuldades no uso dos pronomes clíticos.

Adicionalmente a estes princípios que caracterizam a ênclise marcando a frase principal como forma mais frequente, mais saliente fonicamente, mais relevante e por isso a estrutura adquirida provavelmente em primeiro lugar, a aquisição da ênclise antes da próclise corresponderia igualmente ao quarto princípio. As teorias de aquisição da linguagem, tanto as Chomskyanas como as Greenberguianas, prevêem que aquilo que é mais marcado é adquirido depois do que é não-marcado. Quanto à colocação dos pronomes, isto significa que a ênclise enquanto posição neutra, não marcada deveria ser adquirida antes da próclise que exige a existência de um elemento tónico antes do verbo (p. e. uma conjunção, um advérbio, uma partícula de negação etc.). Daí poderíamos admitir que a ênclise constitui a forma não-marcada a ser adquirida provavelmente mais cedo do que a próclise.

A validade destas afirmações para a aquisição do português como L1 tem que ser avaliada por um estudo detalhado do meio linguístico ambiente e das produções de crianças. É certo que, no decurso do processo de aquisição, as crianças portuguesas adquirirão igualmente a posição proclítica para marcar as frases subordinadas e negadas e talvez isso se realize mesmo paralelamente. A um dado ponto do desenvolvimento da linguagem, elas dominarão, na grande maioria, a sínclise pronominal e o seu uso nos diferentes registos, fazendo isto parte da sua competência de linguagem.

Não é sempre este o facto que se verifica com os angolanos e moçambicanos como demonstra o exemplo dos nossos estudantes. Mesmo aqueles que adquiriram o português enquanto L1 não dominam correctamente a colocação dos pronomes, embora estudem há dois anos a gramática portuguesa. Concordo com outros trabalhos linguísticos sobre o português africano que referem o não-domínio da norma europeia e a existência de um só registo que corresponde mais ou menos ao registo informal, incluindo talvez ainda o registo formal oral. Sendo típica destes registos em primeiro lugar a construção paratáctica, é natural observarmos tantos erros na colocação dos pronomes em frases complexas e subordinadas.

Parece que o português de Angola e Moçambique constitui um estado fossilizado do processo de desenvolvimento de linguagem. Nas teorias de aquisição e desenvolvimento de linguagem, o termo fossilização exprime a estagnação do processo de aquisição causada por várias razões, entre outras individuais, psicológicas mas também sociolinguísticas. É uma verdade incontestada que uma língua se adquire para abastecer as necessidades comunicativas do indivíduo dentro de uma dada comunidade comunicativa. Se, no registo formal de Angola e Moçambique aparecem regularmente as particularidades descritas, por que motivo os indivíduos se hão-de esforçar por adquirir as formas correctas? A situação comunicativa deles já não o exige e, considerando o *input*, muitas vezes não permite a aquisição completa do sistema português. Nestas condições, o nível adquirido da linguagem é fossilizado e permanece muito resistente a tentativas de sensibilização para as formas correctas do registo formal.

5. Para resumir, sugiro primeiro que é indispensável ver mais diferenciadamente a colocação pronominal em português em geral e no português de Angola e Moçambique em particular, considerando o aspecto dos diferentes registos. Depois temos que concretizar as particularidades no português africano na base duma comparação de registos entre o português europeu e africano. Segundo, é necessário explicar as particularidades e divergências encontradas. Para este objectivo pode ajudar-nos o estudo do próprio processo de aquisição da linguagem avaliando a existência ou não de sequências na aquisição da colocação dos pronomes. Se estas sequências existirem será possível explicar certas particularidades no português africano por fossilizações ou por interrupção do processo de desenvolvimento da linguagem. Ficam estes projectos reservados para análises futuras.

BIBLIOGRAFIA

CHOMSKY, Noam: *Aspects of the theory of syntax*, Massachusetts, Cambridge, 1965.

ENDRUSCHAT, Annette: *Studien zur portugiesischen Sprache in Angola. Unter besonderer Berücksichtigung lexikalischer und soziolinguistischer Aspekte*, Frankfurt a. M., TFM, 1990.

FIGUEIREDO, Cândido de: *Gramática sintética da língua portuguesa*, Lisboa, 1961.

GÄRTNER, Eberhard: "Zur Entstehung und Bewertung von syntaktischen Übereinstimmungen in den mündliches Existenzformen des Portugiesischen in Angola, Moçambique und Brasilien", in: *BzRPh* 25/1 (1986), pp. 93-99.

HUNDERTMARK-SANTOS MARTINS, Maria Teresa: *Portugiesische Grammatik*, Tübingen, 1982.

KALTENBACHER, Erika: *Strategien beim frühkindlichen Syntaxerwerb. Eine Entwicklungsstudie*, Tübingen, 1990.

LAWTON, Robert A.: "La syntaxe des pronoms personnels atones en ancien portugais: La phrase principale à sujet initial et à verbe initial", in: *Actas do V. Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Bd. III, Coimbra, 1965, pp. 343-355.

MEYER-LÜBKE, Wilherm: "Zur Stellung der tonlosen Objektspronomina", in: *ZRPh* 21 (1897), pp. 313-334.

MIRA MATEUS, Maria Helena et alli: *Gramática da língua Portuguesa*, Lisboa, 1989.

PETRUCK, Christoph: *Sprachregister und Pronominalgebrauch im Portugiesischen*, Münster, 1989.

SLOBIN, Dan I. (ed.): *The cross-linguistic study of language acquisition*, 2 vols., New Jersey, Hillsdale, 1985.

TRACY, Rosemarie: *Sprachliche Strukturentwicklung: Linguistische und kognitionspsychologische Aspekte einer Theorie des Erstspracherwerbs*, Tübingen, 1990.

WANNER, Dieter: "Pragmatics and Syntax in Portuguese Clitic Placement", in: *Current Research in Romance Language* (1982), pp.194-206.

WILLIAMS, Edwin B.: *From Latin to Portuguese*, Philadelphia, 1962.

SOBRE A POSIÇÃO DAS ORAÇÕES COMPARATIVAS NO SISTEMA GRAMATICAL DO PORTUGUÊS

EBERHARD GÄRTNER

1. Na gramática tradicional, são consideradas como orações comparativas vários tipos de construções que têm de comum o traço semântico de nelas se compararem duas unidades, as quais podem ser de tipos diferentes: indivíduos, estados de coisas, qualidades de indivíduos, de actividades ou de estados de coisas, quantidades de indivíduos, intensidades de processos ou de actividades.

2. Na tradição gramatical luso-brasileira as orações comparativas tiveram uma descrição brevíssima e pouco sistemática.

2.1. Uma das primeiras descrições das orações comparativas encontramo-la nos *Serões gramaticais* de Ernesto Carneiro Ribeiro (Bahia: 1890), quem lhes chama "*proposições subordinadas integrantes comparativas ou correlatas*", classificando-as entre as "subordinadas de segunda ordem", das quais diz estarem numa relação de dependência da oração principal que não é lógica mas sim gramatical. As "subordinadas integrantes", às quais chama também "completivas", podem, segundo ele, ter as funções sintácticas de "sujeito, predicado ou complemento" (p. 532). Com isto, segundo Ribeiro as orações comparativas não são orações adverbiais, uma vez que estas são definidas por ele como "subordinadas de primeira ordem" sem dependência gramatical da oração principal (p. 530). No entanto é verdade que Ribeiro diz também: "Essas proposições apelidam-nas alguns gramáticos sentenças ou cláusulas adverbiais" (p. 533). [1] Por outro lado, ele inclui entre as "integrantes e correlatas" não só as orações comparativas, mas também orações consecutivas dependentes de adjectivos ou advérbios. Faltam na descrição de Ribeiro as comparativas modais.

2.2. Eduardo Carlos Pereira (*Gramática expositiva. Curso superior*) menciona as orações comparativas entre as orações adverbiais, apelidando-as de *cláusulas adverbiais comparativas* (p. 288), o que, no entanto, é outra generalização injustificável, uma vez que nem todas as orações comparativas têm função adverbial. Entre os oito exemplos citados por Pereira, não há nenhum que possa ser qualificado de oração

1. Dois dos quatro exemplos citados por Ribeiro são orações comparativas sem graduação:
   Tal mulher me sejas tu, *qual* te eu sou marido. (Ferreira)
   Tais vassalos terá o príncipe no amor, *qual* lhes ele for príncipe na brandura. (Paiva)
   Os outros dois são orações consecutivas:
   Tais somos e fomos sempre os homens, *que* só nos lembra quem nos fez bem enquanto esperamos que no-lo torne a fazer. (Lucena)
   Todos enfim obraram *tão valorosamente, que* esse só dia bastava para os fazer soldados. (J. Freire) (Ribeiro 1890: 533).

adverbial.[2] No entanto, Pereira já distingue nitidamente entre orações consecutivas e comparativas.

A descrição, iniciada por Pereira, das orações comparativas como orações adverbiais, apelidadas desde Napoleão Mendes de Almeida (1911) de *orações adverbiais comparativas*, tem sido mantida pela maioria dos gramáticos brasileiros posteriores[3], tendo também sido aceite pela Nomenclatura Gramatical Brasileira, adoptada em 1959.

É ainda digna de menção, dentro deste grupo, a contribuição de Said Ali (1927), quem, pela primeira vez aduziu uma exemplificação mais detalhada e ordenada segundo as partículas comparativas, isto é, desde um ponto de vista semântico, e quem, primeiro, estabeleceu o carácter basicamente oracional do segundo termo de comparação, descrevendo inclusive a eliminação de unidades lexicais de referência idêntica.

2.3. Outra descrição encontra-se em Rocha Lima e em Chaves de Melo. Rocha Lima (1957) não classifica as orações comparativas como orações subordinadas adverbiais[4], mas sim como "*orações correlatas*". Desta maneira, no entanto, só inclui na des-

---

2. Sintagma adjectival:
   Dão-se os conselhos com *melhor* vontade, *do que* geralmente se aceitam. (M.)
   A atividade sem juízo é *mais ruinosa que* a preguiça. (Id. 9)
   Mais sofrível é inimigo prudente, *que* amigo impertinente. (p. 289)
   Melhor é só, *que* mal acompanhado.
   Sintagma adverbial:
   Ninguém se agasta *tanto* do desprezo, *como* (se agastam) aqueles que mais o merecem. (Id.)
   Sempre nos deleitamos *mais* em falar, *do que* os outros em nos ouvir. (Id.)
   Sintagma verbal:
   Na Índia *primeiro* os homens devem, *do que tenham.*
   Sintagma nominal:
   À India *mais* vão *do que* tornam.
3. Enquanto que Mendes de Almeida (1911) se limita a reproduzir alguns dos exemplos de Pereira, Said Ali (1927) cita exemplos de (na nossa terminologia):
   1. *orações comparativas modais independentes da valência do predicado*:
      (1) Esmagaram e despedaçaram o coração de um homem, como os caçadores covardes assassinam o leão indômito e generoso. (Herculano)
   2. *orações comparativas dependentes da valência do predicado*:
      (2) Eduardo pensa como eu [penso]. (144)
   3. *orações predicativas*:
      (3) A festa não foi tal qual (ou como) se dizia.
      (4) O sussurro do pinhal é como [é] um coro de finados.
   4. *orações comparativas dentro de sintagmas adjectivais*:
      (5) Não eram os súditos tão leais como ele cuidava.
   5. *orações comparativas dentro de sintagmas adverbiais*:
      (6) Sabe-o o leitor tão bem como eu. (Herculano)
      (7) Medina abominável teme tanto quanto Meca e Gidá. (Camões)
   6. *orações comparativas dentro de sintagmas substantivais*:
      (8) Dava tanta claridade como uma vela. (145)

   Consegue assim cobrir todos os casos pertinentes, sem, no entanto, apresentá-los de maneira sistemática. O que é novo em Said Ali é o ele salientar o carácter oracional do segundo termo de comparação.
4. Faltam também na lista, por ele dada, as orações subordinadas adverbiais: "As orações subordinadas adverbiais podem ser — *causais, concessivas, condicionais, conformativas, finais, etc.* ... — conforme as conjunções que as encabeçarem." (p. 258)

crição aquelas orações comparativas que tenham um correlato como *tal, tanto, mais, menos* (falta *tão!*), excluindo dela as orações comparativas modais.

Foi Chaves de Melo que, em 1967, introduziu na descrição a necessária distinção entre as orações comparativas (*strictu sensu*), ligadas à graduação dum adjectivo ou advérbio, e as orações comparativas modais, escrevendo:

> Cumpre não confundir a *oração correlativa comparativa de igualdade com a subordinada modal comparativa.* (p. 117)

e destacando os traços distintivos da oração comparativa modal:

> Nesta, *não há dois termos* e a comparação é explicativa, *denota o modo*, quase sempre exprime uma imagem. (p. 117)

Com base nesta distinção, a qual, no fundo, equivale a uma distinção entre orações comparativas na função sintáctica de *constituintes da oração*, por um lado, e orações comparativas na posição sintáctica de *constituintes de sintagmas*, parece possível uma descrição adequada das orações em causa.

2.4. A descrição das "*construções de graduação*" dada por Ana Maria Brito (em Mira Mateus *et al.* 1983: 482-491) retoma, em princípio, a descrição que deu Rocha Lima das estruturas correlativas ligadas à graduação.

No entanto, é preciso salientar que pela primeira vez na tradição gramatical luso-brasileira, Brito atribui às orações comparativas ligadas à graduação de adjectivos, substantivos, advérbios e verbos uma função sintáctica dentro do respectivo sintagma, dando assim um contributo importante à descrição explícita e exaustiva das estruturas gramaticais comparativas, demonstrando, por exemplo, como um sintagma adjectival se compõe de um núcleo adjectival, um especificador (nós diríamos 'quantificador') e os complementos do adjectivo (p. 302).

O que, no entanto, nos parece problemático na análise dada por Brito, é o facto de ela considerar *complementos* não só os complementos (ou objectos) regidos pelo adjectivo (1), mas também as orações comparativas e suas reduções (2) e (3):

(1) O director ficou convencido *da sua importância.*
(2) A Inês é mais alta *que* [é] *a Paula.*
(3) A Inês é tão alta *como* [é] *a Paula.* (Mateus 1983: 305)

Como argumento contra esta análise pode-se, a nosso ver,[5] aduzir a possível coocorrência do complemento do adjectivo com a oração comparativa dentro do mesmo enunciado:

---

5. Para uma descrição de superfície seria de adoptar a seguinte estrutura:

		SADJ	
Quantificador	Adjectivo	Objecto	Oração comparativa
mais	*rico*	*em petróleo*	*do que outros países*

Num nível de descrição mais profundo, mais perto do nível semântico, parece mais adequado, considerar como quantificador o conjunto constituído pela advérbio e a oração comparativa, uma vez que só estes dois elementos juntos determinam de maneira suficiente o grau da qualidade respectiva:

	SADJ	
Quantificador	Adjectivo	Objecto
mais do que outros países	*rico*	*em petróleo*

(4) O Brasil é mais rico *em petróleo do que outros países.*

Os complementos do adjectivo deveriam ficar excluídos do sintagma adjectival e serem considerados como co-ocorrentes do predicado, de maneira a obtermos a seguinte estrutura:

(5)

<table>
<tr><td colspan="6">GRUPO PREDICATIVO</td></tr>
<tr><td colspan="5">Predicado</td><td>Complemento</td></tr>
<tr><td>Verbo de ligação</td><td colspan="4">Sintagma adjectival</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Quant.</td><td>Adj.</td><td colspan="2">Oração</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>Partícula Comparativa</td><td>Proposição</td><td></td></tr>
<tr><td>é</td><td>mais</td><td>rico</td><td>do que</td><td>(são) outros países</td><td>em petróleo</td></tr>
</table>

4. Deste breve esboço histórico do tratamento das comparativas na história da gramaticografia luso-brasileira resulta, a nosso ver, a seguinte classificação das orações comparativas portuguesas.

4.1. Uma primeira distinção terá que ser feita entre as orações comparativas que funcionam como *constituintes da oração* e aquelas que funcionam como *constituintes de um sintagma.*

Consideramos como constituintes da oração:

1.° as orações comparativas modais (= adverbiais) independentes da valência do predicado
2.° as orações comparativas modais (= adverbiais) dependentes da valência do predicado
3.° as orações comparativas predicativas

Consideramos, com Brito, como constituintes de um sintagma:

1. as orações comparativas dentro do sintagma adjectival
2. as orações comparativas dentro do sintagma adverbial
3. as orações comparativas dentro do sintagma nominal

5. Passaremos agora a uma breve caracterização das respectivas estruturas sintácticas.

5.1. *Orações comparativas modais independentes da valência do predicado*

Estas orações servem para caracterizar um estado de coisas de uma maneira geral, isto é, *comparando-o com outro estado de coisas.* Desempenham a função sintáctica de circunstanciais livres, ou seja, independentes da valência do predicado:

(6)

ORAÇÃO		
Circunstancial livre		Proposição
Oração		•
Partícula comparativa	Proposição	
como		

O estado de coisas aduzido para a comparação pode ser real ou irreal, sendo as orações reais introduzidas pela partícula *como*, as irreais pela partícula *como se* (mais raramente por *igual a que se*):

(7) Esmagaram e despedaçaram o coração de um homem, *como* os caçadores covardes assassinam o leão indômito e generoso. (Herculano)
(8) Me larga aqui o dia todo, *como se* eu não existisse. (Amado)
(9) Mas aquelas caras não [...] o ajudam a expulsar as perturbações [...]. *Igual a que se* fosse um estranho sem raízes [...]. (Josué da Silva)

Vindo a oração comparativa antes da principal, pode aparecer nesta o correlato *assim (também)*:

(10) *Como* duas vagas encontradas, no meio de grande procela, que ... se quebram em cachões que espadanam lençóis de espuma para ambos os lados ..., *assim* aquelas nuvens tenebrosas se despedaçavam, derramando-se pela imensidão da abóbada afogueada. (Herculano, apud Said Ali [7]1966: 145)

Além disto, a comparativa pode vir introduzida por *assim como*:

(11) *Assim como* o sexo feminino, para aumentar a sua formosura, pede emprestada a das flores e pérolas e plumas, *assim* aquele monarca, para parecer terrível, se esmascara com as aparências de um dragão. (Bernardes, apud Said Ali [7]1966:145)

As unidades de referência idêntica podem ser eliminadas:

(12) Tu vais a correr sozinho, Ribeirinho, *como eu* [vou correr sozinho]. (Fernando Pessoa, apud Cunha/Cintra 1984: 604)

5.2. *Orações comparativas modais dependentes da valência do predicado*

Estas orações designam uma *qualidade da acção verbal* mediante comparação com a mesma ou outra actividade do mesmo ou de outro indivíduo. O facto de estarem em dependência semântica do predicado evidencia-se pela possibilidade de se perguntar por elas usando o interrogativo modal *de que maneira?*:

(13) De que maneira sairás daqui?

assim como pelas limitações de compatibilidade entre os predicados da oração comparativa e da principal:

(14) Eu sairei como entrei. Mas não: * Eu sairei como comi.

Estas orações comparativas desempenham uma função sintáctica dentro do grupo predicativo da oração mais alta (circunstancial modal dependente do predicado):

(15)

ORAÇÃO				
Sujeito	Grupo Predicativo			
	Verbo	Circunstancial modal		
		Oração		
		Partícula Comparativa	Proposição	
			Sujeito	Predicado
eu	*sairei*	*como*	*ele*	*entrou*
ele	*anda*	*como se*	*[ele]*	*fosse manco*

Normalmente, os elementos de referência idêntica são eliminados na comparativa:

(16) Eu sairei como ele entrou.
(17) Eu sairei como [eu] entrei.
(18) Eu sairei como ele [saiu].

Sendo pertinentes na comunicação, podem, no entanto, ser lexicalizados:

(19) Que os sonhos partam *como partem caravelas.* (Alphonsus, apud Chaves de Melo 1967: 117)

Quando o verbo da oração comparativa admite um ser animado ou humano tanto na função de objecto directo como na de sujeito, no caso da redução da mesma ao objecto directo, este leva a preposição *a* para se evitar a confusão com o sujeito:

(20) Ele trata-o *como a um amigo.* (= como ele trata um amigo)
(21) Ele trata-o *como um amigo.* (= como o trata(ria) um amigo)

A partícula comparativa é *como*; em orações irreais usa-se *como se*:

(22) Ele anda *como se* fosse manco.

Em vez da partícula *como* também aparecem as partículas *que nem* e *que só*:

(23) Começaste a correr *que nem* uma louca. (= como nem uma louca correria = mais do que uma louca) (Augusto Abelaira, apud Celso/Cunha, 603)

(24) Ele estava alvoroçado *que só* bode no cercado das cabritas. (Ponte Preta)

5.3. *Orações comparativas predicativas*

(25)

ORAÇÃO		
Sujeito	Grupo Predicativo	
	Predicado	
	Verbo de ligação	Predicativo
		Oração
a festa	foi	tal qual/como (Suj) V

As orações comparativas predicativas indicam, à maneira do nome predicativo (25), uma qualidade do indivíduo mencionado no sujeito, mediante a comparação com uma ideia [6] desta qualidade (26) ou com um parecer emitido sobre ela (27):

(26) A festa foi tal qual eu tinha pensado.

(27) A casa é tal qual você ma descreveu. (Rocha Lima 1962:261)

ou pela identificação com a qualidade de outro indivíduo:

(28) O filho é *tal qual era o pai.*

Tal qual é passível de ser substituído por *como*:

(29) O sussurro do pinhal é *como* [é] um coro de finados. (Said Ali 1966:144)

Quando o verbo de ligação da comparativa é morfologicamente idêntico com o da principal, pode ser eliminado:

(30) O filho é tal qual [é] o pai.

(31) O filho era tal qual [era] o pai.

6. Em rigor, também as orações comparativas que designam uma ideia ou um enunciado, contêm já a redução de uma oração encaixada:
A festa foi tal qual eu tinha pensado *que era.*
Os salários aumentaram tanto quanto esperávamos *que os salários aumentassem.*

Certos atributos podem ser interpretados como reduções de tais orações comparativas:

(32) Ele tem um quarto [que é] *tal qual o meu.*
(33) Ele tem um quarto [que é] *como o meu.* (Mateus 1983: 489)

5.4. *Orações comparativas como constituintes de sintagmas adjectivais*

As orações comparativas podem aparecer como constituintes de sintagmas adjectivais, tanto ligadas ao comparativo como ao superlativo relativo.

5.4.1. Comparativo

Com o comparativo obtemos a estrutura (33):

(34)

SADJ			
Quantificador	Adj.	Oração Comparativa	
		Partícula Comparativa	Proposição
tão	*inteligente*	*como* *quanto* *quão*	*(Suj +) V* *Adj/Suj*
mais/menos	*inteligente*	*do que*	*(Suj +) V*
mais/menos	*inteligente*	*(do) que*	*Adj/Suj*

Esta estrutura está na base dos exemplos (35) e (36), nos quais se especifica, mediante comparação, o grau da respectiva qualidade:

(35) O Luís é tão inteligente como eu imaginava.
como o Mário é estudioso
como/quanto estudioso.
como/quanto o António.
(36) O Luís é mais/menos inteligente do que eu imaginava.
do que o Mário (é) estudioso.
(do) que estudioso.
(do) que o João.

Quando, no entanto, se comparam dois estados de coisas, parece haver uma restrição de superfície que exige que a proposição que serve de segundo termo de comparação adopte a forma de construção infinitiva, para se evitar a co-ocorrência de *como* e *que* e de *que* partícula comparativa e *que* conjunção integrante:

(37) Isso é tão certo *como um e um serem dois.* (Amado)
(38) Virem eles hoje aqui é mais certo *do que irmos nós lá amanhã.*

Existe, além disto, uma variante sintáctica, que, pelo menos no português do Brasil (Thomas 1969: 296 e 322), admite ser interpretada como comparativo de superioridade:

(39) Ele é ruim *que nem você.* (Thomas)
(40) Não quiseram deixar mas ela teimou, teimosa *que nem um jegue.* (Amado)

5.4.2. Superlativo relativo:

Quando o sintagma adjectival desempenha a função predicativa, a comparação com o superlativo relativo dá a estrutura (41):

(41)

SADJ			
Determinador	Quantificador	Adjectivo	Referência
			de/entre + SN
o	*mais/menos*	*inteligente*	
			(que é) possível

A comparação pode fazer-se com referência a um conjunto de indivíduos:

(42) O Luís é o mais/menos inteligente *dos alunos.*
(43) Ele é o mais sábio *entre os estadistas de hoje.* (Thomas)

ou com a possibilidade objectiva dada para a respectiva qualidade:

(44) O arraial era *o mais monótono possível.* (Guimarães Rosa)

Quando o sintagma adjectival desempenha a função de *atributo* de um substantivo, o português apresenta algumas particularidades no emprego do artigo:

Quando o atributo precede o substantivo, o artigo determinado ocupa a sua posição normal antes do quantificador:

(45) Mande a resposta no mais breve tempo possível.
(46) Vou fazer o máximo esforço possível.

Quando o atributo segue o substantivo, o artigo determinado precede-o e não é repetido antes do quantificador (como aliás acontece em francês):

(47) O Carlos é o aluno mais/menos estudioso do colégio.
(48) Este é o arraial mais monótono possível.

Quando o sintagma adjectival atributivo faz parte de um constituinte que no contexto dado é *novo*, exigindo portanto o *artigo indeterminado*, este antecede o

substantivo e o sintagma adjectival, introduzido pelo *artigo determinado* que designa o superlativo, segue-o:

(49) Este Guia foi redigido com o objectivo de oferecer aos técnicos veterinários [...] *um* compêndio *o mais sintético e simples possível.* (Pampiglione)
(50) O governo brasileiro, por sua vez, recusaria *oferecimentos os mais vantajosos* por parte de um país socialista, a Tchecoslováquia. (Facó)

5.5. *Orações comparativas constituintes de sintagmas adverbiais*

Como constituintes de sintagmas adverbiais as orações comparativas servem para determinar o grau da qualidade da acção verbal designada pelo advérbio núcleo do sintagma. Nisto se distinguem das comparativas modais dependentes da valência do predicado.

5.5.1. Comparativo

A comparação com o comparativo de *advérbios qualificativos*, que designam uma qualidade da acção verbal, dá a estrutura (51), exemplificada em (52) e (53):

(51)

SADV			
Quantificador	Adv	Oração Comparativa	
		Partícula Comparativa	Proposição
		como	*(Suj +) V*
tão	*depressa*		
		quanto	*Suj/Adv*
mais/menos	*depressa*	*do que*	*(Suj) + V*
mais/menos	*depressa*	*do que*	*(Suj) + V*

(52) A secretária escreve tão depressa como supúnhamos.
A secretária escreve tão depressa como o director dita.
O Pedro fala tão depressa como/quanto pensa.
O Pedro trabalha tão depressa como/quanto o Mário.
O Pedro trabalha tão depressa como cuidadosamente.
(53) A secretária escreve mais/menos depressa do que supúnhamos.
A secretária escreve mais/menos depressa do que o director dita.
O Pedro fala mais/menos depressa do que pensa.
O Pedro trabalha mais/menos depressa (do) que o Mário.
O Pedro trabalha mais/menos depressa (do) que cuidadosamente.

Com advérbios quantificativos, que designam a intensidade da acção verbal, obtém-se a estrutura (54), exemplificada em (55)-(59):

(54)

SADV		
Quantificador	Oração Comparativa	
	Partícula Comparativa	Proposição
		(Suj +) V
tanto	*quanto*	
		Suj/Adv
	do que	*(Suj +) V*
mais/menos		
	(do) que	*Suj/Adv*

(55) *Tanto* vaiava um, *quanto aplaudia o outro.* (Rocha Lima 1962: 261)
(56) Os salários aumentaram *tanto como* esperávamos.
(57) Os salários aumentaram *tanto como* [aumentaram] *os preços.*
(58) Os salários aumentaram *mais/menos do que* esperávamos.
(59) Os salários aumentaram *mais/menos (do) que* [aumentaram] *os preços.*

5.5.2. Superlativo

Quando o termo de referência da comparação é a possibilidade (objectiva ou subjectiva), o superlativo dos advérbios — tanto qualificativos como quantificativos — expressa-se pela estrutura (60), análoga à do adjectivo exemplificada em (41):

(60)

SADV			
Determinador	Quantificador	Advérbio	Oração relativa
			(que é) possível
o	*mais/menos*	*depressa*	
			que pode/pôde/puder

(61) O Carlos trabalha *o mais depressa possível.*
(62) O Carlos trabalhou *o mais depressa que pôde.*

(63) O Carlos trabalhará *o mais depressa que puder.*
(64) Os preços serão reduzidos *o mais possível.*
(65) Eles reduzem os preços *o mais que podem.*
(66) Eles reduzirão os preços *o mais que puderem.*

Quando, no entanto, a comparação se faz (explícita ou implicitamente) com referência a um conjunto de indivíduos, usa-se a *construção clivada*:

(67) O João é que/quem/o que trabalha o mais/menos depressa (de todos).
(68) O João é que/quem mais trabalha (de todos).

Ou com a ordem permutada:

(69) (De todos,) *quem mais depressa* trabalha *é* o João.
(70) (De todos,) *quem mais* trabalha *é* o João.

5.6. *Orações comparativas constituintes de sintagmas nominais*

Como constituintes de sintagmas nominais, as orações comparativas servem para determinar a quantia de indivíduos mediante comparação, estando portanto ligadas ao quantificador do substantivo, substituindo adjectivos quantificadores como *muito, pouco, alguns* etc.

A quantificação mediante comparação leva à estrutura (71), à qual correspondem os exemplos citados em (72) e (73):

(71)

<table>
<tr><td colspan="6">SN</td></tr>
<tr><td>Quantificador</td><td>Su</td><td colspan="4">Oração Comparativa</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Partícula comparativa</td><td colspan="3">Proposição</td></tr>
<tr><td>muito, -a, -os, -as</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">tanto, -a, -os, -as</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2">como</td><td>(Suj +)</td><td>V</td><td>(+ Obj)</td></tr>
<tr><td>Suj</td><td></td><td>Obj</td></tr>
<tr><td rowspan="4">mais/menos</td><td rowspan="4"></td><td rowspan="2">do que</td><td>(Suj +)</td><td>V</td><td>(Obj +)</td></tr>
<tr><td>Suj</td><td></td><td>Obj</td></tr>
<tr><td rowspan="2">(do) que</td><td>Suj</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Obj</td><td></td><td></td></tr>
</table>

(72) Eu comprei *tantos* livros *como tinha prometido* (que compraria).
como a Lisa encomendou discos.
como a Lisa [comprou] discos.
como [eu comprei] discos.
como a Lisa [comprou livros].
como [eu] havia encomendado [livros].

(73) Eu comprei *mais* livros *do que tinha prometido* (que compraria).
do que a Lisa encomendou discos.
do que a Lisa [comprou] discos.
(do) que [eu comprei] discos.
(do) que a Lisa [comprou livros].
do que [eu] havia encomendado [livros].

Quando o segundo termo de comparação é um numeral, a partícula comparativa é obrigatoriamente *de*:

(74) Eu comprei mais *de* vinte livros.

6. Esperamos ter mostrado que a *comparação* como relação semântica se manifesta no sistema da língua de diferentes maneiras e entre diferentes termos de comparação, facto do qual deriva a necessidade de uma descrição linguística mais diferenciada que ressalte as particularidades lógico-semânticas e morfo-sintácticas de cada uma das estruturas comparativas.

7. BIBLIOGRAFIA

ALI, Manuel Said (1921; ^{3}1964): *Gramática histórica da língua portuguesa.* São Paulo: Melhoramentos.

_____(1923; ^{7}1966): *Gramática secundária da língua portuguesa.* São Paulo: Melhoramentos.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de (1911; ^{35}1988): *Gramática metódica da língua portuguesa.* São Paulo: Saraiva.

CUNHA, Celso; Cintra, Luís F. Lindley (1985; ^{3}1985): *Nova gramática do português contemporâneo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha (1957; ^{7}1962): *Gramática normativa da língua portuguesa. Curso médio.* Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia.

MATEUS *et al.* (1983): *Gramática da Língua portuguesa.* Coimbra: Almedina.

MELO, Gladstone Chaves de (1967): *Novo manual de análise sintática.* Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

PEREIRA, Eduardo Carlos (1907; ^{110}1958): *Gramática expositiva. Curso superior.* São Paulo: Companhia Editora Nacional.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro (1890; ^{6}1956): *Serões gramaticais.* Salvador: Livraria Progresso Editora.

THOMAS, Earl W. (1969): *The syntax of spoken Brazilian Portuguese.* Nashville: Vanderbilt University Press.

O "ARTIGO" E "AS PARTES DO DISCURSO" NA ANTIGA GRAMATICOGRAFIA PORTUGUESA [1]

MARIA FILOMENA GONÇALVES

0. INTRODUÇÃO

A chamada gramática tradicional assenta na herança greco-latina [2] que, ao longo de séculos, foi sendo transmitida e adaptada a várias línguas em todo o Ocidente europeu. O edifício gramatical tem precisamente um dos seus pontos fulcrais nas chamadas "partes do discurso" (do lat. *partes orationis*), designação um tanto ambígua que dificilmente pode ser substituída dado o peso da tradição que a impôs. A teorização sobre as partes do discurso vai também fornecer as bases para a formação de uma terminologia gramatical e linguística no Ocidente [3]. Resumindo e simplificando um pouco, desde a Antiguidade, a teoria das partes do discurso resulta da necessidade de identificar e de classificar as palavras em função das suas relações lógicas, apontando-se implicitamente para duas noções da maior importância — a da linearidade, ou seja, a existência de um eixo sintagmático no qual as "palavras" se sucedem umas às outras e, por outro lado, a ideia de que esse eixo é passível de decomposição ou de segmentação. Relacionada com esta teoria está igualmente a noção de "proposição" (do lat. *propositio*) ou "oração" (do lat. *oratio*), como unidade superior resultante da sucessão daquelas partes.

Não vamos aqui passar em revista a história da teoria das partes do discurso na Antiguidade aos nossos dias, porque para isso dispõe o interessado de bibliografia especializada [4]; diga-se apenas que nem a moderna linguística foi indiferente à questão

1. Após a realização do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas tivemos notícia de que o "artigo" já fora objecto, durante o anterior Congresso, de uma comunicação apresentada por Barbara Schäfer, a quem reconhecidamente agradecemos a oferta de duas versões (francesa e alemã) daquele estudo. V Bibliografia: Barbara Schäfer, *La description de l'article dans les anciennes grammaires portugaises* (Separata das *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, pp. 717-731) e, da mesma autora, "Die Beschreibung des Artikels in den alten portugiesischen Grammatiken" in: *Iberorromania (Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas iberorrománicas de Europa y América)*, nº 37, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, pp. 51-69.
2. Com respeito à tradição helénica, v. Maria Helena de Moura Neves, *A vertente grega da gramática tradicional*, São Paulo, Hucitec-Editora da Universidade de Brasília, 1987, II, 3.2. (As partes do discurso), pp. 131-178.
3. Cf. Sylvain Auroux, *Histoire des Idées Linguistiques*, Tome I, capítulo III (*La naissance de la réflexion linguistique occidentale*), Bruxelles, Mardaga, 1989, pp. 149-242.
4. Remetemos especialmente para o volume organizado por Bernard Colombat, *Langages* (*Les Parties du discours*), nº 92, Paris, Larousse, décembre 1988. Ver ainda: a obra citada na nota anterior, bem como o seu Tomo 2, Bruxelles, Mardaga, 1989-1992; François Charpin, "La notion de partie du discours chez les grammairiens latins" in: *Histoire, Epistémologie, Langage*, 8, I, 1986, pp. 125-140; Pierre Swiggers e Willy Van Hoecke, *Mot et Parties du discours*, Peeters Leuven-Paris, 1986.

das partes do discurso, problematizando-a e tentando superá-la [5]. O nosso objectivo é comprovarmos como foi resolvido o problema da classificação do "artigo", no pensamento e no discurso metagramatical português. Propusemo-nos, assim, fazer a história do artigo, no quadro das partes do discurso, com base nas gramáticas portuguesas entre o século XVI e o século XIX, isto é, das primeiras gramáticas vernáculas, passando pelas gramáticas filosóficas de finais do século XVIII e princípios do século XIX, até aos textos de finais desse século. Partindo de uma lista estabelecida por Sylvain Auroux [6], procuraremos examinar quais os critérios aplicados pelos gramáticos na definição do artigo. Ao consultarmos um vasto conjunto de obras da gramaticografia portuguesa, facilmente registamos não só a flutuação do número de partes do discurso, quando comparado com o da lista canónica de Dionísio, o Trácio [7], como também uma relativa diversidade terminológica, assentando ambas em critérios definitórios que dependem, por sua vez, do pensamento linguístico que lhes é subjacente. Se das partes do discurso referidas, da sua ordenação e da terminologia utilizada não é lícito concluir-se a existência de uma "ideologia linguística", delas pode depreender-se no mínimo a existência de uma opção. Por mais insignificantes que elas possam parecer, aquelas variações indiciam importantes mudanças teóricas [8], sobretudo se tivermos em conta que muitas vezes os gramáticos apenas definem as partes do discurso com base na respectiva função, e não o conceito em si mesmo. Depois destas considerações prévias, passamos às antigas gramáticas [9] portuguesas.

1. SÉCULO XVI

Na *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* (1536), Fernão de Oliveira tão só refere explicitamente duas partes do discurso — nome e verbo —, mas aponta de passagem o

5. V. J. P. Lagarde, "Les parties du discours dans la linguistique moderne et contemporaine" in: *Langages* nº 92, pp. 93-108.
6. Cf."Annexe 1 (Les critères de définition des parties du discours)" in: *Langages* nº 92, Paris, Larousse, 1988, pp. 109-112. De acordo com a lista proposta por aquele autor, os critérios utilizados são os seguintes: a. morfológico; b. semântico; b1. psicológico; b2. ontológico; b3. semiológico; c.funcional; c1. lógico; c2. sintáctico; c3. distribucional; c3.1. paradigmático; c3.2. sintagmático; d. metalinguístico; d1. comunicacional; d2. metagramatical; d2.1. parafrástico; d2.2. etimológico; d2.3. didáctico.
7. A respeito do número das partes do discurso, diz Irène Rosier: "*Le nombre des parties du discours est traditionnellement objet de vives discussions, depuis l'Antiquité. L'on part d'une liste minimale de deux parties du discours 'selon Aristote'; pour arriver à la liste de huit parties du discours de Donat, en passant par les cinq parties des 'Stoïciens' que les auteurs du Moyen Âge répèteront en suivant Priscien*" (Cf. "Les parties du discours aux confins du XII[e] siècle" in: *Langages* nº 92, p. 40. Essas oito partes eram as seguintes: nome (*ónoma*), verbo (*rhéma*), particípio (*metoché*), artigo (*árthron*), pronome (*antonymia*), preposição (*próthesis*), advérbio (*epírrhema*) e conjunção (*syndesmos*). Nas listas latinas em lugar do artigo figurava a interjeição. Varrão distingue, no entanto, quatro partes do discurso: nome, verbo, particípio e partícula (*apud* Otto Jespersen, *La philosophie de la grammaire*, p. 67).
8. Cf. Bernard Colombat, "Présentation: Eléments de réflexion pour une histoire des parties du discours" in: *Langages*, nº 92, p. 6.
9. Para além das gramáticas propriamente ditas, consultámos obras afins, como é o caso das "ortografias".

advérbio, a preposição e a conjunção [10]. Não obstante o gramático ser escasso em informações a respeito das partes do discurso em geral e não fornecer uma definição, temos as seguintes indicações a respeito do artigo:

> Nam dezemos aindagora neste lugar ne liuro que cousa he artigo: nem tampouco mostramos q oficio tem: porq aqui não falamos se não das formas ou figuras das vozes ou dições e para isto so basta saber q os artigos na nossa lingua diuersificão ou varião a forma de sua voz em numeros e casos [...] [11].

O artigo é, assim, identificado com base num critério formal, a que chamaremos morfológico, que leva em consideração a estrutura material e a variação do artigo [12]. Acrescente-se ainda que Fernão de Oliveira confunde a contracção da preposição com o artigo como o próprio artigo, que exprime o caso genitivo, ou seja, o possessivo. Em 1540, João de Barros apresenta já uma enumeração bastante mais vasta e pormenorizada das partes do discurso na qual compreende o artigo, o nome, o pronome, o verbo, o advérbio, o particípio, a conjunção, a preposição e a interjeição. O gramático propõe inclusivamente um esquema organizativo das partes do discurso segundo o qual umas têm um papel principal e outras um papel acessório:

> [...] assy todalas linguagẽes tem dous reis, diferentes em gẹnero, e concordes ẽ oficio: a hũ chamã. Nome, e ao outro Verbo. Cada hũ destes reyes tẽ sua dama, à do nome chamam Pronome, e à do uẹrbo, Auẹrbio. Participio, Artigo, Coniunçam, Interieçã, sam peças e capitães prinçipaes que debaixo de sua iurdiçam tẽ muita pionágem de dições, com que comũmẽte sẹruem aestes dous poderósos reyes, Nome, e Verbo. Assy que podemos daquy entẽder, ser anóssa linguágem cõpósta destas noue pártes [...] [13].

As referidas nove partes resultam do acréscimo da interjeição à lista tradicional de oito partes [14]. A definição do artigo assenta nos seguintes critérios [15]: etimológico ("[...] uem este nome, Artigo de articulus, diçam latina: deriuada da Arthon grego, que quer dizer iuntura de neruos, aque nós propriamente chamamos artelho [...]"), morfológico ("E pois que iá sabemos que cousa e artigo, ueiamos as suas declinações, que são duas hũa dos masculinos e neutros, e outra dos femininos"), sintáctico ("[...] assi do aiuntamento do artigo aos cásos do nome, se compõem a oraçam [...]"), semântico ("Per onde claramente uemos, que pera o intendimento ficár satisfeito e necessário artigo masculino ao nome masculino, e artigo feminino ao feminino [...]") e, finalmente, pelo critério didáctico ("[...] todo nome q se nã cõheçe per significaçã e nã entra e algũa destas regras: per este artigo, o, será, masculino, e per este, á, será feminino [...]").

---

10. Cf. *Grammatica da Lingoagem Portuguesa*, 1536 (Edição fac-similada da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1988), capítulos XLIII e LXIX.
11. Cf. Capítulo XIX.
12. Acerca deste e dos outros critérios de definição das partes do discurso, cf. *supra* nota 3.
13. Cf. *Grammatica da Lingua Portuguesa*, p. 59.
14. Com este número, mostra inclusivamente uma certa independência em relação ao modelo de Nebrija (*apud*: "Estudio" de Antonio Quilis, precedendo a sua edição da *Gramática de la Lengua Castellana*, 1989), que indica oito partes nas *Introductiones latinae* (1481) e dez na *Gramática castelhana* (1492).
15. Cf. obra cit. pp. 5, 9 e 12.

Ainda no século XVI, na *Orthographia da Lingoa Portuguesa* (1576), e sem fazer qualquer explanação teórica acerca das partes do discurso, Duarte Nunes de Leão define o artigo a partir de critérios que em parte já encontráramos em João de Barros. São eles: o critério morfológico ("[...] os artículos, que também são indeclináveis e só têm variação no género e números [...]"), sintagmático ("[...] os nomes a que se ajuntam [...]") e etimológico ("[...] os nossos artículos, o, a, são o pronome is, ea, id [...]) [16]. Por outro lado, importa referir que Nunes de Leão distingue, contrariamente ao seu antecessor, a contracção do artigo com a preposição e o próprio artigo [17].

2. SÉCULO XVII

No *Methodo Grammatical para todas as linguas* (1619), de Amaro de Roboredo, encontramos uma lista de apenas cinco partes do discurso — nome, preposição, verbo, advérbio e conjunção —, sendo o artigo referido a propósito do género dos nomes substantivos e definido pelos critérios morfológico ("Os quaes articulos he o mesmo que a primeira, & a segunda Declinação puras"), etimológico ("[...] a que responde a latina com Is, Ille, & [...]") e sintagmático-distribucional ("[...] porem quando se pospõi he relativo [...]") [18]. Este último critério põe de manifesto o reconhecimento da pluricategorização, isto é, a noção de que certas formas podem figurar em várias classes de palavras.

3. SÉCULO XVIII

António José dos Reis Lobato apresenta uma lista de nove partes do discurso na *Arte da Grammatica da Lingua Portugueza* (1771). À semelhança de João de Barros, Lobato identifica o artigo, o nome, o pronome, o verbo, o particípio, a preposição, o advérbio, a conjunção e a interjeição. Quanto aos critérios definitórios, sublinhamos particularmente o morfológico ("Serve tambem o Artigo para mostrar os casos, numeros, e generos dos Nomes, a que se antepõe [...] rigorosamente fallando o artigo he indeclinavel dentro do mesmo número, por não variar a terminação"), o semântico ("Artigo he huma palavra, que por si só na oração não significa cousa alguma completamente [...] restringe, e determina a sua significação geral, fazendo-a pertencer a uma só pessoa, ou cousa") e sintagmático ("[...] mas posta na oração antes do nome Appellativo, ou Commum [...].").

Na *Grammatica Philosophica*, publicada em 1783 juntamente com o *Diccionario da Lingua Portugueza*, Bernardo de Lima e Melo Bacelar reduz a três o número das partes da oração, a saber:

> A primeira he o som, que representa a Agente, ou Nominativo: a segunda, que mostra a Acção, ou verbo: e a terceira o som que faz as vezes de Accionado, paciente, ou caso.

16. Cf. *Orthographia*, pp. 149 e 152.
17. Obra cit., p. 150: "Assim que erram os que cuidam que o artículo tem variação da caso: o, a, d'o, d'a, ao, aa, ó [...] De maneira que quando dizemos ao, a é preposição, e o artículo".
18. Cf. *Methodo*, pp. 2 e 47.

A este respeito, acrescenta o gramático que "estes tres unicos sons compõem a Oração (ou são a preposição) que he a unica cousa, que o Grammatico pertende fazer" [19].

O artigo figura na classe dos "adjuntos" do nome, assim como o pronome, a preposição, o advérbio, a conjunção e a interjeição. A classe dos adjuntos [20] apresenta duas sub-classes: a dos "adjuntos intrínsecos" e a dos "adjuntos extrínsecos", enquadrando-se o artigo precisamente nesta última sub-classe. De acordo com isto, a definição do artigo apoia-se no critério sintáctico, cabendo ao artigo um papel acessório na cadeia linguística. Para além deste critério, registam-se ainda o critério morfológico e o critério distribucional, segundo os quais o artigo "he um som declinavel, que serve do pronome esse", [21] quer dizer, sofre variação formal e tem função substitutiva.

João Pinheiro Freire da Cunha estabelece, no *Breve Tratado de Orthographia* (1788), uma lista de oito partes do discurso em que não figura o artigo [22]. Este é integrado no tratamento do género do nome e dos seus "casos". Os critérios definitórios são o morfológico, por um lado, patente na referência à declinação do artigo, e, por outro, o critério sintáctico, presente na enumeração dos membros da oração, como unidade superior ao elemento definido [23].

4. SÉCULO XIX

Confessando-se influenciado por Court de Gébelin, Manuel Dias de Sousa dá à estampa uma *Gramática Portuguesa* (1804), obra interessante a diversos títulos. Aí voltamos a encontrar as dez partes do discurso: seis variáveis — o nome, o artigo, o adjectivo, o pronome, o particípio e o verbo — e quatro invariáveis — a preposição, o advérbio, a conjunção e a interjeição. Figurando num capítulo próprio, o termo artigo compreende quer o conceito de artigo, quer o conceito de pronome demonstrativo, e é definido pelo concurso de diversos critérios; destaca-se sobretudo o critério sintagmático ("se antepõe aos nomes apelativos"), o funcional e o sintagmático ("precedem sempre aos nomes, e se fazem como huma coiza com eles [...]"), o semântico e o ontológico ("O artigo he huma vós que por si só não significa coiza alguma completamente, mas posta antes do nome apelativo ou abstracto lhes restringe e determina a sua significação geral fazendo-a pertencer a huma só coiza ou pessoa [...]") [24]. Segundo Dias de Sousa, o artigo reparte-se por três sub-classes: os "indicativos" (o, a), os "enunciativos" (hum, huma) [25] e os "demonstrativos" (este, esta, esse, essa).

19. Cf. *Grammatica,* p. 4.
20. Otto Jespersen também se refere ao artigo como um adjunto. Cf. *La philosophie de la grammaire*, 1971 (1ª ed. 1924), p. 140.
21. Obra cit. p. 14.
22. Cf. *Breve tratado da orthografia, para os que naõ frequentáraõ os estudos* [...], p. 3. Pela ordenação do autor, as partes do discurso são o nome, o pronome, o verbo, o particípio, a preposição, o advérbio, a interjeição e a conjunção.
23. Obra cit. pp. 4 e 12.
24. Cf. *Gramatica Portuguesa*, pp. 37-38.
25. Estas designações — "indicativos" e "enunciativos" — surgem-nos também nos *Elementos de Grammatica Portugueza* (1819), de Soares Ferreira.

Interessante é também a terminologia adoptada por António de Moraes Silva, no *Epítome da Grammatica da Lingua Portugueza* (1806), em que o artigo surge na classe dos "adjectivos articulares", que compreende não só o pronome demonstrativo como também o artigo (definido e indefinido). Genericamente, o adjectivo articular é uma "parte da sentença" que "ajuntamos aos nomes, para determinarem a extensão individual, a que se applica um nome commum", [26] sendo definido com base nos critério semântico e psicológico, ou seja, pela relação que estabelece com elementos extra-linguísticos [27]. É de notar, ainda, que Moraes Silva já não utiliza o termo declinação a propósito da definição do artigo.

Em 1812, no *Resumo Orthographico*, Luís Gonçalves Coutinho considera nove partes do discurso que se reduzem essencialmente a três: o nome, o verbo e a partícula. Este último termo recobre a preposição, o advérbio, a interjeição e a conjunção. Quanto ao artigo, que é definido sobretudo pelos critérios morfológico, sintagmático e semântico [28], voltamos a encontrar o termo declinação a respeito da sua contracção com a preposição.

A João Crisóstomo do Couto e Melo devemos uma das mais curiosas obras do conjunto da gramaticografia portuguesa do século XIX — a *Gramática Filosófica da Linguagem Portugueza* (1816). Esta gramática põe de manifesto uma forte influência de vários autores da chamada *grammaire générale* francesa, como por exemplo Nicolas Beauzée e Sicard [29], entre outros. No capítulo da Etimologia [30], em que tradicionalmente se trata das classes de palavras ou das partes do discurso, o gramático refere cinco classes (substantivo, adjectivo, verbo, preposição e conjunção); reconhece, no entanto, que a matéria é controversa, havendo disparidade numérica e de critérios de autor para autor. Nesta Gramática, o artigo aparece na classe "adjectivos articulares", que é uma das duas sub-classes do adjectivo; a outra é a dos adjectivos atributivos. Juntamente com os demonstrativos, o artigo tem uma função de determinação e surge-nos, assim, definido como "aquêle, que determina a estenção da significação do substantivo, a que está unido".

Pouco depois, João Soares Ferreira refere nove partes do discurso encabeçadas precisamente pelo artigo [31], que é concebido como um "adjectivo determinativo", cujo "principal officio he designar o movimento do espirito para o objecto particular da sua idéa", servindo para indicar o "género, a espécie ou o indivíduo". Pela primeira vez, regista-se a definição e a classificação do artigo indefinido, ao qual chama "enunciativo". Os critérios definitórios do indefinido são o sintagmático ("[...] a que se antepõe [...]")

26. Cf. *Epítome*, p. 15.
27. Obra cit. p. 17.
28. Cf. *Resumo*, pp. 2 e 8.
29. O primeiro é autor da *Grammaire générale ou esposition raisonnée des élémens nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'etude de toutes les langues*, 1767 e o segundo dos *Elémens de grammaire générale, appliqués à la langue françoise*, 2 vols., Paris, 1799.
30. O título da secção I — *Das Espécies de Vocábulos como sinaes d'ideas-* denota a orientação "filosófica" anunciada no título da *Gramática*. Cf. p. 59.
31. Cf. *Elementos de Grammatica Portugueza*, 1819, p. 7. As restantes são: nome, pronome, verbo, particípio, preposição, advérbio, conjunção e interjeição.

e o semântico ("per si sós nada significão [...] tirando-o da sua generalidade [...]"). A distinção entre o definido e o indefinido reside nas respectivas funções, já que o primeiro (chamado "indicativo") serve para "determinar" e "restringir" a significação, ao passo que o segundo marca a "individuação" e a "enunciação" [32].

Na *Grammatica, orthographia, e arithmetica portugueza* (1820), Manuel Borges Carneiro identifica apenas seis classes de palavras de cuja união resulta a oração: "nome (que comtêm o pronome e artigo) verbo (que comprehende o seu participio), adverbio, conjunção, preposição, interjeição". Este gramático já não refere a existência de "casos" [33], sendo o artigo tratado no âmbito do género do nome. Apesar de o emprego do artigo ter merecido um parágrafo próprio [34], não é apresentada qualquer definição do seu conceito.

Diferente é o caso da *Grammatica Philosophica da Lingua Portugueza* (1ª ed. 1822; 2ª ed. 1830), de Jerónimo Soares Barbosa, obra em que se encontra um amplo leque de critérios definitórios. O gramático aponta não só uma definição do próprio conceito de "parte da oração" como também uma abundante descrição do emprego do artigo. Influenciado pela *Grammaire Générale et Raisonnée*, mais conhecida como Gramática de Port-Royal [35], o discurso metalinguístico de Soares Barbosa está estreitamente vinculado à Lógica, o que facilmente se comprova, desde logo, na própria definição de "parte da oração":

> Elementos da oração, como são signaes das ideas, não podem ser, nem mais, nem menos em numero, nem de outra especie, que não sejam os Elementos do pensamento, que os mesmos exprimem. [...] Linguas que não são outra couza senão huns Instrumentos Analyticos, que se não forão as ideas simultaneas do painel confuso do pensamento, que as compõem em ordem, e as fazem succeder humas a outras no discurso para se verem distinctamente, e poderem ser vistas por aquelles a quem falamos [36].

Soares Barbosa estabelece uma distinção entre as palavras "interjectivas", em que inclui tão só as interjeições, e as palavras "discursivas ou analíticas", das quais umas são declináveis e outras indeclináveis, repartindo-se por diversas sub-classes. Por definição, qualquer parte da oração deve, no entanto, reunir três características essenciais, a saber,

> que a sua expressão não contenha em si clara ou implicitamente outras palavras, pelas quaes se possa resolver, e explicar, que seja necessaria e indispensavel á enunciação dos nossos pensamentos e, finalmente, que exercite no discurso huma funcção essencialmente differente das que exercitão as outras Partes Elementares do mesmo [37].

---

32. *Ibidem*, pp. 8-9.
33. A esse respeito, diz o seguinte: "Na lingua portugueza os nomes, assim substantivos, como adjectivos, não tem diversidade de terminações, nem conseguintemente casos nem declinações. O artigo *o* ou a preposição, que lhes precedem, determinão o que no latim se chama *casos*". Cf. *Grammatica*, pp. 13-14.
34. Cf. *Grammatica* [...] pp. 32-34.
35. Publicada em 1660, esta gramática distingue oito partes do discurso. Para o artigo, cf. *Grammaire Générale*, chapitre VII, pp. 52 e 55.
36. Cf. *Grammatica Philosophica*, p. 98.
37. Obra cit., p. 106.

Em consonância com os critérios morfológico, ontológico e funcional, o gramático considera unicamente seis partes do discurso — o substantivo, o adjectivo, o verbo, a preposição, a conjunção e a interjeição —, das quais as duas primeiras são "nominativas" e as três últimas "conjuntivas" ou "combinatórias". Apesar de o artigo não constar da lista de partes do discurso, quer o termo, quer o conceito estão contemplados na classe dos "adjectivos determinativos de qualidade" [38], em cujo âmbito os artigos constituem, por sua vez, a sub-classe dos determinativos gerais. O artigo é definido com base em diversos critérios: etimológico, morfológico, sintáctico, semântico, sintagmático, paradigmático, funcional, metagramatical, ontológico e didáctico [39]. É de notar que o gramático identifica o artigo indefinido ("indefinito"), sem o incluir nos numerais ou nos determinativos indefinidos [40]. O emprego do artigo (definido e indefinido) e as suas restrições é abundantemente exemplificado, ficando bem claro que o "officio dos Artigos não he declinar os nomes, nem para mostrar o seu genero" [41]. Com muitos outros, os dados expostos põem de manifesto a riqueza metalinguística da *Grammatica Philosophica*, facto que a torna uma fonte preciosa e indispensável para o historiador das ideias linguísticas em Portugal. Faremos, de seguida, um breve excurso por outros textos posteriores ao de Soares Barbosa. Começamos pela "Introducção Grammatical", que antecede o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1836), de Francisco Solano Constâncio. No capítulo referente às "partes da oração", o autor adopta o esquema de outros gramáticos e estabelece uma lista de sete partes do discurso: o substantivo, o adjectivo, o verbo, a preposição, o advérbio, a conjunção e a interjeição. Tal como o pronome e o numeral, o artigo surge no grupo dos determinantes do nome, como "determinativo geral que individualisa os nomes communs a muitos entes". Os critérios definitórios são sobretudo o lógico, o semântico, o sintáctico e o etimológico [42].

Em 1869, na *Grammatica Elementar da Lingua Portugueza*, de Mendes Pinheiro, deparamos novamente com uma lista de nove partes do discurso, entre as quais se conta

38. *Idem, ibid.*, p. 142: "Os Adjectivos Determinativos applicão os nomes communs, e os determinão a hum sentido individual de dous modos: ou caracterizando-os por certas qualidades individuaes; ou contando-os, e applicando-os a certo numero, e quantidade de individuos.Daqui a divisão mais geral destes Adjectivos em Determinativos de Qualidade e em Determinativos de Quantidade.Os determinativos de qualidade se subdividem em Geraes, e em Especiaes. Os Geraes são os que junctos a qualquer nome commum, indicão que elle se toma individualmente em hum sentido determinado, sem contudo elles o determinarem por si, e taes são os nossos Artigos, hum vago e Indefinito [...] e outro Definito [...]". Cf. *Grammatica Philosophica*, pp. 142-143.
39. Ver especialmente pp. 142-145.
40. A esse respeito, observa Soares Barbosa: "Porêm do segundo duvidão muitos, dizendo que he o mesmo que o numeral *Hum*, ou que o determinativo *Hum certo (quidam)*. He verdade que elle tem tambem estas accepções, e usos. Porêm quando elle exprime ou a unidade numeral, ou a unidade de hum individuo, certo e determinado em mente, que não queremos nomear, nem determinar; então elle he Artigo[...]". Cf. p. 145.
41. O autor acrescenta ainda: "O destino dos Artigos he somente para indicar, que os nomes geraes a que se ajuntão, se devem tomar não em toda a sua extensão, mas em hum sentido individual, ou substantivo; tanto assim que da sua apposição aos taes nomes, ou da sua ausencia, ou da combinação de ambos dous resultão differentes sentidos de huma mesma palavra". Cf. pp. 150-151.
42. Cf. *Novo Diccionario*, pp. XVII e XVIII.

o artigo; por outro lado, o autor repete também a tradicional referência às declinações do artigo, que é definido quer pela noção de distribuição, quer pela noção de determinação ou de individuação do sentido. E, mais uma vez, a definição assenta nos critérios morfológico e semântico [43]. Outro tanto se pode dizer da *Nova Grammatica Portugueza* (1880), de Bento José de Oliveira, que identifica dez partes do discurso — substantivo, adjectivo, artigo, pronome, particípio, verbo, preposição, advérbio, conjunção e interjeição. Repete-se também aqui a definição do artigo como determinativo, que pode ser definido ou indefinido [44], e a enumeração dos seus "usos especiais". Nesta obra regista-se a ocorrência do termo e do conceito de "complemento", que só aparece precisamente com os textos gramaticais do século XIX.

Em relação à de Bento de Oliveira, a *Grammatica Portugueza* (1880) de Epiphanio da Silva Dias tem a particularidade de apresentar o numeral numa classe própria. São nove as partes da oração (substantivo, adjectivo, numeral, pronome, verbo, advérbio, preposição, conjunção e interjeição) estudadas no âmbito da Morfologia. No que respeita ao artigo, saliente-se que ele figura na classe dos pronomes: o definido entre os demonstrativos e o indefinido na dos pronomes indefinidos [45]. Mais interessante é o esquema classificatório proposto por Júlio Ribeiro, na sua *Grammatica Portugueza* (1885), publicada no Brasil. A "Etimologia", termo tradicionalmente sinónimo de "parte da gramática que trata das classes de palavras", cobra ali o significado que actualmente possui, sendo substituída pela Taxeonomia, que designa uma das partes da Morfologia. Júlio Ribeiro isola oito grupos ou categorias de palavras — substantivo, artigo, adjectivo, pronome, verbo, advérbio, preposição e conjunção —, que se repartem por três divisões, em função do tipo de relação que estabelecem com as outras; assim, as palavras podem ser "independentes", "dependentes" ou "conectivas" [46]. O artigo enquadra-se, evidentemente, no grupo das palavras "qualificadoras, dependentes sempre de outra palavra que ellas descrevem ou limitam", cabendo-lhe a função de particularizador da significação do substantivo. O indefinido ("indefinito") é classificado como um adjectivo determinativo indefinido.

Na *Grammatica Portugueza dos Lyceus* (1887), Francisco José Monteiro Leite aplica o critério sintáctico-semântico [47] na definição do artigo e, finalmente, em 1901, nos *Elementos de Grammatica Portugueza*, de José Domingos de Azevedo, o artigo aparece na secção referente aos pronomes demonstrativos, na qualidade de pronome adjectivo [48].

---

43. *Grammatica Elementar*, pp. 7-9.
44. *Nova Grammatica*, pp. 27-28. O definido caracteriza-se pela determinação enquanto que o indefinido *mostra que o nome commum se toma em sentido individual, mas de um modo vago e não bem determinado* (cf. p. 28).
45. Cf. *Grammatica Portugueza*, p. 38.
46. Esta classificação faz lembrar, *mutatis mutandis*, os conceitos de forma livre e de forma presa, aqui entendidos como formas autónoma e não autónoma, respectivamente. Vide J. G. Herculano de Carvalho, *Teoria da Linguagem*, Tomo II, Coimbra, Atlântida Editora, 1974, pp. 474 e 475.
47. Cf. p. 41. Monteiro Leite considera dez partes do discurso: substantivo, adjectivo, artigo, verbo, pronome, particípio, preposição, advérbio, conjunção e interjeição.
48. A esse propósito, diz o seguinte: "O pronome adjectivo o, a, os, as, quando precede um substantivo (ou expressão substantiva) com que combina, toma o nome particular de artigo definido" (Cf. p. 37). O gramático aponta claramente para a policategorização das formas.

5. CONCLUSÃO

Mesmo reconhecendo que os dados recolhidos cobrariam outro valor se fossem examinados à luz de uma perspectiva sistemática (o sistema das partes do discurso), podemos com base nos textos metagramaticais que constituíram o nosso corpus histórico, tecer algumas considerações acerca do estatuto do artigo no antigo discurso metalinguístico português. Primeiro, parece ficar evidente que os gramáticos portugueses partem de uma herança gramatical que, por outro lado, funciona para muitos deles como um espartilho terminológico e conceptual. De facto, antes da *Grammatica Philosophica* (1783), de Melo Bacelar, não pode dizer-se que tenha havido entre os gramáticos portugueses uma verdadeira exposição original das partes do discurso, e, por consequência, também não a houve para o "artigo". Até aos finais do século XVIII, o discurso gramatical está fortemente vinculado à teoria dos clássicos. Para os autores das primeiras gramáticas vernáculas, a par da defesa e ilustração da língua moderna, tratava-se de aplicar ao português o molde reflexivo e normativo da língua nobre — o latim —, com o propósito de lhe conferir uma maior "perfeição". Por isso, a terminologia adoptada pelos gramáticos renascentistas, e por outros que se lhes seguiram, é no essencial oriunda da tradição greco-latina, como também o são os conceitos. Quando confrontamos a concepção das partes do discurso, exposta ou implícita, nos textos metagramaticais dos séculos XVI a meados do século XVIII, notamos uma clara expansão terminológica e conceptual, que ora resulta de uma reflexão com base no legado clássico, ora advém da influência de autores modernos. Assim sucede, por exemplo, com as sobreposições "artigo-pronome" e "artigo-adjectivo", esta última patente em Moraes Silva, Couto e Melo e Soares Barbosa [49], que vão ao encontro da classificação apresentada no artigo "Mot" da *Encyclopédie* [50]. O aristotelismo, o racionalismo cartesiano de Port-Royal e o espírito da *Encyclopédie* far-se-ão sentir também entre nós, como se viu em alguns dos textos que examinámos, particularmente nas três Gramáticas Filosóficas (Melo Bacelar, Couto e Melo e Soares Barbosa), em que dominam ideias como a de que todas as línguas têm por finalidade a enunciação dos pensamentos; as categorias gramaticais são universais e a sintaxe, dominada pela lógica, assenta na ordem das palavras [51].

Na segunda metade do século XIX, mais do que a uma expansão terminológica assiste-se a uma renovação do conceito e do formato da própria gramática: os textos de Epifânio Dias (1880), Júlio Ribeiro (1885), Monteiro Leite (1887) e Domingos de Azevedo (1901) representam já a rejeição da antiga Lógica e a transformação do

49. Para se ter uma ideia das influências recebidas pelos gramáticos portugueses, basta dizer que Moraes e Silva abre o seu *Epítome Gramatical* com uma citação de Condillac e que Couto e Melo apresenta na *Gramática Filosófica* um capítulo totalmente parafraseado de *La Logique ou l'art de penser*, de Antoine Arnault e Pierre Nicole. Cf. Quadro anexo.

50. Cf. Pierre Swiggers, "Encyclopédie méthodique: Grammaire et littérature", Tome II, p. 575 in: *Grammaire et théorie au 18e siècle*, 1986: "[...] *la possibité de changer les Adjectifs physiques en Noms & les Adjectifs métaphysiques en Pronoms, indique de part & d'autre les mêmes différences; & la distinction effective que l'on a faite de l'Article, qui n'est qu'un Adjectif métaphysique, auroit pu & dû s'étendre à toute la classe sous ce nom*".

51. Cf. Georges Mounin, *História da Linguística*, Porto, Edições Despertar, 1970.

pensamento gramatical e linguístico, decorrentes do método científico introduzido com o comparatismo. Em jeito de conclusão, diga-se que, se as mudanças teóricas não se operam totalmente na descontinuidade e a história das teorias mostra que elas veiculam insistentemente materiais idênticos [52], os textos por nós examinados constituem um "*continuum*" metalinguístico do maior interesse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Gramáticos e ortografistas portugueses*

AZEVEDO, Domingos de, *Elementos de Grammatica Portugueza*, 2ª edição melhorada, Porto, Livraria Portuense, s.d.

BACELLAR, Bernardo de Lima e Melo, *Diccionario da Lingua Portugueza, em que se acharão dobradas palavras do que traz Bluteau, e todos os mais Diccionaristas juntos: a sua propria significação: as raizes de todas ellas: a accentuação: e a selecção das mais usadas, e polidas: a Grammatica Philosophica, e a Orthographía Racional no principio, e as explicaçoens das abbreviaturas no fim desta obra*, Lisboa, Na Officina de Jozé de Aquino Bulhoens, 1783.

BARBOSA, Jerónimo Soares, *Grammatica Philosophica da Lingua Portugueza, ou Principios da Grammatica Geral Applicados á Nossa Linguagem*, 2ª edição, Lisboa, Na Typographia da Mesma Academia, 1830.

BARROS, João de, *Grammatica da lingua Portuguesa*, Lisboa, Luís Rodrigues, 1540.

CARNEIRO, Manuel Borges, *Grammatica, Orthographia, e Arithmetica portugueza* [...] Lisboa, Imprensa Régia, 1820.

CONSTÂNCIO, Francisco Solano, *Novo diccionario critico e etymologico da lingua portugueza, precedido de uma introducção grammatical*, Paris, Angelo Francisco Carneiro, 1836.

COUTINHO, Luís Gonçalves, *Resumo Orthographico da Lingua Portugueza, extrahido dos melhores autores*, 2ª impressão, Lisboa, Na Impressão Régia, 1812.

CUNHA, João Pinheiro Freire da, *Breve Tratado da Orthographia, para os que naõ frequentáraõ os estudos* [...], 6ª impressão mais accrescentada, Lisboa, Na Officina de Antonio Gomes, 1788.

DIAS, Ephifanio da Silva, *Grammatica Portugueza*, 3ª edição, Porto, Livraria Universal, 1880.

FERREIRA, João Soares, *Elementos de Grammatica Portugueza, ordenados segundo a doutrina dos melhores grammaticos para aplanar á mocidade o estudo da sua lingua*, Lisboa, Na Impressão Regia, 1819.

LEÃO, Duarte Nunes de, *Orthographia da Lingoa Portuguesa*, Lisboa, João da Barreira, 1576.

LEITE, Francisco José Monteiro, *Grammatica Portugueza dos Lyceus*, Porto, Livraria Civilisação, 1887.

LOBATO, Antonio dos Reis, *Arte da Grammatica da Lingua Portugueza*, 10ª impressão, Lisboa, Impressão Régia, 1812 (1ª ed. 1771).

MELO, João Crisóstomo do Couto e, *Gramática Filosófica da linguagem portuguêza*, Lisboa, Na Impressão Régia, 1818.

52. Cf. Jean-Claude Chevalier, "La constitution du fait" in: *Histoire et Linguistique*, Paris, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984, p. 173.

OLIVEIRA, Bento José de, *Nova Grammatica Portugueza compilada de nossos melhores autores e coordenada para uso das escholas*, 13ª ed., Coimbra, Livraria de J.Augusto Orcel, 1880 (1ª ed. 1862).
OLIVEIRA, Fernão de, *Grammatica da Lingoagem Portugueza*, Lisboa, Germão Galharde, 1536 (Edição fac-similada da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1988).
PINHEIRO, F. Mendes, *Grammatica Elementar da Lingua Portugueza para uso das Escholas*, Coimbra, 1869.
RIBEIRO, Júlio, *Grammatica Portugueza*, 2ª ed. refudida e muito augmentada, S. Paulo, Teixeira & irmão, Editores, 1885.
ROBOREDO, Amaro de, *Methodo Grammatical para todas as linguas*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1619.
SILVA, Antonio de Moraes, *Epitome da Grammatica Portugueza*, Lisboa, Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1806.
SOUSA, Manuel Dias de, *Grammatica Portuguesa*, Coimbra, Na Real Imprensa da Universidade, 1804.

2. *Fontes Secundárias*

ACHARD, Pierre, e *alii* (dir.), *Histoire et Linguistique*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.
ARNAULT, Antoine e Nicole, Pierre, *La Logique ou l'Art de Penser*, Paris, Gallimard, 1992 (1ª ed., Paris, 1662).
AUROUX, Sylvain, *Histoire des Idées Linguistiques*, tomes I, II, Bruxelles, Mardaga, 1989, 1992.
BEAUZÉE, Nicolas, *Grammaire Générale ou exposition raisonnée des élémens nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'etude de toutes les langues*. Impression facsimilé de l'édition de 1767, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1974.
CARVALHO, J.G. Herculano de, *Teoria da Linguagem*, tomo II, Coimbra, Atlântida Editora, 1974.
CHARPIN, François, "La notion de partie du discours chez les grammairiens latins" in: *Histoire, Epistémologie, Langage*, 8, I, pp.125-140.
COLOMBAT, Bernard (dir.), *Langages*, nº 92 (*Les parties du discours*), Paris, Larousse, 1988.
GUILLAUME, Gustave, *Le Problème de l'Article et sa solution dans la Langue Française*, Réedition avec préface de Roch Valin, Paris-Québec, Librairie A.-Z. Nizet-Les Presses de l'Université de Laval, 1975.
JESPERSEN, Otto, *La philosophie de la grammaire*, Paris, Editions de Minuit, 1971 (ed. original: *The philosophy of grammar*, London, 1924).
MOUNIN, Georges, *História da linguística. Das origens ao século XX*, Porto, Edições Despertar, 1970.
NEBRIJA, Antonio de, *Gramática da la Lengua Castellana*, Estudio y edición de Antonio Quilis, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1989 (1ªed. 1492).
NEVES, Maria Helena de Moura, *A Vertente Grega da Gramática Tradicional*, São Paulo, HUCITEC-Editora da Universidade de Brasília, 1987.
SICARD, R. A., *Eléments de Grammaire Générale, appliqués à la langue françoise*, Paris, Bourlotton, Deterville, 1799.
SCHÄFER, Barbara, "La description de l'article dans les anciennes grammaires portugaises" in: *Actas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, pp. 717-731.
SCHÄFER, Barbara, "Die Beschreibung des Artikels in den alten portugiesischen Grammatiken" in: *Iberorromania (revista dedicada a las Lenguas y Literaturas iberorrománicas de Europa y América)*, nº 37, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, pp. 51-69.

SWIGGERS, Pierre, *Grammaire et Théorie du Langage au 18e siècle-Mot, Temps & Mode dans l'Encyclopédie Méthodique*, Presses Universitaires de Lille, 1986.
SWIGGERS, Pierre e VAN HOECKE,Willy (dir.), *Mot et Parties du Discours/Word and Word Classes/Wort und Wortarten*, Paris, Peeters Leuven, 1986.

O I.L.B. À MARGEM DUM ATLAS LINGUÍSTICO DE PORTUGAL? [1]

GUNTHER HAMMERMÜLLER

0. INTRODUÇÃO

Faleceu no dia 1 de Novembro de 1992 em Coimbra o Prof. Doutor Manuel de Paiva Boléo [2] — meio século depois de ter dado a vida ao inquérito que já pouco mais tarde recebeu o nome dele como rótulo: *Inquérito Linguístico Boléo* — ficando com as letras *I.L.B.* quase como simbolizando uma "marca registada".

Ficaram e ficam como legado deste eminente *Doutor* (no sentido próprio da palavra) — além dos seus escritos e das muitas gerações de Romanistas portugueses formados por ele em Coimbra — pelo menos duas coisas importantes para os Lusitanistas interessados na dialectologia e nos domínios científicos afins: o apoio moral e argumentativo a favor da realização — oxalá um dia definitiva — dum Atlas linguístico de Portugal e o *Arquivo do I.L.B.* Esta colecção valiosa de materiais linguais [3], linguísticos e etnográficos continua a existir no Instituto de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [4] numa sala vigiada pelo belo retrato da Doutora *Carolina Michaëlis* — sendo ela francamente a personificação prototípica das boas relações luso-alemãs no domínio da Filologia românica. O todo continua à espera dum devido aproveitamento — significando isto em parte o prosseguimento de trabalhos já efectuados ou, pelo menos, iniciados. [5]

O conhecimento pessoal do Doutor Boléo, entretido por contactos esporádicos desde o meu tempo como Leitor de Alemão na Universidade do Porto [6] fizeram com que eu sentisse a necessidade de tentar fazer algo para garantir a continuação dos trabalhos à base dos arquivos constituídos pelo I.L.B. e todo o material à volta dele. Nos contactos e conversas com colegas conhecedores da matéria tive a impressão — e tenho-a tido até hoje — que não era eu o único a desejar continuidade ao trabalho no material do I.L.B.!

---

1. Agradeço especialmente à *Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito* (Coimbra) a amabilidade de rever comigo este texto.
2. Ver a comemoração por Heinz Kröll em *Lusorama* 20 (Março de 1993), 95-96.
3. Agradeço ao colega *António Franco* (Porto) a sugestão do termo *lingual* para evitar de subsumir pelo adjectivo *linguístico* a referência terminológica tanto à *língua* como à *linguística* — a qual tantas vezes não permite bem distinguir entre dois níveis metodológicos (cf. em alemão *sprachlich* vs. *sprachwissenschaftlich/linguistisch*). Fica talvez ainda a discutir se o termo *lingual* resistirá à concorrência de *linguajeiro* (calque do francês *langagier*), que parece já ter certa aceitação no Brasil (comunicação pessoal dum colega brasileiro no Congresso da AIL em Hamburgo).
4. Actualmente (i.e. desde 26 de Maio de 1983) denominado *I.L.L.P.* (Instituto de Língua e Literatura Portuguesas).
5. Ver neste âmbito os projectos da (já mencionada) Maria Filomena Saraiva de Carvalho Pereira de Brito de editar monografias linguísticas dizendo respeito ao Distrito de Coimbra (ver BOLÉO 1979, 16-17).
6. De 1975 a 1978; ver BOLÉO 1979, 13, como referência aos nossos contactos em Coimbra.

Uma primeira iniciativa pública que ousei tomar foi aquela dum apelo sob forma duma *carta aberta* aos deputados portugueses do Parlamento Europeu.[7]

Tinha então sido o meu intuito procurar — de acordo com pessoas responsáveis e interessadas em Coimbra (resp. em Portugal) e com o consentimento explícito do Doutor Paiva Boléo — caminhos que pudessem conduzir à conservação e à melhor valorização científica do I.L.B., isto é de todo o arquivo, incluindo Questionários preenchidos, Relatórios, Teses de Licenciatura, Ficheiros de vocabulário, etc.

Foi esse um apelo público — não o primeiro se se tem em conta que o próprio Manuel de Paiva Boléo tinha sempre chamado a atenção para o I.L.B. nos seus escritos e conferências — que, aliás, só teve como resultado umas respostas por cartas amigáveis exprimindo muita simpatia para com o meu *engagement* neste domínio.

Mas — excepção feita dum caso particular — não houve as esperadas iniciativas próprias nem tentativas de procurar ajuda financeira para apoiar os esforços de conservar e aproveitar este arquivo.

No entanto e dentro desta mesma ordem de ideias o Concelho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra manifestou o seu parecer favorável[8] a esta iniciativa destinada a assegurar o indispensável apoio científico e financeiro ao I.L.B.

1. ESBOÇO DA HISTÓRIA DO I.L.B.[9]

Do seu tempo como estudante de Filologia românica e de Leitor de português em Hamburgo (de 1929 a 1935)[10], Manuel de Paiva Boléo trouxe ideias e métodos novos que, com a energia e a perseverança próprias dele, tentou introduzir na investigação e no ensino universitário da Filologia românica (i.e. sobretudo no domínio da linguística) em Portugal.

Inspirando-se, sobretudo, no ensino e nos trabalhos do então director do *Seminário de Línguas e Culturas Românicas* da Universidade de Hamburgo Fritz Krüger (cargo que este desempenhou de 1919 até 1945)[11], Manuel de Paiva Boléo iniciou em *1942* o *Inquérito Linguístico por Correspondência* que hoje é conhecido pelas siglas de *I.L.B.* Apoiando-se, pelo menos em parte, no questionário do *AIS* [*Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*] de Karl Jaberg e Jakob Jud, Manuel de Paiva Boléo dirigiu

7. Ver HAMMERMÜLLER 1988.
8. Numa carta do 16-12-1987 dirigida ao Doutor Boléo.
9. Ver para mais pormenores acerca da criação do I.L.B. — e também do projecto dum ALP [Atlas Linguístico de Portugal] — sobretudo BOLÉO 1974 e 1975, onde se encontram incluidos (e actualizados) trabalhos de Manuel de Paiva Boléo publicados a partir de 1942.
10. Mais exactamente de fins de 1929 até Outubro de 1935 (dos quais 4 anos como Leitor de Língua e Literatura Portuguesas — segundo BOLÉO 1974, XII e 87). Ele substituiu, aliás, no lugar de *Leitor de Português* na Universidade de Hamburgo o Dr. Manuel Lopes de Almeida (1900-1980), também de Coimbra, o qual tinha desempenhado este cargo só de 1929 até Setembro de 1930 (ver HOMENAGEM 1981, 774).
11. Para mais pormenores ver o artigo "Krüger (Fritz)" de Manuel de Paiva Boléo na *Enciclopédia Verbo*, vol. XX (Suplemento), Lisboa, 1980.

em 1942 cerca de 600 perguntas num Questionário impresso [Q 1942] [12] a párocos e professores primários em todo o país, acompanhado por um ensaio que explicava ao público o objectivo e o método do inquérito. [13]

Em *1944* é desenhado um primeiro Mapa do *Inquérito linguístico* com 1240 pontos (i.e. povoações onde se fez pelo menos *um* inquérito) [14] pelo Doutor Fernandes Martins ("Fred").

Em *1950* existem cerca de 2000 questionários preenchidos. Já durante esta década começam a ser mandados alunos da cadeira de *Introdução aos Estudos Filológicos II*, regida por Manuel de Paiva Boléo, para fazerem trabalho de campo com o Q 1942. Esta *emissão* de estudantes especialmente preparados por Manuel de Paiva Boléo faz com que os *Questionários* sejam não só preenchidos em transcrição fonética apropriada, mas que se exija, em princípio, um *Relatório* mais pormenorizado do inquérito. [15] Daí virão também a resultar numerosas teses de licenciatura em Coimbra e Lisboa. [16]

Em *1962* faz-se uma 2ª edição (desta vez dactilografada e policopiada) do questionário do *Inquérito linguístico* de 1942 "com mais algumas perguntas, mas (por motivos de ordem económica) sem as 18 páginas de «Esclarecimentos»" [= Q 1962]. [17]

Em *1963* é feita uma segunda tiragem do Q 1962, completada por numerosas páginas de aditamentos.

Em *1967* aparece uma nova edição do Q 1962, "igualmente policopiada, em que se acrescentaram perto de 200 perguntas e numerosos desenhos, que foram feitos pelo conhecido etnógrafo Senhor Fernando Galhano." [18]

Em *1969* aparece uma nova edição do Mapa de 1944 onde o desenhador da Faculdade Fernando Coroado acrescentou cerca de 500 pontos de povoações.

Em *1970* o número de inquéritos preenchidos eleva-se a cerca de 3000. [19]

Em *1971* o desenhador F. Coroado cria uma nova edição do Mapa, desta vez com 2404 pontos à base de todos os inquéritos feitos até Julho de 1970. O número dos inquéritos cresce agora de cerca de 50 por ano. [20]

Altamente consciente da necessidade e urgência de proceder à valorização dos dados contidos no material do I.L.B., Manuel de Paiva Boléo dirige um requerimento ao *III Plano de Fomento*, pedindo, em Janeiro de 1971, a verba necessária para poder mandar fazer xerocópias dos inquéritos existentes. Deveriam estas ser feitas em cartolina e em número suficiente de cada página para poder utilizá-las directamente como fichas para a recolha lexicológica. Ele espera assim superar uma parte das deficiências existentes

12. 15.000 exemplares de 115 páginas cada (BOLÉO 1942).
13. 700 exemplares de 149 pgs. (BOLÉO 1942a); o texto reproduz-se em BOLÉO 1974, 1-43. A este respeito ver também BOLÉO 1943 (reproduzido em BOLÉO 1974, 45-93) e as pgs. 165-169 da *Notícia Bibliográfica* em BOLÉO 1975.
14. Ver BOLÉO 1973, 21.
15. Ver as indicações em BOLÉO 1975, 95-139.
16. Das quais só poucas têm sido publicadas. Ver a lista em BOLÉO 1975, 141-164 (com mapa).
17. BOLÉO 1978, VIII.
18. BOLÉO 1978, VIII.
19. Ver BOLÉO 1971, 323.
20. Ver BOLÉO 1973, 21.

na exploração dos questionários, onde até àquela altura cada entrada exigia entre 120 e 150 horas de trabalho manual — e tudo isso ainda antes de se poder proceder à interpretação dos dados, quer dizer à transcrição para mapas. Escreve o Doutor Boléo então: "Ouso esperar que este desiderato venha brevemente a ter realização." — Mas esta esperança verdadeiramente modesta ficou aparente e lamentavelmente sem cumprimento ...![21]

Em *1971* e *1972* fazem-se novas tiragens policopiadas do Q 1967 que incluem 21 páginas de desenhos do já referido desenhador e etnógrafo Fernando Galhano.

Ainda em *1971/72* e *1974* é feita uma *Nova edição do mapa do Inquérito linguístico* [22] como versão completada por 82 povoações dos Açores e da Madeira, incluindo os inquéritos directos até 1973 inclusive.[23]

Em Março de *1974* celebra-se a jubilação universitária de Manuel de Paiva Boléo. Ele é então substituído na Direcção do Instituto de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra por sua antiga aluna e, a seguir, assistente (Doutora) Maria José de Moura Santos, a qual, aliás, já se tinha feito um nome por trabalhos linguísticos [24] e pelo ensino no mesmo Instituto.

Existem em *1974* 3056 inquéritos feitos (incluindo 110 para os Açores e a Madeira) para um total de 2530 povoações.

O questionário do *Inquérito linguístico* conhece finalmente em *1978* (em Aveiro) uma 3ª edição (sempre policopiada) por Fátima Matias [25] [Q 1978]. Ela acrescenta sobretudo folhas em branco para aumentar o espaço para as respostas.

Continua assim a partir da Universidade de Aveiro "a recolha dos falares locais, empreendimento que se vinha fazendo desde 1942 sob a orientação do Professor Paiva Boléo da Universidade de Coimbra, e que, após o jubiléu deste Professor, em 1974, lamentavelmente se interrompeu."[26]

Em *1979* constata o próprio Manuel de Paiva Boléo [27] que "o I.L.B. compõe-se actualmente de 3092 questionários [...], 945 relatórios e, formando o arquivo sonoro, 20 fitas magnéticas [...] com vozes, textos seguidos e cantares de [...]" — e segue-se uma lista de 17 povoações delimitadas e 3 áreas maiores (incluindo a variedade portuguesa de Macau).

2. HISTÓRIA — OU ANTES PRÉ-HISTÓRIA — DUM ATLAS LINGUÍSTICO DE PORTUGAL [ALP]

Assim, o I.L.B. situa-se, na verdade, antes "à margem" dum Atlas linguístico de Portugal, visto que Manuel de Paiva Boléo não quis propor explicitamente os trabalhos

21. Ver BOLÉO 1973, 25-26.
22. Sempre desenhado por F. Coroado.
23. Ver BOLÉO 1976, 6; o mapa reproduz-se em BOLÉO 1975, 140.
24. Ver p.ex. SANTOS 1967.
25. MATIAS 1978.
26. Ver MATIAS 1978, I-II.
27. Ver BOLÉO 1979, 14.

do I.L.B. como ponto de partida própria para elaborar um futuro Atlas.[28] Para ele, o estudo dos *falares* portugueses era o objectivo principal. Esse podia ter (e já tem tido) como resultados de análises linguísticas os conhecidos mapas, mas tinha aparentemente a elaboração dum *Dicionário dos Falares Portugueses* como ideia superior — sempre no âmbito do I.L.B.

Manuel de Paiva Boléo sublinhou, portanto, repetidas vezes a necessidade dum Atlas da Língua como projecto em si e tentou encorajar iniciativas nesse sentido, p.ex. na sua função de membro de Direcção do *Centro de Estudos Filológicos de Lisboa*.[29]

Para vos dar uma ideia da (pré-)história do Atlas linguístico de Portugal, o qual — é preciso repeti-lo — ainda não veio à luz até hoje em dia, só posso expor aqui um rascunho histórico abreviado:

1909 — Joseph Huber propõe ao Dr. Leite de Vasconcelos a edição dum Atlas linguístico de Portugal no *Bulletin de Dialectologie Romane*;[30]

1913 — fala-se na *Revue de Dialectologie Romane* dum projecto existente no *Seminário de Línguas Românicas de Hamburgo* para um "AL" espanhol, português e catalão à base duma concepção de B. Schädel;[31]

1925 — o Prof. Dr. Bernhard Schädel (Hamburgo) fala (no vol. I da revista *Biblos*) da "importância extraordinária e [d]a urgência instante da organização do Atlas linguístico de Portugal, segundo as últimas experiências filológicas";[32]

Junho de *1930* — o próprio Manuel de Paiva Boléo sublinha perante a *Junta de Educação Nacional* a "necessidade urgentíssima" de elaborar um Atlas linguístico de Portugal;[33]

1932 — o (então novo) *Centro de Estudos Filológicos de Lisboa* (CEF) publica no seu programa a "elaboração de um Atlas Linguístico de Portugal e Ilhas [...] como um dos aspectos da actividade a desenvolver"[34], mas "apesar do entusiasmo e do interesse de alguns dos membros da primeira direcção do Centro (por exemplo, Manuel Rodrigues Lapa: v. em *A Língua Portuguesa*, IV, 1934, pgs. 215-220), o trabalho não pôde sequer ser iniciado por falta de meios materiais e de pessoas cuja preparação se pudesse centrar no campo da Dialectologia e da Geografia Linguística."[35]

---

28. Ver p. ex. BOLÉO 1975, 168 (n.1 = "Nota de 1974"): "Conforme o escrevi em diferentes passos desta colectânea, [...] esse inquérito não era, no meu espirito, rigorosamente falando, um dos trabalhos "preparatórios" do futuro Atlas linguístico, mas podia constituir uma achega valiosa para esses trabalhos."
29. Ver BOLÉO 1974, 8 (= texto de 1942): "A direcção e organização deste [Atlas linguístico] pertence, naturalmente, ao Centro de Estudos Filológicos de Lisboa, que, logo desde a sua criação, em 1932, marcou como um dos seus principais objectivos, a elaboração do Atlas Linguístico de Portugal e Ilhas."
30. Vol. I, p. 95 (seg. BOLÉO 1974, 86).
31. Vol. V (1913) (seg. BOLÉO 1974, 86).
32. *Biblos* I (1925), 570 (ver também BOLÉO 1974, 85-86).
33. Ver BOLÉO 1974, 80.
34. Ver CINTRA 1974: "A elaboração de um Atlas Linguístico de Portugal e Ilhas figurava como um dos aspectos da actividade a desenvolver pelo Centro de Estudos Filológicos de Lisboa no programa que foi publicado logo no primeiro fascículo da sua revista — o *Boletim de Filologia* — publicado no ano de 1932 (*BdF*, I, 1932, pg. 1)."
35. CINTRA 1974.

De *1932* a *1936* o CEF aceita — praticamente como compensação à deficiênca da sua própria iniciativa — a colaboração no *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica* (ALPI), orientado por Ramón Menéndez Pidal [36] e dirigido por Tomás Navarro Tomás. Colaboram então Rodrigo de Sá Nogueira e Armando Nobre de Gusmão com o galego Aníbal Otero, mas até à eclosão da Guerra Civil em Espanha só conseguem percorrer 15 lugares. [37]

Em *1953* Luís Filipe Lindley Cintra retoma com Aníbal Otero os trabalhos do ALPI para Portugal. Até *1956*, eles preenchem os restantes 77 questionários dos 92 pontos previstos para o território político português. [38]

Segundo o mesmo [Luís F.L.] Cintra [39], Manuel de Paiva Boléo — com as suas iniciativas anteriores à segunda fase dos inquéritos para o ALPI (sobretudo com o I.L.B. a partir de 1942, e a *Revista Portuguesa de Filologia* (RPF) a partir de 1947) "tornava-se o principal defensor em Portugal da necessidade de elaborar e publicar um *Atlas Linguístico-Etnográfico de Portugal* (ALEPG)."

O ano de *1957* parece depois marcar um novo passo em frente. Vejamos CINTRA 1974:

> Em 1957, quando se preparava em Lisboa o III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Manuel de Paiva Boléo, José G[onçalo] Herculano de Carvalho e eu próprio considerámos que tinha chegado o momento de unirmos os nossos esforços no sentido de conseguirmos que aquilo que já então — e havia muitos anos — era uma grave lacuna na bibliografia científica portuguesa desaparecesse definitivamente. Em conjunto, decidimos preparar e apresentar — sem termos infelizmente podido assegurar previamente as infra-estruturas económicas necessárias para a realização da obra — o *Projecto de um Atlas Linguístico-Etnográfico de Portugal e da Galiza* (publicado em Lisboa, em 1960, nas *Actas* do referido Colóquio, vol. II, pgs. 413-417).

Como se pode imaginar pela menção da falta de bases sólidas de financiamento, o prosseguimento do projecto deste Atlas ia conhecer dificuldades. Volto a citar de CINTRA 1974:

> Passaram no entanto os anos e nem em conjunto nem isoladamente [...] pudemos sequer iniciar a realização do projecto. — Só em 1970 uma conjuntura favorável dentro da vida do CEF — o aparecimento de uma possibilidade de financiamento através de uma dotação do Plano Intercalar de Fomento — me permitiu voltar a pensar, agora isoladamente, na realização do já antigo projecto.

Parece compreensível que assim, ainda em *1971*, o conhecido dialectólogo alemão Gerhard Rohlfs pôde constatar (ou antes lamentar) a falta dum Atlas linguístico de Portugal e remeter para Manuel de Paiva Boléo, i.e. para o I.L.B. e os trabalhos que já se

36. Que já em 1930 tinha contactado a Junta de Educação Nacional em Lisboa para este efeito — ver BOLÉO 1974, 87-90.
37. CINTRA 1974.
38. CINTRA 1974.
39. Ver CINTRA 1974.

fizeram à base dele como fonte para a pesquisa linguística (e também para a recolha de dados do próprio G. Rohlfs).[40]

Mas finalmente entre *1971* e *1973* pôde refundir-se o projecto do ALEPG[41], e uma equipa formada por Luís F.L. Cintra e colaboradores[42] procedeu à elaboração do questionário que saiu definitivamente em *1974* (3 tomos) e serviu de base para os inquéritos empreendidos logo a seguir.

Mas como é que até hoje em dia não há um Atlas linguístico de Portugal (resp. ALEPG) por assim dizer "autónomo" (ou pelo menos os primeiros fascículos[43])?

O que aconteceu é que, de facto, a equipa do ALEPG (ou, pelo menos, alguns dos seus membros) foram convidados para o projecto do *atlas linguarum europae* (ALE)[44], que tinha sido planeado a partir de *1970* e do qual o primeiro fascículo apareceu em *1983* (com 53 pontos para Portugal[45]). Isto foi o que interrompeu o trabalho concentrado no ALEPG — e assim ficou até hoje em dia, como parece.

Da parte de Manuel de Paiva Boléo (sendo ele durante anos também membro da Direcção do *Centro de Estudos Filológicos de Lisboa* houve — antes e durante as diligências de outros a favor de um Atlas linguístico de Portugal (isto é, do ALPI e do ALEPG em especial) — projectos, indicações, correcções, etc.[46] Os empenhos e trabalhos dele próprio conduziram — de facto e, é preciso dizer, de propósito[47] — a resultados por assim dizer parciais quanto à constituição dum possível Atlas linguístico de Portugal. Criaram-se antes fragmentos temáticos sob a forma de mapas analíticos que acompanham diversas publicações, suas e/ou de alunos dele.[48]

3. O I.L.B. COMO FONTE PARA A PESQUISA CIENTÍFICA

O I.L.B., i.e. os inquéritos e todo o material à volta deles (relatórios, teses de dissertação[49], ficheiros do *Dicionário dos falares portugueses modernos* [DFPM], etc.),

40. Ver ROHLFS 1971, XII e 19-20.
41. O projecto LL-2-b, segundo CINTRA 1974.
42. Essa equipa consistia, sempre segundo CINTRA 1974, dele próprio (mas só até Junho de 1974), de Maria Filipa Gottschalk e Maria da Graça Themudo Barata (até 1973/74), de José Victor Adragão, Manuela Barros, Maria Gabriela Vitorino e André Eliseu.
43. Ver a existência do material (questionários preenchidos e fitas magnéticas) já recolhido no *Centro Linguístico da Universidade de Lisboa* (CLUL).
44. Ver ALE 1983, VIII, onde figura o *Grupo de Estudos de Dialectologia da Universidade de Lisboa* (M. Barros-Ferreira, C. Lopez Augusto, J. Saramago, M. G. Vitorino) como colaboradores para Portugal.
45. Ver ALE 1983, LXVIII.
46. Ver especialmente BOLÉO 1974, 85-93, e, p.ex., BOLÉO 1976b, resp. também outros títulos da sua bibliografia em HOMENAGEM 1981, VII-XLVII.
47. Ver BOLÉO 1974, 8 (= texto de 1942): "A direcção e organização deste [Atlas linguístico] pertence, naturalmente, ao Centro de Estudos Filológicos de Lisboa, que, logo desde a sua criação, em 1932, marcou como um dos seus principais objectivos a elaboração do Atlas Linguístico de Portugal e Ilhas."
48. Ver, p.ex., BOLÉO/SILVA 1962.
49. Quanto às teses inéditas, ver a advertência do Manuel de Paiva Boléo de consultar o seu próprio exemplar com as correcções deste ("Em geral, só este [exemplar] é ilustrado com desenhos e fotografias." — BOLÉO 1960, 1) e a repetida inventariação na RPF (p.ex. em BOLÉO 1973, 9-18).

constitui não só uma documentação do estado lingual das épocas em que foram elaborados tais inquéritos, mas assim mesmo uma fonte para observações do desenvolvimento de língua e hábitos. Podiam já comparar-se, p.ex., os elementos do inquérito por correspondência de 1942 com os das fases ulteriores — apesar de — sobretudo do ponto de vista da notação fonética — os párocos e mestres de escola de 1942 não terem recebido a instrução sistemática que os alunos de Filologia românica vieram a ter por Manuel de Paiva Boléo nos anos depois.

Existem assim materiais para análise nos domínios da lexicologia [50], da fonética e fonologia, da morfologia mais que da sintaxe, da etnografia e também da pragmática e da sociolinguística (p.ex. fórmulas de cumprimento e de tratamento [51]).

O próprio Manuel de Paiva Boléo indica — explícita ou implicitamente — como possíveis domínios de análise científica (i.e. não só linguística!) — p.ex. em BOLÉO 1971:

— o confronto da consciência regional ou local com a divisão em províncias e distritos político-administrativos; podia isto ver-se até como contribuição da dialectologia à análise ou mesmo fundamentação da "consciência regional" — noção com a qual lidamos cada vez mais intensamente na Europa de hoje em dia;
— a interactividade entre dialectologia e sociolinguística; [52]
— a etnologia e a sociologia; [53]
— aspectos mais especialmente sociolinguísticos como p.ex. a diferenciação das avaliações possivelmente distintas de informadores femininos e masculinos no *corpus* do I.L.B.; [54]
— a dialectologia como linguística das variedades; [55]
— a história da língua, com especial relevo para a fonética e a lexicologia; [56]
— a geografia; [57]
— a antroponímia e a toponímia; [58]
— a musicologia.

Prevendo provavelmente críticas metodológicas por parte de outros linguistas, o próprio Manuel de Paiva Boléo remete repetidas vezes para a necessidade de consultar o material do I.L.B. com a devida prudência científica, p.ex. em BOLÉO 1971 [Bucareste, 1968], 334:

50. Ver a "Lista alfabética dos vocábulos do Questionário do Inquérito Linguístico de 1942 e aditamentos posteriores" em BOLÉO 1975, [t. II,] 79-94.
51. Ver a este último respeito, p.ex. HAMMERMÜLLER 1980.
52. BOLÉO 1971, 341 e 333, fala de "*la sociolinguistique, sociodialectologie, ou sociolectologie*".
53. Ver *ibid.*, 341.
54. Ver *ibid.*, 333.
55. Ver *ibid.*, 328 e *passim*; podia-se talvez partir da diferenciação que o próprio Manuel de Paiva Boléo fez entre *dialectos* e *falares* (ver BOLÉO 1942a e *passim*).
56. Ver, p.ex., BOLÉO 1950.
57. Ver *ibid.*, 328.
58. Ver BOLÉO 1976, 6-7: "Só com base nesse material [...], tem sido possível elaborar mapas de áreas fonéticas e lexicais, e variados trabalhos, não só de carácter dialectológico e onomasiológico, mas também de natureza fonológica, morfológica, sintáctica, etnográfica e folclórica. E escusado será acrescentar que também interessa para trabalhos de antroponímia e toponímia, não falando em que os historiadores e geógrafos ali podem colher úteis informações."

En outre, les informations de l'I.L.B. doivent être employées avec esprit critique, ce que seul peut faire un investigateur possédant une expérience suffisante de dialectologue en territoire de langue portugaise.

e ainda

Le matériel portugais est de valeur assez inégale [...]. *Même ainsi, malgré toutes ses déficiences et ses lacunes, je crois que ce matériel présente un réel intérêt pour les linguistes et les géographes et qu'il mériterait d'être complété et approfondi au moyen de nouvelles enquêtes qui devront nécessairement être plus spécialisées.*

4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E APROVEITAMENTO DO I.L.B. ATÉ À ACTUALIDADE

Existe, de facto, para além de artigos publicados e teses de licenciatura [59], como elemento básico para a exploração do material do I.L.B. a datação de todos os questionários [60], um ficheiro geral que se refere aos questionários e respectivos relatórios até Julho de 1970. [61]

Mais do que para o Atlas — apesar de ter sobreescrito o capítulo I do seu *Estudo dos dialectos e falares portugueses* de 1942 "Da necessidade de se estudarem os dialectos e falares portugueses e de se organizar o Atlas Linguístico" — Manuel de Paiva Boléo chama mais tarde a atenção para o seu projecto dum *Dicionário dos falares portugueses modernos* [62] com a Drª Maria Filomena [de Andrade] Saraiva de Carvalho Pereira de Brito como uma das principais colaboradoras (desde 1974). Segundo a inventariação do próprio Manuel de Paiva Boléo [63], existem os ficheiros seguintes do DFPM:

a) um ficheiro alfabético com 160.000 verbetes de palavras provenientes dos inquéritos de 1942, de 1943 a 1974, e dos glossários dos Relatórios (completando os inquéritos de 1943 a 1974);
b) um ficheiro onomasiológico por assuntos genéricos;
c) um ficheiro onomasiológico por conceitos [individuais] como *arco-íris*, etc.;
d) um ficheiro semasiológico [Manuel de Paiva Boléo chama-lhe "semântico"]

Informa, além disso, Manuel de Paiva Boléo [64] falando em 1979 de

[...] *l'organisation en cours du «Dictionnaire des parlers portugais modernes», dont les matériaux (plus de 80.000 fiches) viennent enrichir considérablement le trésor lexical*

59. Ver na bibliografia infra uns (poucos) exemplos e, sobretudo, a bibliografia de Manuel de Paiva Boléo na HOMENAGEM 1981, também a "Lista de dissertações de licenciatura" em BOLÉO 1975, 141-164, e as referências nos outros textos dele, p.ex. em BOLÉO 1971.
60. Ver BOLÉO 1973, 44.
61. Ver a respectiva lista em BOLÉO 1973, I-XLIV (= "Nova edição do Mapa do Inquérito Linguístico e lista das povoações nele inscritas").
62. Ver BOLÉO 1976, 8: "É certo que um projecto existe: a recolha de materiais para o *Dicionário dos falares portugueses modernos*" [para este dicionário já propus supra a sigla *DFPM-C.H.*] e a "amostra" na RPF XV, 879-881.
63. BOLÉO 1976, 12-13.
64. Ver BOLÉO 1979a, 3.

portugais sous quatre aspects: a) fait connaître des vocables qui ne figurent pas dans les dictionnaires les plus complets de la langue; b) mentionne des sens de mots qui ne s'y trouvent pas; c) rend possible, à la phase ultérieure de l'élaboration des matériaux, une meilleure sériation des sens des mots, selon leur vitalité; d) indique, avec plus de précision, la distribution géographique des différents vocables et expressions.

Mas há (entre outras coisas, p.ex. fitas gravadas) ainda outro tipo de material à disposição dos estudiosos: [65]

> [...] mais de 300 [p. 21 «64»] trabalhos [...] sobre palavras do *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (*Atlas linguístico e etnográfico da Itália e da Suíça meridional — A.I.S.*) de K. Jaberg e J. Jud, muitos dos quais são acompanhados de idêntico estudo em relação às palavras portuguesas que lhes correspondem [...]. [66]

Todo este material do I.L.B. (no sentido restrito e em sentido lato) fica ainda armazenado, tanto quanto sei, no I.L.L.P. da Faculdade de Letras de Coimbra.

As folhas e fichas impressas, dactilografadas, policopiadas ou preenchidas à mão são ainda legíveis. Não me parece exagero insistir no *ainda*, porque — como todos nós sabemos — o papel utilizado normalmente nos últimos decénios estará, mais cedo ou mais tarde, sujeito à decomposição por causa do seu conteúdo de ácido. E para quem não baste este perigo — e já se nota bem clara a carga dos anos nos questionários amarelados de 1942 —, podemos ainda invocar os perigos que apresentam o uso manual em si — sobretudo se o acesso for permitido a muito mais pessoas interessadas —, um eventual incêndio ou a traça — seja esta concreta ou só figurativa no sentido do esquecimento humano. [67]

5. PERSPECTIVAS ACTUAIS E CONCLUSÕES

Parece-me de primeira necessidade conservar o material existente do I.L.B. para poder, a seguir, possibilitar — e, se possível, incentivar — o aproveitamento científico mais largo dos dados contidos nesse "tesouro" — que, na verdade, fica "à margem" dum Atlas linguístico de Portugal no sentido de ter estimulado o empreendimento dum tal projecto pelo seu fundador Manuel de Paiva Boléo e de ter fornecido dados linguais e linguísticos capazes de serem comparados com os resultados de um tal Atlas, para eventualmente os aprofundar em certos aspectos.

Ao que me parece — e estou a ruminar a ideia desde há alguns anos — o sistema de *microfichas* deve actualmente ser o método mais indicado para a elaboração técnica

65. Segundo BOLÉO 1976, 13.
66. Ver, como exemplo publicado, MAGNO 1961.
67. Ver já BOLÉO 1974 (= 1942), 5.

das cópias [68], para a durabilidade destas [69], para a "originalidade" necessitada para (praticamente) todo o tratamento científico e finalmente também para garantir a disponibilidade para a consulta por linguistas ou outros peritos interessados.

Se esta consulta se fizer um dia universal no sentido de podermos receber as cópias de microfichas em qualquer instituto científico interessado do mundo inteiro, o I.L.B. poderia servir p.ex. também para formar futuros Lusitanistas no domínio da dialectologia, lexicologia, sociolinguística portuguesa, etc.

Claro que será ainda preciso pensar muito bem na elaboração e nas possíveis consequências dum tal projecto, o qual — e queria pessoalmente insistir neste ponto — deve ser regido a partir da Faculdade de Letras de Coimbra onde o I.L.B. tem as suas raízes históricas e científicas. A colaboração de institutos e lusitanistas de dentro e de fora de Portugal deve, em primeiro lugar, consistir no encorajamento das pessoas e instituições responsáveis *in loco*, para continuar e desenvolver os trabalhos empreendidos com base no material do I.L.B. [70]

Vinha depois a ampliação do aproveitamento [71] — possivelmente em colaboração com interessados "de fora" — mas a qual nunca poderia tirar o I.L.B. do seu centro material e espiritual em Coimbra. [72]

Hamburgo, não só como cidade hospedeira deste *4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, mas pela sua longa tradição da lusitanística e, especialmente,

---

68. Ficaria a esclarecer, entre outros detalhes, se, p.ex., as páginas dos questionários deviam primeiro ser fotocopiadas em papel branco para obter uma melhor legibilidade dos registos manuscritos. O preço duma cópia (*ficha mãe*) eleva-se actualmente a entre DM 40,— e 50,— para 97 páginas em *Din A 4*.
69. Fui, p.ex., informado pelo Prof. Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris (Directeur de la Bibliothèque Nationale) que, quanto a ele, a *microficha* se pode actualmente considerar o melhor meio para a conservação dos livros. Cada cópia para *microficha* teria uma duração da vida de aproximadamente 100 anos e podia, depois ainda ser recopiada 5 a 6 vezes.
70. P. ex. 1) no sentido da intenção de Manuel de Paiva Boléo de constituir (resp. completar) p.ex. um DFPM, 2) outras possibilidades (cf. os mapas já elaborados, publicados em BOLÉO 1974 e 1975 e *passim*, e 3) encorajar a continuação dos inquéritos a partir de Aveiro!
71. Poderia prever-se o seguinte: Em colaboração com colegas e/ou alunos especializados nos necessários processos da informática que se oferecem para isso, desenvolver-se-ia uma programação de computador que inicialmente terá que reproduzir o mapa de Portugal idealizado (análogo ao já existente do I.L.B.) com uma distribuição oportuna das localidades de inquérito. Depois deverá pensar-se em obter melhores análises científicas e, talvez, modelos didácticos que possam, por exemplo, arquivar e visibilizar valores obtidos de diferentes maneiras (p.ex. médias calculadas e distribuídas por concelhos, regiões, etc.), e permitir, possivelmente, uma exploração/valorização (sob aspectos a definir a propósito) de mais dados contidos no I.L.B. para além daqueles que já foram explorados por diversas publicações. Nem podia isto ser de interesse unicamente para estudos propriamente dialectológicos como também para outros — p. ex. a etnografia sob vários aspectos — que assim encontrariam com mais facilidade o acesso à "fonte" que nos parece oferecer o I.L.B.
72. Ver p.ex. o que escreve Filomena de Carvalho Brito (encarregada da publicação de monografias para o Distrito de Coimbra) acerca da publicação de materiais do I.L.B. in: BOLÉO 1979, 16-17: "Estou certa da importância deste trabalho, não só para nosso enriquecimento espiritual, como também para a divulgação de valores que, permanecendo cristalizados numa recolha mais ou menos ignorada, correm o risco de se desactualizar. E correr tal risco — ou seja, não saber aproveitar os materiais do I.L.B. — é mais do que uma perda para os estudos da Linguística em Portugal; chega a ser um autêntico lapso na nossa cultura."

pelos contactos com Coimbra no domínio da Filologia românica, parece-me um dos lugares mais apropriados para fazer este apelo [73] de não considerar o I.L.B. um "cemitério de dados" [74] onde repousam e apodrecem factos e ideias do passado, mas de ajudar a conservar e aproveitar melhor um verdadeiro património lingual e linguístico português. O I.L.B. deve antes constituir um "banco de dados" (linguais, linguísticos e outros) que, no futuro não só testemunhe do passado da língua e cultura portuguesas, mas ainda estimule o sentido da pesquisa de futuras gerações de Lusitanistas do mundo inteiro.

BIBLIOGRAFIA

ALE 1983 — *atlas linguarum europae*, commentaires, Volume I — premier fascicule, Assen: Van Gorcum, 1983.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1931), *Orientações da Filologia românica na Alemanha e o Seminário Românico de Hamburgo,* Separ. de *Biblos*, vol. VII, Coimbra, 1931, 93 pgs.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1935), *Língua falada, lógica e clássicos*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1935.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1935a), *Tempos e modos em português*, Contribuição para o estudo da sintaxe e da estilística do verbo, Separ. do *BF* III, fasc. 1-2, Lisboa, 1935, 24 pgs.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1942), *Inquérito lingüístico*, Coimbra, 1942; 15.000 exemplares de 115 pgs.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1942a), *O estudo dos dialectos e falares portugueses, (Um inquérito lingüístico)*, Coimbra, 1942; 700 exemplares de 149 pgs. [Rec. crít. F. Krüger, in: *VKR* 15 (1942/43), 352-357; e mais outros: ver BOLÉO 1975, 165-167].

BOLÉO, Manuel de Paiva (1943), *O interêsse científico da linguagem popular* (Em apêndice: Esclarecimentos sôbre o inquérito lingüístico), Sep. de *Revista de Portugal*, Série A., nº 3, dez. de 1942, Lisboa, 1943, 36 pgs.; reproduzido em BOLÉO 1974, 45-93 [Rec. crít. F. Krüger, in: VKR 15 (1942/43), 352-357].

BOLÉO, Manuel de Paiva (1951), *Dialectologia e história da língua — Isoglossas portuguesas*, Separ. do *BF* 12, Lisboa, 1951, 46 + V pgs. [+ in: BOLÉO 1974]

BOLÉO, Manuel de Paiva (1969), *Alcuni problemi del paesaggio dialettale portoghese, specialmente della parlata meridionale*, Estratto dal Quaderno N. 11 — Atti del Convegno Internazionale sul tema «Gli atlanti linguistici: problemi e risultati» (Roma 20-24 ottobre 1967), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1971), "Linguistique, géographie et unités dialectales subjectives au Portugal" in: *Actele celui de-al XII-lea Congres International de Lingvistica si Filologie Romanica (Bucuresti 1968)*, vol. II, 324-342, Bucuresti, 1971.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1973), *Vida do Instituto de Estudos Românicos*, Separ. da RPF XV/1+2 (1969-1971), Coimbra, 1973.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1974), *Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*, vol. I, tomo I, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1974.

73. Tenho a certeza de que um apelo a instituições que possam financiar a conservação do I.L.B. só terá força convincente no caso de haver anteriormente o apoio suficiente dos peritos na matéria, i.e. sobretudo dos linguístas ansiosos de salvar este património da língua portuguesa.

74. Parece que, p.ex., a climatologia e a biologia já têm alguma experiência na exploração de "cemitérios de dados".

BOLÉO, Manuel de Paiva (1975), *Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*, vol. I, tomo II, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1975.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1976), *Vida do Instituto de Estudos Românicos*, Separ. da RPF XVI/1+2 (1972-1974), Coimbra 1976.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1976b), Le matériel de l'I.L.B. et quelques études de comparaison avec l'«Atlas lingüístico de la Península Ibérica» et l'«Atlas prévio dos falares baianos», in: *RPF* 17 (1976-1978), 339-385.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1978), "Prefácio" in: MATIAS 1978, VIII.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1979), *Vida do Instituto de Estudos Românicos*, Separ. da RPF XVII (1975-1979), Coimbra, 1979.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1979a), *O "Trésor de la langue française" (com referência a trabalhos de lexicografia portuguesa)*, Separ. da RPF XVII (1975-1978), Coimbra: Casa do Castelo, 1979; 46 pgs.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1980), "Krüger (Fritz)" in: *Enciclopédia Verbo* 20 (Suplemento), Lisboa, 1980.
BOLÉO, Manuel de Paiva (1989), *Relações da Linguística com a Etnografia e o Folclore*, Separ. da RPF XIX (1989), Coimbra: Casa do Castelo.
BOLÉO, Manuel de Paiva/Marilina dos Santos Luz (1960), *Sumários das Dissertações de Licenciatura de carácter linguístico (1942-1959)*, Separ. da RPF IX (1958-59), Coimbra 1960.
BOLÉO, Manuel de Paiva/Maria Helena Santos Silva (1962), "O «Mapa dos dialectos e falares de Portugal continental»" in: *BF* 20 (= *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Lisboa 31 de Março — 4 de Abril 1959, vol. III. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos), 85-112 + 3 mapas [Rec. crít. Kurt Baldinger in: ZRPh 81 (1965), 551-553].
CINTRA, Luís Filipe Lindley (1961), "Áreas lexicais no território português" in: *BF* 20 (1961), 273-307.
CINTRA, Luís Filipe Lindley (1962), "Une frontière lexicale et phonétique dans le domaine linguistique portugais" in: *BF* 20 (= *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Lisboa 31 de Março — 4 de Abril 1959, vol. III), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1962; 30-39.
CINTRA, Luís Filipe Lindley (1974), "Prefácio" (3 pgs.) in: *Questionário linguístico I.1* [ALEPG], Lisboa: Instituto de Linguística, 1974 (Publicações do Atlas Linguístico-Etnográfico de Portugal e da Galiza).
HAMMERMÜLLER, G. (1980), "VOCÊ é estrubaria?" in: *Iberoromania* 12 (1980), 30-40.
HAMMERMÜLLER, G. (1988), "Carta aberta aos deputados portugueses do Parlamento Europeu" in: *Lusorama* 7 (Mai 1988), 103-104.
HOMENAGEM a M. Paiva Boléo, *Biblos* 57 (1981).
HOMENAGEM a M. Paiva Boléo, 2.ª parte, *Biblos* 58 (1982).
HUBER, Joseph (1909), [...?], in: *BDR* I, 95 [propõe como primeiro — seg. F. Krüger in: *VKR* 15 (1942/43) — 353, ao Dr. Leite de Vasconcellos a edição dum Atlas linguístico português].
KRÖLL, Heinz (1993), "MANUEL DE PAIVA BOLÉO zum Gedenken (1904-1992)" in: *Lusorama* 20 (März 1993), 95-96.
KUHN, A. (1948), "Sechzig Jahre Sprachgeographie in der Romania" in: *Romanistisches Jahrbuch* 1 (1947-48), 25-63.
MAGNO, Lúcia dos Santos (1961), *Áreas lexicais em Portugal e na Itália*, Separ. da RPF XI, Coimbra, 1961, 77 pgs. e 32 mapas.
MATIAS, Maria de Fátima de Rezende Fernandes (1978), *Inquérito Linguístico*, Questionário organizado por Manuel de Paiva Boléo, 3ª Edição, Aveiro, 1978.

PINTO, Adelina Angélica (1974), *Isófonas e isoléxicas portuguesas, perspectivas sincrónicas e diacrónicas* (com 27 mapas), Diss. lic., Coimbra 1974, VII + 427 p. policopiadas [cf. BOLÉO 1976, 4: Trabalho muito pormenorizado, que se baseia, essencialmente, sobre o material do I.L.B., completado com a consulta de algumas monografias dialectais e com 39 inquéritos pessoais no terreno.].

ROHLFS, Gerhard (1971), *Romanische Sprachgeographie*, Geschichte und Grundlagen, Aspekte und Probleme, mit dem Versuch eines Sprachatlas der romanischen Sprachen, München: C.H.Beck, 1971.

SANCHIS Guarner, M./Rodríguez Castellano, L./Otero, Anibal/Cintra, Luís F. Lindley (1961), "El «Atlas Lingüístico de la Península Ibérica (ALPI)», Trabajos, problemas y métodos" in: *BF* 20 (1961), 113-120.

SANTOS, Maria José de Moura (1967), *Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes*, Coimbra: Fac. de Letras [também em *RPF* XII/2, XIII e XIV].

SAPON, Stanley M. (1962), "Contribución metodológica a la encuesta dialectal" in: *BF* 20 (= *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Lisboa 31 de Março — 4 de Abril 1959), vol. III, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos), 69-77.

SCHÄDEL, Bernhard (1925), [*Conferência*] [seg. F. Krüger in: VKR 15 (1942/43), 353, esta não foi a primeira sugestão de preparar um Atlas Linguístico Português].

SILVA, Maria Helena Santos (1961), "La conscience de province et la division géographique officielle au Portugal" in: *IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Lisboa 31 de Março — 4 de Abril 1959; *ACTAS II*; Lisboa: Centro de Estudos Filológicos; 369-376 + 1 mapa.

SILVA, Maria Helena Santos (1961a), "Características fonéticas do falar minhoto" in: *BF* 20 (1961), 309-321.

CONTRIBUTOS PARA UMHA HISTÓRIA DA LINGÜÍSTICA GALEGO-PORTUGUESA (1973-1983)

MARIA DO CARMO HENRIQUEZ

0. INTRODUÇOM

A nossa comunicaçom visa analisar as ideias lingüísticas presentes em textos especializados nos temas de lingüística e filología galega ou em qualquer outro documento, sempre que apresentem um mínimo de rigor e coerência, publicados na Galiza entre os anos 1973-1983.

Os dez anos que analisamos, do ponto de vista histórico e social, aparecem fortemente marcados polo facto da morte do ditador em Novembro de 1975, que vai supor o início da passagem a um sistema democrático, embora cumpra salientar que já nos últimos anos do governo do General Franco se registava um clima de umha certa liberdade para publicar textos relacionados com a língua e cultura da Galiza. O galego, como disciplina curricular, formava parte dos planos de estudo da Faculdade de Filologia, já desde Outubro de 1965.

A data inicial vem-nos estabelecida pola repercusom que vai ter na Galiza a publicaçom do artigo do Prof. Rodrigues Lapa, de que falaremos a seguir, e a data final está marcada — umha vez aparecidas no ano 1982 as *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, texto em que se inserem como autores a Real Academia Galega e o Instituto da Língua Galega da Universidade de Santiago, se bem os verdadeiros e reais autores fôrom dialectólogos e filólogos pertencentes ao Instituto da Língua Galega — pola pùblicaçom do *Estudo crítico*, elaborado pola Comissom lingüística da Associaçom Galega da Língua.

Som várias as circunstáncias relativas quer ao quadro jurídico-administrativo, quer à movimentaçom cívica sobre a língua na Galiza que devem ser considerados à hora de analisar os textos, 'circunstáncias' que aparecem perfeitamente resumidas e emarcadas noutra obra da Comissom lingüística da Associaçom Galega da Língua, intitulada *Estudo crítico* (1989: 18-21), por este motivo mal fazemos explícitas informaçons que se podem achar no citado texto.

De todo o conjunto de circunstáncias devemos pôr de relevo, por exemplo, a apariçom dos livros para o ensino do galego, elaborados polo Instituto da Língua Galega, como *Galego, 3* (1974) assim como o Decreto 1433/1975 (30 de Maio) "de incorporación de las lenguas nativas a los programa de EGB y Educación Preescolar" e no quadro jurídico-administrativo a publicaçom da Constituiçom espanhola (27 Dezembro de 1978; BOE do 29).

Tomando como base a publicaçom da Constituiçom espanhola (1978) distinguiremos entre o discurso lingüístico anterior à "transiçom democrática" e o discurso lingüístico no período "constituinte". A primeira etapa iria desde 1950, ano em que se funda a Editora Galáxia, até Novembro de 1975, mês em que morre o ditador, como já figemos constar, e a segunda iniciaria-se no ano 1976 e iria até 1982, ano em que se produz no Estado Espanhol um "golpe de Estado" que tivo graves conseqüências, ainda persistentes, para o processo normalizador das Comunidades Lingüísticas nom-castelhanas incluídas parcialmente no Estado Espanhol. Deixamos para outro momento a análise mais exaustiva do pensamento lingüístico, gramatical e lexicográfico que se regista nos textos aparecidos na Galiza ou em Portugal desde 1983, pois este labor exigiria muitíssima mais extensom da que deve ter umha comunicaçom como a presente. Daí que consideramos oportuno mudar o título, unicamente no sentido de mudar as datas do período a estudar na presente comunicaçom.

Os trabalhos publicados nestes dez anos som relativamente numerosos e só no que diz respeito ao assunto relacionado com a "escrita correcta", na obra da Comissom lingüística da AGAL, intitulada *Prontuário ortográfico* (1985: 22-34) incluem-se mais de umha centena de contributos aparecidos entre os anos 1973 e 1985, o qual demonstra o importante debate existente no nosso País sobre "la questione della lingua". De entre todos eles, vamo-nos centrar, fundamentalmente, na revista *Grial*, a revista *Verba*, e documentos e textos sobre *Normas*. Para a análise seguimos como critério fundamental a data e lugar de apariçom, pois que cada texto costuma ir seguido do debate e análise correspondente. Os galegos vem-se obrigados a tomar "partido", na medida em que o que está em jogo é a sua individualidade histórica e cultural ou dito por outras palavras, os galegos tomam "partido" nom só quanto à existência, mas também à essência da sua língua e da sua cultura.

A presente comunicaçom pertence ao campo da Historiografia da Lingüística Hispánica, umha nova corrente da lingüística actual que tem por objecto o estudo da lingüística desde umha perspectiva globalizadora em que se tem em conta nom só o aspecto literário ou sócio-cultural das línguas, senom também outros factores como o pensamento lingüístico, gramatical e lexicográfico como configuradores da realidade de umha língua natural. No nosso trabalho, porém, detemo-nos nomeadamente nos textos dos quais se desprende informaçom mais precisa sobre as ideias e informaçons referentes ao sistema de regras e normas para "falar e escrever o idioma da Galiza conforme ao melhor uso" (*le bon usage*), os diferentes campos (língua falada, ortografia, morfologia, sintaxe, lexicografia) em que se tem que trabalhar assim como os critérios, as "marcas diassistemáticas" referidas à Comunidade lingüística a que pertence o galego (ou português da Galiza), e o momento histórico em que tenhem lugar.

O nosso contributo tenta complementar outros estudos sobre a Historiografia da Lingüística Hispánica, citados nas REFERÊNCIAS, e constitui, em certa medida, umha ampliaçom do publicado na Homenagem ao Professor Garcia González (1991), pois em linhas gerais muitos dos pressupostos teóricos existentes na década de 1964-1974 vam perpetuar-se na década seguinte e mesmo até os nossos dias, quer dizer, até quase uns trinta anos mais tarde.

1. A REVISTA *GRIAL*

Promovida pola "Editorial Galaxia", publica o primeiro número no ano 1963. É de carácter trimestral e até por volta do ano 1983 constitui o ponto de referência obrigada para obter e achar informaçom sobre a cultura e a língua da Galiza. No período que analisamos reflecte o debate existente nessa altura sobre a normalizaçom do *status* e a normalizaçom do *corpus* e de entre os trabalhos inseridos, consideramos interessante determo-nos nos seguintes tanto polos conteúdos como polos nomes dos seus autores.

1.1. No número *41*, correspondente ao período Julho-Agosto-Setembro de 1973, em páginas 278-287, aparece o artigo "A recuperação literária do galego" do Prof. Rodrigues Lapa. O texto fora publicado originalmente no nº 13 da revista lisboeta *COLÓQUIO / LETRAS*.

O Professor Lapa salienta em primeiro lugar o facto de a revista *Grial* abarcar num mesmo complexo os três ramos da nossa cultura: o galego, o português e o brasileiro, seguindo a ordem do seu respectivo surgimento. A seguir questiona o optimismo de Ramón Piñeiro a respeito da normalizaçom dos usos do galego, pois lembrando umha cita de Eça de Queirós, patenteia que "O Governo tolera, mas não promove". Após analisar opinions exprimidas polo escritor Xavier Alcalá, trabalhos de Valentim Árias Lôpez, do escritor residente em Londres Carlos Durám e e de Maria Teresa Barro amostra a sua preocupaçom pola perda de falantes do galego procedentes do meio rural, devido à emigraçom maciça "que assume aspectos desoladores em Portugal e no Noroeste espanhol".

Pom em destaque que o galego, tal e como está, só pode exprimir capazmente os fenómenos da vida simples, mas entende que se quiger introduzir o galego na cidade, "teremos de lhe vestir trajo cidadão, alimpá-lo de muita escória que o torna ainda grosseiro para o gosto exigente do homem urbano". Critica a seguir o léxico utilizado por certos escritores ao traduzir para galego os *Carmina* de Horácio e assinala a tarefa que considera urgentíssima para o galego: constituir umha *koiné* que deve surgir por acima dos particularismos locais e que terá de se apoiar "obviamente, não no castelhano mas sim no português".

Após aportar novas argumentaçons que tira de escritores ou de estudiosos galegos, para a construçom dessa *koiné* , tam desejada, aponta:

> [...] julgamos que a primeira operação a fazer no idioma é a sua descastelhanização, limpando-o de formas que desnaturam a sua verdadeira fisonomia [...] Também urge outra operação, mas já em sentido diferente: aproximá-lo de certas formas cultas, idênticas em português e castelhano, e que no galego conservam ainda uma configuração inaceitável e antiliterária : *pra* em vez de *para*; *terreo* em lugar de *terreno* ...

E nos parágrafos já finais proclama e conclui:

> Há pois que restaurar o galego e obrigá-lo a ser o que já foi: um instrumento artístico que as devastações do tempo, a maldade e a incúria dos homens foram deteriorando e desfigurando, até ficar no estado em que o vemos. Totalmente identificado nos séculos XII e XIII com o português, separou-se deste por razões conhecidas, mas *nem por isso deixou de ser radicalmente a mesma língua* (as itálicas som nossas)...

1.2. O texto do Prof. Rodrigues Lapa vai receber resposta no seguinte número da revista *Grial, 42* (págs. 389-402) correspondente aos meses Outubro, Novembro e Dezembro, num artigo intitulado "Carta a Don Manuel Rodrigues Lapa", da autoria de Ramón Piñeiro. O autor diz nom compatilhar essa atitude pesimista do Prof. Rodrigues Lapa a respeito da desapariçom do galego e para defender a sua argumentaçom apoia-se na história do galego, salientando que apesar de todas as dificuldades existentes, durante bastantes decénios se mantivo como língua oral popular e língua escrita dos poetas e que pouco a pouco foi ampliando a sua actividade a todos os ámbitos da cultura, para concluir que a grande batalha que estava a librar o galego naquela altura era a conquista da Galiza urbana. A respeito do segundo ponto, a situaçom literária do galego, entende que nom som os filólogos nem os lingüistas os que decretam quando umha língua é literária, mas os poetas, os narradores, os dramaturgos e os ensaístas, daí que entenda que careça de sentido pôr o problema que, entende, já está resolvido polos feitos. Sobre o terceiro ponto, o português, galego literário e a exclamaçom freqüente de que: "Nom, o galego nom morrerá! Seguirá vivo no português!" sustém que dita proclama só podia seduzir a mente idealista do Prof. Rodrigues Lapa e mobilizar o temperamento radical; a seguir rebate a tese de que a salvaçom do galego é "escrever em português" chegando a asseverar umha tese como a de que o galego, o português e o brasileiro som *três línguas* que surgírom do comum galego-português:

> [...] E hai unha etapa que agora comenza, unha terceira etapa, na que non son duas senón tres as linguas que xurdiron do común galego-portugués: o galego, o portugués e mailo brasileiro...

Apesar desta proclamaçom, linhas mais abaixo assevera estar totalmente de acordo em que o galego e português som radicalmente a mesma língua (pág. 401) mas que na actualidade, com o decorrer dos séculos, essa língua se ramificou em três variedades, o tronco, o núcleo, é comum às três.

1.3. A polémica Rodrigues Lapa e Ramón Piñeiro vai ser analisada polo filológo José Martinho Montero-Santalha, na mesma revista *Grial, 51*, correspondente a Janeiro, Fevereiro e Março de 1976 (págs. 1-13), num trabalho intitulado "Unificación ortográfica galego-portuguesa". O filólogo advoga por reduzir os dous posicionamentos a um lugar de encontro, ou se se quiger a um compromisso, a umha via média que se concretizaria fundamentalmente na unificaçom ortográfica (pág. 2). A seguir defende que é possível fazer confluir tanto a intençom fundamental de Rodrigues Lapa como a de Ramón Piñeiro, isto é, nom renunciar ao que é realmente galego em questom de língua. Após fazer énfase em que na cultura galega, na sua maioria, os escritores e lingüistas galegos tendérom e tendiam [em 1976] a afirmar umha unidade idiomática básica galego-portuguesa, e enfatizar que na consciência cultural galega nom estava suficientemente clarificada a dialéctica existente em todo idioma, entre a unidade e a diversidade, aceita o pressuposto de que o galego e o português som fundamentalmente a mesma língua (pág. 3) se bem reconhece que a disjuntiva de se o galego é umha variedade ou modalidade da língua portuguesa resultará fictícia quando se situe o problema no seu terreno exacto: o terreno da ortografia.

Lembra Montero Santalha que resulta ser a Galiza a culpável de seguir umha ortografia separatista, ao nom se aderir à unificaçom ortográfica realizada por Portugal e o Brasil no ano 1945, facto que explica pola secular submissom que linguisticamente a Galiza padece a respeito do castelhano (pág. 4) e conclui (pág. 5) que a actual ortografia separatista galega está originada mais polas circunstáncias sócio-políticas (os falantes galegos só apreendiam a escrever em castelhano) do que por factores de natureza lingüística.

Noutro lugar do seu artigo o autor sublinha os efeitos positivos que produzirá umha aproximaçom ortográfica ao português assim como os efeitos negativos (págs. 6-7) que oferece a bifurcaçom ortográfica, para defender linhas mais abaixo a unificaçom ortográfica galego-portuguesa (págs. 8-12) pondo em destaque e analisando caso por caso aqueles fenómenos que na sua opiniom poderiam apresentar certas dificuldades (por ex. o uso do 'lh', 'nh', 'b' e 'v', traço entre verbo e pronome, acento grave e circunflexo, uso de 'j' e 'g', uso de 'ç', 'c' e 'z', grupo 'qu' e o til de nasalidade) e pom de relevo que a unidade ortográfica da língua é um bem de valor superior, que é preciso procurar mesmo a costa de certos sacrifícios.

No "Epílogo" (págs. 12-13) incorpora algumhas sugestons práticas como que a Academia Galega e o Instituto da Língua Galega fagam pública umha declaraçom clara do "rumo a Portugal" que deve seguir a ortografia do galego (um caminho que leve os galegos progressivamente à unificaçom máxima com a ortografia oficial portuguesa, empregada em Portugal e no Brasil), convida a dar os primeiros passos para umha unificaçom ortográfica galego-portuguesa e a aceitar a ortografia portuguesa mesmo nos pontos que tinha qualificado como de "problemas meramente gráficos", insistindo em que o cámbio haverá que o fazer "com moderaçom mas com convicçom" num período de tempo em que conviviriam as duas ortografias. E conclui:

> Cando a ortografía estexa fundamentalmente unificada, será o momento de que os organismos competentes de ambas zonas lingüísticas (Galiza por unha parte, e Portugal e o Brasil por outra) se poñan a traballar en común para a elaboración dunha gramática unificada e dun diccionario da lingua galego-portuguesa. Será éste o último paso no proceso de integración lingüística galego-portuguesa.

1.4. No número *53*, correspondente ao trimestre Julho-Agosto-Setembro de 1976, págs. 277-282, vai publicar o Prof. Joan Coromines um artigo intitulado "Sobre a unificación ortográfica galego-portuguesa", em que após felicitar efusivamente José Martino Montero Santalha e concordar com ele em que o principal adianto a fazer na direcçom da unificaçom lingüística galego-portuguesa é no campo da unidade ortográfica, pede desculpas polo facto de um lingüista estrangeiro intervir num problema que afecta aos galegos. Justifica, porém a sua atitude nas páginas 277-278:

> Quen isto escrebe é un lingüista estranxeiro, mas sinceramente cheo de boa vontade para todas as línguas hispánicas, fondamente entusiasta e preocupado das cousas da Galiza. Catalán.[...] Non son un principiante nos traballos de filoloxía galega [...] Por outra parte, os meus deberes están do lado do *catalán*, a única língua miña. O castelán e o galego-portugués son idiomas irmáns, que teño estudado profundamente; para o galego-portugués a miña *profunda* simpatía, para o castelán a desconfianza que merece unha língua que pretende devorar ás outras...

A seguir elabora alguns comentários a respeito das propostas expressadas no artigo de José Martinho Montero Santalha que subdivide em três apartados: (a) Problemas meramente gráficos (a adopçom dos dígrafos LH e NH, emprego do traço de uniom, manter a distinçom gráfica entre 'e', 'o' abertas e fechadas — e aproveita para asseverar que o castelhano é a única das línguas românicas que nom possui umha distinçom fonemática básica da língua —); (b) Problemas de natureza gráfico-fonética (uso de G, J, X, C, Ç, Z; SS, e nom considera grave deixar neste ponto umha certa liberdade de uso; grupo QU e sobre a nasalidade recomenda a adopçom de -M final em lugar de -N, aduzindo como razom fundamental que os portugueses mesmos escreverom -om, -am até o século passado ou até o XVIII em todo o caso) e (c) Outras questons (uso de I em lugar de Y, duplicados e epénteses e cultismos, onde aconselha explicitamente que os galegos se atenham às soluçons portuguesas). Finda com umha NOTA (pág. 282) demonstrativa da sua simpatia para o galego com umha declaraçom expressa de que as decisons sobre este tema "correspondem unicamente aos galegos". Nom pode passar desapercibido que os contributos de Joam Coromines vam constituir os princípios nucleares das propostas ortográficas da Associaçom Galega da Língua, recolhidas no seu *Prontuário ortográfico* (1985), elaborado, como se pode ver pola data, poucos anos mais tarde.

2. A REVISTA *VERBA*

Nasce no ano 1974 com os objectivos de dedicar-se, embora nom seja de modo exclussivo, à filologia galega e à língua galega em todas as suas manifestaçons e assim o manifesta no *Número 1* (1974: 3). Esta proclama, com o decorrer do tempo, veremos que nom se cumpre, pois que se bem é real a sua dedicaçom à filologia galega nom o será tanto no que diz respeito à língua galega, que como toda língua histórica apresenta umha realidade muito complexa. No período que analisamos a revista fica de costas viradas às polémicas sobre estandardizaçom e formalizaçom gráfica do idioma galego, nom aborda temas atinentes tanto ao '*corpus*' como ao '*status*' e mantém-se na área mais estrita da filologia, etno-lingüística ou dialectologia. Quanto ao uso da língua, algo fundamental para umha 'língua ferida', registamos muitos mais trabalhos em espanhol do que em galego-português, como passamos a provar.

Em *1975* unicamente quatro textos, de um total de 16, estám dedicados a temas galego-portugueses, um de Joseph M. Piel intitulado "Novos fragmentos de toponímia galega oriunda de nomes de latinos de senhorios rurais medievos" (págs 45-58); outro de Ramón Fraga sob o título "Notas etno-lingüísticas da terra de Melide: o pan" (págs. 225-236); um terceiro de Susana López Facal intitulado "Notas etno-lingüísticas de Toba (Cee)" (págs. 237-294) e umha nota de Antón Santamarina que leva por título "Testos e noticia da fala de Negreira (Lugo)" (págs. 307-324). No volume correspondente ao ano *1976* tam só se inclui um único texto em português da autoria de Joseph M. Piel, intitulado "Uma Etimologia bem establecida, aventurosamente constestado: *bravo* 'barbarus' " (págs. 5-10).

Som quatro os textos publicados no tomo correspondente ao ano *1977*. O primeiro é da autoria de Constantino García e quatro autores mais e leva por título "O Atlas

Lingüístico Galego" (págs. 5-18); do segundo o autor é J. L. Couceiro e intitula-se "As vocáis 'e', 'o' en rima na obra de Curros" (págs. 103-114); o terceiro é umha nota de Xosé-Mª Lema Suárez sob o título de "Notas de socioloxía e lingüística a propósito dos batáns de Mosquetín (A Coruña)" (págs. 311-326) e a última obra dos autores José Manuel Penas Patiño e Carlos Pedreira López aborda o tema dos "Nomes galegos de aves pisciformes" (págs. 343-354).

Um único artigo do Prof. Ricardo Carvalho Calero aparece no volume do ano *1978*, leva por título "Testemunhos gráficos do galego *decer* 'dizer' " (págs. 101-112) escrito em português. Este facto poderia demonstrar as discrepáncias existentes nessa altura entre o Prof. Carvalho Calero e o Comité de Redacçom da revista. Neste contributo Carvalho Calero dá resposta científica a um trabalho de José Luís Pensado para provar que o verbo *decer* se documenta no galego escrito polo menos desde 1603 a 1813 e que deve rectificar-se a afirmaçom do Doutor Pensado que defendia que a forma *dizir* era a forma exclussiva empregada na linguagem conversacional do seu tempo, pois que a forma *decer* ainda se conservava, mesmo no ano 1978, em certos lugares da Galiza.

Nom deixa de ser surpreendente que enquanto na revista *Grial* achamos trabalhos e artigos de opiniom que abordam o conflito lingüístico presente na Galiza, a revista *Verba* esteja numha linha de desconhecimento e silenciamento de assuntos fundamentais atinentes à normalizaçom do galego-português.

Nos volumes publicados nos anos seguintes patenteiamos a mesma situaçom e nom digamos já nada dos números aparecidos nos últimos anos (1990 e 1991), em que mesmo se dá o feito muito significativo de nom publicar nem um texto só em galego.

3. OUTRAS PUBLICAÇONS DE CARÁCTER MENOR SOBRE "NORMAS"

Entre os anos 1977 e 1980 vam aparecer na Galiza quatro textos breves dedicados a abordar o conflituoso assunto das 'Normas ortográficas do idioma galego', facto que demonstra o interesse e o debate presente na Galiza nesse período e que de nengum modo pode passar despercebido ao investigador.

3.1. O primeiro intitulado *Bases pra unificación ds Normas lingüísticas do galego* (1977), editado por Anaya, manifesta recolher o resumo dos seminários celebrados na Universidade de Santiago desde Dezembro a Junho de 1977 e na apresentaçom do texto a editora manifesta (pág. 3):

> Estas normas son o resultado dunha serie de seminarios filolóxicos semanais promovidos polo Instituto da Lingua Galega da Universidade de Santiago, celebrados desde Nadal de 1976 a xuño de 1977. Neles participaron mestres, filólogos, escritores e sociolingüistas.

Nom deixa de ser surpreendente que em nengumha página do texto se incluam os nomes e apelidos das pessoas participantes nem o mais mínimo comentário sobre as sessons. Temos que perguntar-nos na verdade quem poderiam ser esses possíveis sociolingüistas, sobretodo quando os estudos sobre sociolingüística nessa altura na Galiza eram praticamente inexistentes.

No 'Limiar' o Presidente da Academia Galega salienta a presença da tendência lusista que nos últimos anos defenderam alguns escritores, o valor fundamentalmente experimental das 'Normas' propostas, pom em destaque a sua atinada flexibilidade ao tratar-se de normas que som propostas e nom impostas e finaliza confiando em que a unificaçom definitiva terá que se basear na consagraçom polo uso e na oficializaçom pola Junta de Galiza (pág. 5):

> O feito de teren procedido con deliberada atención ás tendencias existentes no proceso unificador, á percura dunha integración equilibrada das mesmas, representa unha actitude realista e constructiva que se reflexa de xeito positivo [...] Como no seu día fixeran a Academia e mailo Instituto, tamén neste caso se procede con plena conciencia do valor fundamentalmente experimental das normas propostas. De ahí a súa atinada flexibilidade, como cómpre tratándose dunhas normas que son propostas e non impostas [...] Confiamos en que a unificación definitiva terá que se basar na consagración polo uso, e na oficialización pola Xunta de Galicia, que non tardará en chegar.

Com o decorrer dos anos veremos que esta proclama ficou só em simples proclama e que em nengum momento se tivo presente que eram umhas *normas propostas* que *nom impostas*. Se algum traço vai caracterizar a actuaçom, os trabalhos e a filosofia quer do Instituto da Língua Galega quer da Real Academia Galega, esse traço pertinente será o da imposiçom pola força dessas "Normas".

3.2. No ano 1980 a Universidade de Santiago volta a editar o texto anterior, texto substancialmente igual, mas que introduz, curiosamente, algumhas notáveis mudanças tanto nas notas como no texto. Por exemplo:

1) Na ediçom de 1977 admitem a 'gheada' como umha realizaçom 'correcta' e até 'exemplar'; na ediçom de 1980 nom incorporam essa nota.

2) Postulam em nota (pág. 8) que as regras de acentuaçom inevitavelmente se tenhem que parecer mais às do castelhano do que às do português em base a três princípios que, da nossa óptica, nom tenhem defesa científica possível.

3) Continuam a proclamar a aspiraçom de todos os participantes — devemos entender — de aproximar-se à ortografia portuguesa; porém, na prática dizem que adoptar as regras de acentuaçom portuguesa redundaria no aumento das 'complicaçons pedagógicas' do ensino do galego [como já é bem sabido nessa altura todo o ensino se fazia em espanhol].

4) Seguem mantendo a representaçom na escrita de realizaçons próprias da língua falada [mas cumpriria salientar que nom se produz em todo o território] como é a denominada 2ª forma do artigo, traço que se vai converter com o decorrer dos anos numha autêntica teima do Instituto da Língua Galega.

5) Nom podemos silenciar que na ediçom do ano 1980 optam e usam sistematicamente formas como 'preferible' que na ediçom de 1977 era 'preferíbel'.

6) Sobre o nome da nossa Terra, optam por 'Galicia' pois entendem que em castelhano 'Galicia' é um galeguismo e também porque 'Galiza' é a única denominaçom natural que tinha naquela altura o nome da nossa Terra 'em boca de galegos' [esquecem a tradiçom escrita e os textos medievais galego-portugueses].

7) Por razons em absoluto convincentes nom se mostram partidários de usar sufixos como -çom, -som, em lugar dos castelhanos -ción, -sión.

8) Chegam a admitir como formas galegas — hoje felizmente rejeitadas — os plurais do tipo *animales, *papeles, *civiles, embora recomendem como preferentes animais, papeis, civis...

9) Proponhem como normativa a terminaçom *andaches, ao lado de andache ou andaste, apesar de ser umha forma vulgar tanto em galego como no espanhol o uso analógico do *-s* na segunda pessoa do Perfeito de Indicativo.

3.3. No ano 1979 publicam-se as *Directrices para a reintegración lingüística galego-portuguesa* de Xosé-Martiño Montero Santalla, um texto que amplifica e desenvolve outros trabalhos anteriores. O autor justifica o seu texto dizendo que nom se podia ignorar que na Galiza existiam dous caminhos para o idioma: ou reintegrar-se de cheio no ámbito lingüístico originário (o luso-brasileiro) ou bem constituir-se em língua independente do português. Assinala que um terceiro caminho nom pode existir. Perante o terrível desafio em que se acham os galegos defende e expom o processo que, da sua óptica, deve seguir-se para a reintegraçom dando como argumentos:

a) As divergências entre a Galiza e a área luso-brasileira nom som mais fortes do que as existentes no seio de outros idiomas.

b) Dada a situaçom da Galiza o isolacionismo lingüístico dos luso-brasileiros aumentaria a vulnerabibilidade do galego face ao espanhol e agravaria o perigo de que se degrade a mero dialecto do castelhano, com o que viria resultar ameaçada a mesma sobrevivência do idioma.

Nesse processo estabelece várias fases nos ámbitos de: 1) Ortografia; 2) Morfologia. Em 'Apêndices' leva à prática as suas propostas.

3.4. O último documento leva por título *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* (1980), está editado pola 'Xunta de Galícia, Conselleria de Educación e Cultura' e recolhe as propostas da Comissom de Lingüística, presidida polo Prof. Doutor Ricardo Carvalho Calero. Especial importáncia apresenta o "Limiar" (págs. 11-13) onde se salienta, entre outros factos, a variabilidade de qualquer sistema ortográfico de qualquer língua e a necessidade de revisar no futuro a ortografia do idioma, atendendo sempre ao processo de normalizaçom:

> [...] claro está que nen sistema ortográfico algun — de calquer idioma que sexa — pode manter-se indefinidamente inalterado, nen moito menos caberia esa invariabilidade tratando-se dunha língua, como o galego, na que o proceso de normalización é particularmente laborioso e delicado [...] Non pretendemos que se revisen con nervosa frecuéncia as normas agora adoptadas, mais somos conscientes de que a degradación en que viveu o idioma de Galiza, excluído praticamente durante séculos do mundo cultural, non nos permite reintegrá-lo abruptamente nese mundo, e por iso prevemos unha futura reorganización da ortografia do idioma...

Estas propostas fôrom bem recebidas, em geral, por professores de galego, escritores e fôrom comentadas no diário de maior difusom da Galiza polo Prof. Joám Carlos Rábade (1980) quem valorou como muito positivo que as presidisse um reconhecimento

oficial de tipo conciliador das posturas, ainda encontradas, no galego e que se chegasse a uns acordos sobretodo unificadores (págs. 93-94). Este espírito de liberdade e concórdia, essa necessidade de revisom das normas em funçom do processo de normalizaçom e a situaçom no ensino, infelizmente foi cortada por um 'golpe de timom' aproveitando a jubilaçom do Prof. Carvalho Calero.

No ano 1982, numha sessom conjunta da Real Academia Galega e do Instituto da Língua Galega, elaborarom-se umhas propostas que vam tentar consagrar a assimilaçom forçosa do galego ao espanhol e afastar o galego do seu tronco comum. A norma gráfica fica supeditada à da língua oficial do Estado, de modo que ignora e rompe a tradiçom e a história. Com as suas propostas esmagam e disolvem a identidade nacional galega. No já citado *Estudo crítico* (1983, 1989), em qualidade de membro da Comissom lingüística da AGAL, expugemos com maior detalhe, a filosofia que as presidem, daí que remetamos aos leitores para o citado texto.

Após 1983 na Historiografia da Lingüística galega surgem novos acontecimentos dos quais nos temos ocupado em sucessivos estudos publicados desde 1984 até a actualidade, impossíveis de sintetizar num contributo com as características próprias de umha comunicaçom como a presente.

Já como conclusom final, desejaríamos finalizar com umha reflexom que consideramos fundamental para a sobrevivência do nosso idioma comum a galegos, portugueses, brasileiros e os PALOP: se durante mais de quatrocentos anos existírom manobras dirigidas desde os centros do Poder para exterminar o idioma galego, todas essas actuaçons nom lográrom os seus objectivos, pois *os galegos nom sabiam falar outro idioma*. Na actualidade, os poderosos meios de comunicaçom, os poderes político e académico, determinadas elites culturais que se submetem às suas ordens e outros factores de natureza muito diversa podem conseguir o que mais de 400 anos de dominaçom nom tinham alcançado: eliminar num determinado território da Comunidade lingüística, por simples ósmose, esta velha língua. Um terrível desafio para todos os utentes de esta língua ecuménica que nos alvores do ano 2000 poderia chegar a ser falada por volta de uns 300 milhons.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1977), *Bases pra unificación das Normas lingüísticas do galego* Resume dos seminarios celebrados na Universidade de Santiago de Compostela desde decembro de 1976 a xuño de 1977, Ed. Anaya, S.A., 56 págs.

AA.VV. (1980), *Bases pra unificación das Normas lingüísticas do galego*, Universidade de Santiago de Compostela, 59 págs.

ASSOCIAÇOM GALEGA DA LÍNGUA (Comissom Lingüística) (1983), *Estudo crítico das Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, 2ª ed. corrigida e acrescentada, Corunha, Ed. AGAL, 1989.

_____ (1985), *Prontuário ortográfico galego*, Corunha, Ed. AGAL.

HENRIQUEZ SALIDO, Ma. do C. (1986), "As gramáticas do galego do século XIX", in *Actas do I Congresso internacional da língua Galego-Portuguesa na Galiza*, Corunha, AGAL, págs. 443-467.

_____ (1989), "Língua, lingüística e filologia na revista *Nós*", in *Actas do II Congresso internacional da língua Galego-Portuguesa na Galiza*, Corunha, AGAL, págs. 259-290.
_____ (1991), "Contributos para umha história da lingüística galega (1964-1974)", in *Homenaxe ó Professor Constantino García*, Universidade de Santiago, Tomo II, págs. 83-93.
_____ (1993), "A língua e a gramática nas Irmandades da Fala: 'A Nosa Terra' (1916-1920)", in *Actas do III Congresso internacional da língua Galego-Portuguesa na Galiza*, Corunha, AGAL, págs. 173-211.
_____ (1993), "Língua e Poder na Galiza", in *Estudos Universitários de língua e literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, págs. 601-609.
MONTERO SANTALHA, J.M. (1979), *Directrices para a reintegración lingüística galego-portuguesa*, ed. do autor (nom venal), Ferrol.
RABADE, X. C. (1980), *Normas ortográficas do idioma galego*. Texto íntegro. Guia e comentarios, Corunha, Ed. La Voz de Galicia, 95 págs.
XUNTA DE GALICIA. CONSELLERIA DE EDUCACION E CULTURA COMISION LINGUISTICA (1980), *Normas ortográficas do idioma galego*, Santiago de Compostela, Ed. Xunta de Galícia, 24 págs.

EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS: ESTÁVEIS E VARIÁVEIS

CHRISTINE HUNDT

Nos últimos anos, o problema da variação ou seja das variantes linguísticas, tornou-se um dos focos de interesse e de controvérsia na fraseologia moderna. No inventário dos fraseologismos da língua portuguesa não somente deparamos com variantes dentro do próprio português europeu, mas também na comparação das variedades europeia, brasileira e africanas; é por isso que a referida controvérsia no campo da fraseologia tem um interesse particular para a pesquisa linguística do português. Nesta minha comunicação, quero, com base em exemplos, propor algumas definições actualizadas e critérios para a delimitação do conceito da variante fraseológica em relação a outros fenómenos adjacentes.

O núcleo do inventário fraseológico (ou seja das expressões fixas) de uma língua é constituído pelos chamados *fraseolexemas*, definindo-se estes como *unidades lexicais complexas* (resultando do reagrupamento de pelo menos 2 lexemas) *de estrutura sintáctica e semântica relativamente estável e de um significado total figurativo (*isto é *idiomático)*, (mentalmente) *reproduzíveis* e, portanto, *lexicalizados*, p.e. "conhecer alg. de ginjeira; apanhar alg. com a boca na botija; dizer cobras e lagartos de alg." etc.

ZULUAGA (1980, 95 e segs.) descreveu, referindo-se ao espanhol, 4 tipos básicos de fixação:

1) a fixação da ordem dos componentes ("*fijación del orden*"): é usual a expressão: *num abrir e fechar de olhos* — mas não se diz frequentemente **num fechar e abrir de olhos*;
2) a fixação dos próprios componentes ("*fijación de los componentes mismos*"): 'mudar de opinião/de partido exprime-se por *virar a casaca* — mas não por **virar a camisa; ferver em pouca água* — 'afligir-se por motivo insignificante' não pode ser expresso por **ferver em muita água*;
3) a fixação das categorias gramaticais ("*fijación de categorias gramaticales*"): *dar água pela barba a alg.* — não se usa no plural **dar água pelas barbas a alg.; desta água não beberei* — (é usual a forma do futuro simples em vez do futuro perifrástico) **desta água não vou beber*;
4) a fixação transformativa ("*fijación transformativa*"): p.e. restrições da transformação relativa: *O Pedro tem hoje um grão na asa.* — a transformação em oração relativa não é possível sem destruição do fraseolexema **O grão que o Pedro hoje tem na asa é bastante grande.*

Em estudos mais antigos, foi geralmente assumido que, pelo carácter estável de um fraseolexema, não se admitia a mínima alteração na estrutura dos seus componentes sem transformar, ao mesmo tempo, o seu significado. É verdade que as particularidades estruturais e semânticas favorecem a estabilidade e fixação destas unidades, mas, ao mesmo tempo, também dão margem e origem à formação de variantes: podem-se veri-

ficar modificações no campo do conceito que não destroem a semântica da unidade fraseológica nem a sua identidade no campo do conteúdo. Vejamos o exemplo seguinte: "Era o Sarney *em carne e bigode*." Nesta frase, o leitor identificará, sem problemas, o fraseolexema ocasional, usado e inventado pelo autor do texto jornalístico, e que evoca o significado do fraseolexema usual *em carne e osso*. Neste caso, o núcleo do fraseolexema que serve para a identificação da unidade lexical "sobreviveu" às modificações individuais. Como o significado idiomático do fraseolexema resulta da soma dos significados de todos os seus componentes, a substituição de componentes não leva obrigatoriamente a alterações do significado básico. Num artigo de 1983 BURGER constatou que "a maioria dos fraseologismos era muito mais manipulável, por um lado formalmente, por outro lado a respeito da sua semântica, do que se supunha partindo das teorias da estabilidade." (1983, 26)

Ao lado da variação ocasional (que pormenorizarei mais adiante), observamos o fenómeno das variantes usuais que funcionam paralelamente numa língua, que são acessíveis a todos os membros da comunidade linguística e fixadas no respectivo léxico, isto é, lexicalizadas: p.e. *não valer um alfinete/um caracol/um chavo/uma figa/um tostão/ um vintém*.

Existe, contudo, na teoria da fraseologia, uma certa diversidade de opiniões sobre o conceito da variante: alguns autores consideram variantes apenas fraseolexemas com diferenças mínimas a nível morfossintáctico; quando a variação resulta da substituição de componentes lexicais do fraseolexema, as expressões resultantes são definidas como sinónimos estruturais (defendem esta posição autores como AMOSOVA 1963, ČERNYŠEVA 1975, FLEISCHER 1982 e DOBROVOL'SKIJ 1988, entre outros). Partilho, no entanto, da opinião de um outro grupo de linguistas que considera como variantes todas as alterações formais de um fraseolexema que não modifiquem o seu significado (veja-se p.e. ENGELKE 1971, ŠKULTÉTY 1978, ZULUAGA 1975 e 1980, HEMMERLING 1981, KURČATKINA/SUPRUN 1981, ECKERT 1982): segundo uma definição dada recentemente por BARZ (1992, 36), *variantes usuais* são as formas coexistentes do fraseolexema que funcionam paralelamente na linguagem com um significado fraseológico invariável.

Declaro-me, portanto, por um conceito de variante mais lato, sendo necessário, numa primeira fase, e por uma questão metodológica, distinguir a variação "externa" da própria variação "interna", ou seja lexical, morfossintáctica, quantitativa etc. O conceito de variação externa visa descrever a existência, na língua portuguesa, de:

a) variantes fraseológicas "neutras", quer dizer substituíveis dentro do próprio português padrão,
b) variantes fraseológicas caracterizadas diatopica e/ou diafasicamente (dentro da comunidade linguística europeia), quer dizer com restrições na substituição recíproca,
c) variantes fraseológicas diatópicas "nacionais", quer dizer ligadas ao seu uso na respectiva comunidade linguística — ou seja em Portugal, no Brasil e nos PALOP.

Dada esta classificação inicial, proponho passar à estrutura interna ou seja às diferentes formas de realização das variantes fraseológicas, sendo de distinguir, principalmente:

1. *VARIANTES LEXICAIS* (a variação lexical é o tipo mais frequente):

1.1. Variação do componente nominal:

— *não valer um alfinete/um caracol/um chavo/uma figa/um tostão/um vintém;*
— *ter uma aduela/um parafuso a menos;*
— *pôr o dedo na chaga/na ferida;*
— *deitar foguetes antes da festa/do tempo;*
— *ser um dicionário ambulante/vivo;*
— *vir com falinhas de mel/doces/mansas;*
— *fazer ouvidos de mercador/moucos.*

O uso de uma determinada palavra enquanto componente/parte integrante de um fraseologismo, evidentemente, não se pode igualar ao uso do mesmo lexema num contexto livre. No entanto, e sendo a fraseologia considerada parte da lexicologia, existem indubitavelmente paralelas, como p.e. relações paradigmáticas: os componentes variados podem ser sinónimos: "pegar o boi pelos *cornos/chifres*, ter pulga *no ouvido/na orelha*" ou antónimos: "ter um parafuso a *mais/menos*", podem pertencer ao mesmo grupo temático "ser amigo *do copo/da pinga/do vinho*, meter *o bedelho/o bico/o nariz* onde não (se) é chamado". Porém, existem também variantes, entre cujos componentes não se podem verificar relações semântico-paradigmáticas.

Não obstante isso, o significado do fraseolexema conserva-se, porque as diferenças significativas que estariam presentes no uso livre são neutralizadas pela fusão semântica dos componentes e pelo significado total figurativo do fraseolexema: "não ir *à bola/à missa* com alg., trabalhar para *o boneco/o bispo*".

1.2. Variação do componente verbal:

— *levar/trazer água no bico;*
— *confundir/misturar alhos com bugalhos;*
— *chegar/puxar a brasa à sua sardinha;*
— *dobrar/passar o cabo das Tormentas;*
— *cair/ir no conto do vigário;*
— *deitar/lançar/jogar pérolas a porcos.*

Certos verbos com as mesmas ou semelhantes características mostram uma afinidade de variação; então, pode contar-se com a repetida troca destes componentes verbais, p.e.

andar/estar de asa caída, *andar/estar* com os azeites
levar/trazer fogo no rabo, *levar/trazer* alg. pela trela.

Sem poder enumerar aqui todas as possibilidades de variação, queria aludir à variação de componentes sinsemânticos, como p.e. as partículas de negação: "*não/nem* atar nem desatar" ou as preposições: "pôr o carro *adiante/à frente* dos bois, fazer a/c. *em cima do/sobre o* joelho".

1.3. Variantes lexicais-quantitativas

Um tipo particular — a meu ver *lexical* (figura entre as *variantes lexicais* para BARZ (1992, 31) e entre as *variantes morfossintácticas* para KORHONEN (1992, 52 e

segs.)) — constituem as variantes lexicais-quantitativas, em que varia o número dos componentes; certos componentes facultativos podem ser acrescentados ou tirados sem modificar o significado do fraseolexema. Trata-se de mais um processo de variação favorecido pela complexidade do fraseologismo:

— *não valer (nem) um caracol;*
— *matar dois coelhos de uma (só) cajadada;*
— *ter o diabo (metido) no corpo;*
— *não ter eira nem beira (nem tostão de algibeira);*
— *ficar a ver navios (no Alto de Santa Catarina).*

É este grupo de *variantes lexicais* que provoca mais polémica na literatura actual: como já foi referido antes, muitos autores consideram sinónimos os fraseolexemas que apresentam variação lexical , como p.e. FLEISCHER (1982) (com algumas excepções). BARZ cita no seu artigo recente de 1992 as opiniões de FLEISCHER e de BURGER que, num trabalho de 1989, só aceita considerar como variantes lexicais as unidades que resultam da troca de componentes que, por seu lado, se encontram numa relação paradigmática. BARZ chega à conclusão convincente de que é preferível usar o conceito de *sinónimo* num sentido mais lato para denominar pelo menos todos os fenómenos da variação lexical.

A meu ver, existem, por um lado, covariantes de um *fraseologismo (que, sem dúvida, podem ser usadas sinonimicamente, p.e.* "pôr os nervos à flor da pele/em franja/ num feixe a alg."*), e, por outro lado, também encontramos o fenómeno da sinonímia na fraseologia (como também a antonímia a que eu igualmente não chamaria variante).*

Falo só de *sinónimos* quando existem pelo menos dois fraseolexemas que variam consideravelmente na sua estrutura lexical, mas têm um significado equivalente. Enquanto o ideograma de duas variantes lexicais é idêntico e o seu valor simbólico mostra paralelos (cf. ŠKULTÉTY (1986, 169)), os sinónimos não têm a mesma base figurativa.

Veja-se a diferença entre variante e sinónimo segundo as minhas definições:

— *ter uma aduela/um parafuso a menos // ter macacos/macaquinhos no sótão;*
— *levar a água ao seu moinho // saber guiar a sua barca // chegar/puxar a brasa à sua sardinha;*
— *puxar pela língua a alg. // plantar verde para colher maduro // tirar nabos da púcara.*

Completei a descrição com exemplos que mostram variantes morfossintácticas que não pretendo explicar em pormenor:

2. *VARIANTES MORFOSSINTÁCTICAS*:

2.1. Alternâncias no uso do artigo

— variação do artigo definido com o artigo indefinido:
— enfiar *o/um* barrete a alg.;
— levantar *a/uma* lebre;

— uso facultativo do artigo:
— pôr *(o)* pé em ramo verde;
— armar *(um)* banzé;
— variação do artigo indefinido com o pronome possessivo:
— ter *o seu/um* pé-de-meia;

2.2. Alternâncias do número

— torcer a(s) orelha(s);
— andar na(s) boca(s) do mundo.

A modificação do número do componente nominal tem por consequência alternâncias no uso do artigo (substantivo no singular com artigo definido/indefinido/ substantivo no plural sem artigo):

— meter-se numa alhada/em alhadas;
— estar com a birra/com birras;

2.3. Alternâncias das preposições (diferentes possibilidades de distribuição do componente verbal)

— chegar/subir a mostarda ao nariz a/de alg.;
— fazer o ninho atrás da orelha a/de alg.

Dou mais um exemplo em que são combinadas duas formas de variação morfossintáctica:

— contar com/esperar por sapato(s) de defunto.

Acontece, além disso, a combinação de diferentes tipos de variantes (p.e. variação do componente verbal + variação do componente adjectivo):

— andar/estar/ficar de orelha baixa/caída/murcha.

(Quero aludir ainda, sem dar mais exemplos, às possibilidades da alternância de formas de negação e à alteração da ordem de palavras dentro de um fraseolexema.)

Finalmente, ilustro um tipo de variação bastante frequente no português e que é produzido por formação de palavras.

2.4. Variação por meio da formação de palavras

— fazer caixa/caix*inha;*
— ter pêlo/pel*inho* na venta;
— vir com pés/pez*inhos* de lã.

É preciso distinguir as variantes usuais lexicais ou morfossintácticas das formas flexionais regulares do fraseolexema: as formas flexionais garantem ao fra-

seologismo — como acontece também no caso das unidades lexicais livres — a sua integração e o seu funcionamento no contexto, não são lexicalizadas como variantes do fraseologismo:

— "... e mais negócios *vinham à luz* nos complexos corredores da televisão pública." (*EXPRESSO*, 27/II/93);
— "Deixe a Philips *abrir-lhe os olhos*" (*EXPRESSO*, 27/II/93);
— "... falhou as grandes iniciativas a que *meteu ombros*, ..." (*EXPRESSO*, 27/II/93);
— "Tripas à moda do Porto ... Aliás, o tripeiro *fará das tripas coração* para que você peça este prato e não se arrependa." (*EXPRESSO*, 27/II/93).

Até agora só vimos exemplos de variantes usuais e lexicalizadas pertencendo ao sistema da linguagem.

Nesta, desempenham um papel importante as modificações individuais e situacionais e as variantes ocasionais (já referidas inicialmente): Num único jornal português (o *EXPRESSO*) contei cerca de 60 fraseolexemas, dos quais 15 apresentavam modificações na estrutura.

Não se trata de co-variantes num sentido rigoroso; enquanto a co-variante usual existe lexicalizada ao lado do fraseolexema e é uma forma corrente no uso da linguagem, no caso da variante ocasional ou contextual, o processo da recepção da modificação decorre, obrigatoriamente, em conjunto com a associação mental do fraseolexema básico (cf. BARZ 1985, 128 f.). As modificações contextuais e, sobretudo, as expressões ocasionais realizam-se por intenções estilísticas (dependentes do (con)texto e situacionais) e são caracterizadas, quando muito, por uma *tendência* de reprodução e lexicalização:

— "... há depois uma região que *se espalha como uma mancha de óleo* ..." (*EXPRESSO*, 27/II/93);
— "Alentejo *vive o inferno na terra*" (*DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 28/III/93).

Às vezes registam-se reduções do provérbio que levam à formação de expressões idiomáticas não lexicalizadas, ditas variantes ocasionais:

— "Talvez, mas *dá saúde e faz crescer.*" (*EXPRESSO*, 27/II/93) cf. Deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer.

No processo da formação de fraseologismos, porém, é um dos meios mais usados e pode contar-se com uma tendência de lexicalização nestes casos: "Telhados de vidro" (*EXPRESSO*, 27/III/93), reduzido como título: cf. *ter telhado(s) de vidro* que tem por base o provérbio: "Quem tem telhados de vidro não atire pedras aos do vizinho." e já faz parte do dicionário português.

Aliás, a imagem do 'hamburguer' parece mostrar tendências de lexicalização num sentido figurado em comparações: Num texto sobre o cinema americano encontrei o passo: "... Basicamente, o que existe é um cinema internacional que é um negócio gigantesco e cuja vocação é *fabricar incessantemente o mesmo, como os 'hamburgers'* MacDonald." (*EXPRESSO*, 27/II/93). Numa outra comunicação já citei a frase: "... filmes

para serem vistos e consumidos *tão rapidamente como um hambúrguer.*" (*VEJA*, 27/III/85).

Quero ilustrar, com os seguintes exemplos, possíveis formas da modificação:

1. Substituição lexical:

1.1 Substituição condicionada paradigmaticamente:

— "... que acaba por *resultar* em cheio." (*EXPRESSO*, 27/II/93) cf. *acertar/dar em cheio*;
— "... era incapaz de *matar um mosquito.* (*EXPRESSO*, 17/II/90) cf. *não poder fazer mal a uma mosca;*

1.2 Substituição dependente do contexto:

— "Foi amor à primeira *leitura.*" (*EXPRESSO*, 5/V/90) cf. *amor à primeira vista;*

2. *Expansão:*

— "... a crise *bate às portas de Espanha*, ..." (*EXPRESSO*, 27/II/93) cf. bater à porta de alg.;
— "... *dando vida e forma* a ..." (*EXPRESSO*, 27/II/93) cf. *dar vida a*;

3. *Redução*:

— "Pelos valores *em jogo* e pela faixa etária, ..." (*EXPRESSO*, 27/II/93) cf. *estar em jogo;*
— "Telhados de vidro" (*EXPRESSO*, 27/II/93), reduzido como título: cf. *ter telhado(s) de vidro;*

4. *Contaminação* (de dois ou mais fraseologismos):

— "Agarrei-me ao trabalho com o ardor de quem *se sente à deriva* e *encontra uma tábua de salvação.*" (*MÁXIMA*, Jan. de 1991).

Os textos jornalísticos são muito ricos em fraseolexemas, tanto em variantes usuais como ocasionais. Quando existe uma unidade lexical com potencial figurativo, o falante actualiza, na maior parte das vezes, esse significado: na frase "... que pôs Mitterrand em bicos de pés criticando a ideia de *juntar 'cães e gatos'* na mesma casa.", o leitor reconhece uma parte do fraseolexema *dar-se como o cão e o gato* que tem, como se sabe, o significado de 'não se dar bem, andar constantemente desavindo'; nesta base compreende-se, sem dificuldades, o significado do fraseologismo ocasional, facilitando assim ao emissor a formação de variantes, mesmo ocasionais, na consciência de que o receptor não tem problemas de identificação/descodificação. Na minha opinião, este factor psicológico não deve ser negligenciado em futuros trabalhos sobre o tema.

No espaço linguístico português caracterizado pela co-existência não só de registos e níveis estilísticos, mas de grandes comunidades nacionais de comunicação, a delimitação do conceito de variante não se torna inválida: repito a minha definição dada no

início: *variantes usuais* são as formas coexistentes do fraseolexema que funcionam paralelamente na linguagem com um significado fraseológico invariável. Podem encontrar-se exemplos que verificam esta definição também na comparação do português europeu e do português brasileiro, quer dizer ultrapassando os limites duma comunidade linguística:

VARIANTES LEXICAIS:

Pode-se encontrar muitos exemplos que mostram a substituição de componentes segundo as preferências de uso: são substituídos no português do Brasil, muitas vezes, os verbos *pôr* e *deitar* por *botar* ou *deitar* e *lançar* por *jogar* [1]:

— *bras. botar* as mãos no fogo por a/c./alg.
cf. *port. pôr* a(s) mão(s) no fogo por a/c./alg.;
— *bras. botar* os bofes prá fora
cf. *port. deitar/lançar* os bofes pela boca;
— *bras. jogar* lenha na fogueira
cf. *port. deitar* lenha na fogueira.

O léxico tipicamente brasileiro substitui os componentes do fraseologismo europeu:

— *bras.* ter dinheiro como *capim*
cf. *port.* ter dinheiro como *milho*;
— *bras.* chorar *paca*
cf. *port.* chorar *baba e ranho*;
— *bras.* ser *bananeira* que já deu *cacho*
cf. *port.* ser *chão* que já deu *uvas*.

As diferenças emblemáticas dão na vista sobretudo nas comparações fraseológicas:

— *port.* ser feio como *um bode*
cf. *bras.* ser feio como *um canhão*;
— *port.* ficar vermelho como *um tomate*
cf. *bras.* ficar vermelho como/feito/que nem *um camarão*.

VARIANTES MORFOSSINTÁCTICAS:

Usa-se habitualmente *o gerúndio* nas construções perifrásticas do português brasileiro em vez de *a + infinitivo*:

— *bras.* fazer a/c. *brincando*
cf. *port.* fazer a/c. *a brincar.*

A supressão do artigo definido antes do pronome possessivo também se reflecte no inventário da fraseologia brasileira:

— *bras.* salvar *sua* pele
cf. *port.* salvar *a sua* pele.

1. Também se verifica esta tendência no norte de Portugal. Em geral, temos de ter sempre em conta a estreita relação entre as duas variedades da língua portuguesa, aumentada, ainda, pelas "telenovelas".

Até agora, constitui, para mim, "um osso duro de roer", se se pode chamar 'variante' ao seguinte fenómeno em que se verifica — em contraposição à definição dada até aqui — uma modificação do significado do fraseolexema:

ser uma barra 1. port. 'autoridade/perito em dado assunto'
2. bras. 'problema grave'.

O que acabei de dizer, tem consequências também para a lexicografia: tanto as variantes lexicais com componentes nominais variados como os sinónimos do fraseolexema não podem ser indicados sob o mesmo lemata dum dicionário unilingue ou bilingue, quando se procede tradicionalmente — quer dizer o componente básico serve de base para a ordem alfabética, p.e. "não valer um *alfinete*" indicar-se-á sob o lemata *alfinete*, enquanto a co-variante do fraseolexema "não valer um *vintém*" será registado sob *vintém*. Num dicionário — cuja concepção foi recentemente proposta por DOBROVOL'SKIJ (1992) — organizado segundo uma visão linguística do mundo, abrem-se novos horizontes.

Espero ter despertado o interesse pelo fenómeno da variação fraseológica sem *ter ensinado o padre-nosso ao vigário* nem *ter ensinado o padre a rezar a missa.*

BIBLIOGRAFIA

AMOSOVA, Natalija N.: *Osnovy anglijskoj frazeologii*, Leningrad: Nauka, 1963.

BARZ, Irmhild: "Primäre und sekundäre Phraseologisierung" in: *Linguistische Studien, Reihe A 123* (1985), 119-140, Berlin.

BARZ, Irmhild: "Probleme der phraseologischen Modifikation" in: *Deutsch als Fremdsprache 6* (1986), 321-326, Leipzig.

BARZ, Irmhild: "Phraseologische Varianten. Begriff und Probleme" in: FÖLDES, CSABA (Hrsg.): *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*, Wien: Edition Praesens, 1992, 25-47.

BURGER, Harald: "Neue Aspekte der Semantik und Pragmatik phraseologischer Wortverbindungen" in: MATEŠIČ, Josip (Hrsg.): *Phraseologie und ihre Aufgaben: Beiträge zum 1.Internationalen Phraseologie-Symposium vom 12.-14. Oktober 1981 in Mannheim*, Heidelberg: Groos, 1983, 24-34.

BURGER, Harald: "Phraseologismen im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch" in: HAUSMANN, F.J./O. REICHMANN/H.E. WIEGAND/L. ZGUSTA (Hrsg.): *Wörterbücher. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie, 1. Teilband*, Berlin/New York: de Gruyter, 1989, 593-599.

ČERNYŠEVA, Irina Ivanovna: "Phraseologie" in: STEPANOVA, Marija/Irina Ivanovna ČERNYŠEVA: *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*, Moskau: Vysšaja Škola, 1975, 198-261.

DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij: *Phraseologie als Objekt der Universalienlinguistik*, Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1988 (*Linguistische Studien*).

DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij: "Phraseologie und sprachliches Weltbild (Vorarbeiten zum Thesaurus der deutschen Idiomatik)" in: FÖLDES, CSABA (Hrsg.): *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*, Wien: Edition Praesens, 1992, 171-195.

ECKERT, Rainer: "Zum Problem der Identität phraseologischer Wendungen" in: *Linguistische Studien,* Reihe A 95 (1982), 1-33, Berlin.

ENGELKE, Horst: *Lexikalische Varianten phraseologischer Wendungen im Russischen und ihre Abgrenzung von den phraseologischen Synonymen*, Diss. Leipzig, 1971.

FLEISCHER, Wolfgang: *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1982.

HEMMERLING, Emilija: *Varianten nominativischer Phraseologismen im Litauischen unter besonderer Berücksichtigung der lexikalischen und der lexikalisch-quantitativen Varianz*, Diss. Leipzig, 1981.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de: *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HUNDT, Christine: *Untersuchungen zur portugiesischen Phraseologie*, Wilhelmsfeld: Egert, 1994 (*Pro lingua; Bd. 18*); Zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 1991.

KORHONEN, Jarmo: "Morphosyntaktische Variabilität von Verbidiomen" in: FÖLDES, CSABA (Hrsg.): *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*, Wien: Edition Praesens, 1992, 49-87.

KURČATKINA, N.N./A.V. SUPRUN: *Frazeologija ispanskogo jazyka*, Moskva: Vysšaja Škola, 1981.

NOGUEIRA SANTOS, António: *Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas. Português*, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1990.

ŠKULTÉTY, Jozef: "El reino animal en las comparaciones fraseológicas" in: *Zborník Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského, Philologica XXIX* (1978), 97-107, Bratislava.

ŠKULTÉTY, Jozef: "Algunos observaciones sobre las comparaciones españolas desde el punto de vista fraseológico y fraseográfico" in: *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XXV, 2 (1986), 163-177, Berlin.

VILLAR, Mauro: *Dicionário Contrastivo Luso-Brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

ZULUAGA, Alberto: "La fijación fraseológica" in: *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo 30, 1* (1975), 225-248, Bogotá.

ZULUAGA, Alberto: *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt/M./Bern: Lang, 1980 (*Studia Romanica et Linguistica; 10*).

AS PALAVRAS, DIVERSAMENTE COLOCADAS

(UMA GRAMÁTICA SISTEMÁTICA)

R. A. LAWTON

A Gramática apresentada nesta comunicação difere das obras do género sob dois aspectos principalmente. Compõe-se de duas partes: a primeira trata das unidades, das palavras, por categoria; a segunda, das sequências das palavras na frase. É, portanto, essencialmente uma sintaxe, aspecto da língua tradicionalmente considerado como alheio à gramática, e, portanto, omitido.

Diferença essencial das gramáticas existentes é o facto de se alicerçar num *corpus* [1] constituído pela língua falada e escrita em Portugal e no Brasil tal e qual aparece na literatura desde o primeiro quartel do século dezanove até hoje. A fonte de cada exemplo vem indicada de maneira a provocar e a permitir a verificação. Gramáticas há, sobretudo as modernissimas, em que os exemplos são todos da invenção do(s) autor(es), método esse que se exclui por princípio; expõe os que o praticam a erros e deslizes. Um primeiro perigo a que se expõem os que ilustram a doutrina gramatical com exemplos criados adrede é de erigir em língua padrão, aquela que eles falam e conhecem, o que vem a ser uma usurpação da qualidade de conservador e parangão da língua, que pertence exclusivamente aos poetas. Os exemplos inventados pelos gramáticos carecem da autenticidade que confere o *contexto do texto*. Outro erro de método que nasce desta usurpação é a afirmação peremptória, de boa fé, como a declaração que tal ou tal construção "não é gramatical". Escolhos que a observação de exemplos nascidos de um contexto permite evitar.

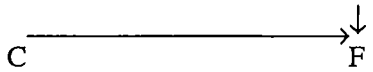
I

Outra diferença é de se conceber na perspectiva da linguística de posição [2]. A língua é uma construção mental, a sucessão teoricamente infinda de frases, sendo cada frase um sistema de sequências integrante de palavras ou unidades também de construção coerente, apreensível e analisável. Tudo começa pela observação dos textos, mas a

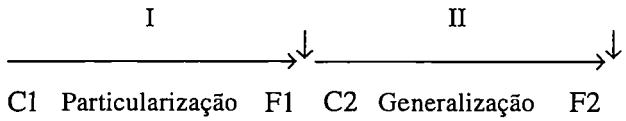
1. Maria Helena MIRA MATEUS, Ana Maria BRITO, Inês da Silva DUARTE, Isabel Hub FARIA, *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, 1983, p. 11: "Até o momento presente, as descrições do Português têm-se restringido às gramáticas tradicionais e a trabalhos parcelares; destes últimos, só um número reduzido possui bases teóricas no âmbito da linguística. De resto, a dificuldade em encontrar análises do Português que correspondam às expectativas de um público universitário não se faz apenas no plano da quantidade, pois são praticamente inexistentes os estudos em que se procure uma interpretação explicativa dos níveis semântico e pragmático da língua."
2. Cf. Gustave GUILLAUME, *Langage et Science du Langage*, Paris, Québec, 1964, 287 p.; *Principes de Linguistique Théorique de Gustave Guillaume*, Recueil de textes inédits préparé en collaboration sous la direction de Roch Valin, Québec / Paris, 279 p.

observação directa, por indispensável que seja, é todavia insuficiente. Daí nasce o método que consiste em se apoiar no observado para esboçar uma reconstrução do sistema mental, invisível, trabalho melindroso em que cabe uma parte ao raciocínio e outra à imaginação. Ora palavras e sequências de palavras são também construções mentais sistematicamente constituídas e ordenadas; por conseguinte, para descobrir o sistema que subtende o observável; a tarefa consiste em apreender, um sistema mental, secreto e invisível, através de outro, visível, constituído pela sequência de palavras e sequências.

A criação de palavras e sequências de palavras requer tempo para se realizar. Convém apreciar os factos linguísticos observados no tempo operativo em que se formam pela análise dos momentos distintos da formação. O essencial da técnica da linguística de posição consiste [3] em se representar cada fenómeno linguístico em seu desenvolvimento, melhor em seu desenvolver. Tratando-se de uma operação que, para se realizar, supõe um começo (C) e um fim (F), isto é, um movimento do começo para o fim, o que se pode representar por uma linha horizontal, o resultado é indicado por uma linha vertical a marcar a interrupção, a apreensão, ou o limiar da dita operação:



Temos assim, qualitativamente, só três posições — de aí a designação de *linguística de posição* —: inicial, final, e intermediária, numa sequência nocional irreversível. Pois tornar atrás resultaria em anular o movimento de particularização; o primeiro momento do tempo operativo requer, por conseguinte, para instituir a sua inteireza de acto mental, um momento segundo, continuação do mesmo movimento, indo, desta vez, não do geral para o particular, mas do particular para o geral, o que constitui uma inversão simétrica. Temos afinal

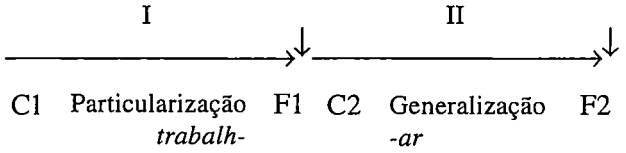


Convém sublinhar, por fim, que a linguística de posição é qualitativa e não quantitativa; permite e obriga a considerar a operação em si, na sua singularidade, opondo constantemente o particular ao general, o general ao particular, pois o exemplo resulta da redução da multiplicidade das ocorrências à singularidade do exemplo. Corolário desta particularidade é reconhecer a importância do exemplo único na sua relação com o sistema de que faz parte, palavra ou frase. A fim de ilustrar o resultado da aplicação do método esboçado, passo a examinar dois assuntos que têm deixado perplexos gramáticos de várias escolas, a saber, o gênero e a sintaxe dos pronomes pessoais átonos clíticos.

3. Cf. *Principes*, 92-93: "*L'essencial de cette technique consiste à se représenter chaque phénomène linquistique sous l'aspect de son développement longitudinal et à en faire l'analyse, ainsi que le fait la pensée elle-même, au moyen de coupes transversales portées par le travers du développement longitudinal*".

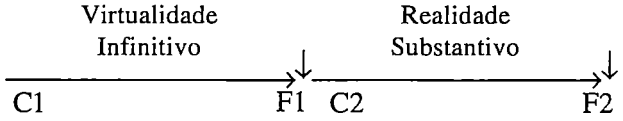
II

Há quem declare o gênero nos substantivos caprichosa sobrecarga inútil para a memória [4], mera sobrevivência sem significância, pura convenção [5], arbitrário [6]. Contudo, a análise da invenção dos deverbais em nada confirma tais opiniões. Assim, quando se trata de inventar um verbo, uma palavra que signifique um sentido singular, ou seja, por exemplo "*testificar, confirmar*", o primeiro momento de particularização resulta na invenção de um radical, *testemunh-*, o segundo momento, a seguir, acrescenta-se-lhe uma desinência *-ar*, que generaliza a palavra mentada como verbo:



Ora, uma particularidade das línguas neo-latinas é darem-se para cada noção, ao lado do verbo, um nome substantivo correspondente, o que torna necessário a invenção de um nome deverbal; daí, a criação para a mesma noção, de duas formas, uma verbo e outra substantivo, *marchar*: *marcha*, feminino; *começar*: *começo; cortar*: *corte* ambos masculinos. Impõe-se a conclusão que a escolha do gênero nem é arbitrária, nem é sobrecarga inútil, mas uma necessidade imposta pela natureza do substantivo, o qual requer o gênero. *Não há nem pode haver substantivo sem gênero.*

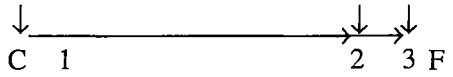
A desinência univocal que indica o gênero significa de vez a conclusão da formação da palavra, pertencendo à categoria de substantivo, o número singular e a pessoa terceira — aquela de que se fala. No entanto, nem por isso se percebe qual seja a motivação da escolha de gênero. Ora o infinitivo, ponto de partida da operação, é o nome de uma acção que implica o tempo necessário para se realizar. Designa uma virtualidade temporal. A criação de um substantivo deverbal consiste em nomear, não uma virtualidade, mas uma realidade, cronológica nocional que requer, num primeiro tempo, a desvirtualização do infinitivo, ou seja:



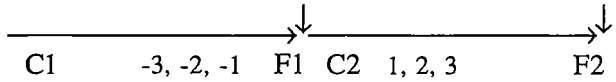
A desvirtualização do infinitivo no intuito de inventar um nome substantivo torna necessário o transporte, e como que a tradução do tempo implicado no infinito, para o

4. Charles BALLY, *Linguistique Générale et Linguistique Française*, seconde édition, entièrement refondue, Berne, 1944, p. 364; "[...] *La repartition entre les deux genres est des plus capricieuses; grosse surcharge pour la mémoire*!"
5. Cf., *op. cit., ibid.* Cf. ainda Walther von WARTBURG, *Problèmes et Méthodes de la Linguistique*, Paris, 1946, p. 63: "*Nous ne voyons aucun motif à [cette] repartition . L'appartenance à un genre ou tel autre n'exprime rien par elle-même... pure convention.*" Antoine MEILLET, *Linguistique Historique et Linguistique Général*, Paris, 1948, 203: "*presque dénuée de sens*".
6. Frédéric SAUSSURE, *Cours de Linguistique Général*, Quatrième édition, Paris, 1949, p. 101.

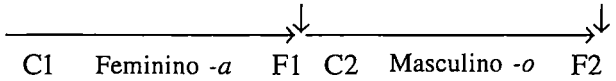
substantivo, sob forma do aspecto. A virtualidade do infinitivo tem por consequência a necessidade de anular a noção de começo e de fim, enquanto a realidade em que se traduz a virtualidade impõe sempre considerar começo e fim nas três posições, ou seja só começo, sem considerar o fim (1), ou só o fim do começo (2), ou, terceira e última posição, o começo do fim (3). Estas posições correspondem à acção (1), ao acto concluso (2), e ao resultado subsequente (3) e que o gênero tem de significar. Em figura:



A desvirtualização do infinitivo é significada morfologicamente pela perda da desinência verbal *-ar*, que vem substituída por outra, nominal, que corresponde à apreciação do desenvolver da operação, conforme o sistema do gênero. Ora, a cronologia nocional dos deverbais [7] resulta da exploração do sistema do gênero dos substantivos. De três em latim, masculino, feminino e neutro, foram reduzidos a dois em português, masculino e feminino. O tratamento do neutro é revelador: alguns, singulares, como *templo* são considerados masculinos, enquanto outros, plurais, colectivos, vêm a ser classificados como feminino e singular: *arma*. O que quer dizer que há uma congruência nocional entre o gênero e o número: o feminino singular e a noção de colectivo, entre o masculino e a unidade. Considera-se o substantivo feminino singular como designando uma apreensão da noção de *um*, ou seja como conjunto, com largura, extensão, enquanto o masculino é visto como o contrário, estreito, apto a designar uma unidade só, sem extensão. Uma apreensão tardia da noção do feminino na sua estreiteza máxima tem o valor de *uma*, singular; uma apreensão mais precoce dá um valor mais largo, a ideia de um conjunto variável, extensível, que tende a recusar a noção de número finito e susceptível de acolher toda a noção repetível. É que o gênero e o número resultam do mesmo movimento do largo para o estreito, do infinito para a unidade, resultam de duas argumentações do mesmo movimento. No plano do número, a unidade se constrói por movimento do infinito para a unidade, por divisão o que dá um número interno, por se concluir, à unidade, para cá do limiar F1 e, a seguir, para lá do limiar C2, a partir da unidade, por adição, novamente para o infinito:



A que corresponde, argumentado no plano do gênero:



Existe, portanto, uma cronologia nocional no sistema do gênero que consiste numa inversão mental que vai da largura à estreiteza, ponto a partir de que o movimento continua da estreiteza para a largura, prestes a servir para exprimir o sistema do deverbal.

7. R. A. LAWTON, "O Gênero dos Deverbais Aspectuais", in *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional*, Poitiers, 1988, pp. 591-601.

Via de regra ao infinitivo corresponde um só deverbal; raro acontece existirem, a partir do infinitivo, dois substantivos de gênero de sentido diferentes. Dá-se o caso com *testemunhar*, a que corresponde *testemunha* e *testemunho*. Em *testemunha*, o gênero feminino diz respeito à acção, não da pessoa, que pode ser homem ou mulher, mas significa também um objecto ou objectos variados, uma pluralidade: "pedras que se colocam ao lado de um marco", "montículo", "árvores que servem de baliza". No entanto, *testemunho* refere-se a uma entidade, "aquilo que um testemunho declara" [8]. O gênero dos deverbais explora um sistema primitivamente destinado a marcar uma distinção sexui-semblante mas que serve, porque pode, para indicar dois aspectos sucessivos do verbo, primeiro, o início do agir que o verbo denomina, tendo em conta o começo só, indicado pelo gênero feminino em *-a*, e, logo a seguir, a conclusão da acção, sob forma de um deverbal masculino em *-o*.

Uma forma do movimento enraizada na percepção da inversão simétrica largura-estreiteza, estreiteza-largura, explora-se quantas vezes se pode, contanto que satisfaça a condição de não contradizer a sua natureza intrínseca e revela-se também apto, por exemplo, a exprimir a forma, largura e estreiteza no espaço, v.g., *saca / saco, janela / janelo, cancela / cancelo*, noção colectiva, *rama /* e noção singular, *ramo*, o tamanho, *bolsa / bolso*. É também da largura do feminino que nascem numerosas locuções em que a desinência feminina, pronominalizada, serve para designar antecedentes mentados mas não mencionados do tipo "*quem as faz as paga*"; "*não as deita em cesto roto!*" (Miguel Torga, *Contos da Montanha*, p. 98); "*Estar na mesma*" (José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, p. 178) "*Mas então, fizeram-te alguma?*"; (José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, (Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, p. 186); "*Arranjei-a bonita, não há dúvida*", p. 167.

III

Um dogma do ensino da língua portuguesa no que diz respeito à sintaxe dos pronomes pessoais átonos é que "na linguagem literária e culta não se inicia período com pronome atônico" [9], e afirma-se até que esses pronomes são sempre enclíticos [10], afirmações ambas que a leitura do *corpus* infirma, como mostram os exemplos seguintes:

> *E a religião de Jesu Cristo se fez instrumento de crimes.* (Almeida Garrett, "Portugal na Balança de Europa", in *Obra Completa*, I, 536),
>
> *Eu o recolhi, o lavei, o nutri* (Eça de Queirós, *Contos*, 166).

Quanto à injunção de não iniciar período pelo pronome átono, corresponde, de facto, ao uso geral, antes do Modernismo brasileiro. A partir de então, a próclise com o verbo inicial entrou no uso corrente literário no Brasil:

> *Me levou a uma farmácia de plantão.* (Raquel de Queiroz, *Dora, Doralina*, p. 104).

8. Cândido de FIGUEIREDO, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, v. testemunha.
9. Cláudio BRANDÃO, *Sintaxe Clássica Portuguesa*, Belo Horizonte, s. d., p. 327.
10. Silveira BUENO, *Gramática Normativa*, pp. 380-81.

Esta sintaxe, porém, não foi inovação; trata-se de uma construção bem portuguesa — como, aliás, os demais chamados "brasileirismos" [11] — rara vez abonada em Portugal, mas por bons autores:

Te chamavas o meu cavaleiro (Almeida Garrett, *O Alfageme de Santarém*, III, 11);

E já se encontravam! Se abraçavam! Se fundiam e apagavam uma nas outras (Jorge Reis, *Matai-vos Uns aos Outros*, 81);

Oh, homem, você está louco. Me disseram eles (Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, 81);

Me confesso de ser Homem, (Miguel Torga, *O Outro Livro de Job*, XX).

A colocação proclítica com verbo inicial em frase enunciativa já não fora novidade no século XVII, pois escreveu António Vieira:

Me comunicam muito em secreto que a Espanha tem resoluto romper guerra com a França. [12]

A próclise do pronome átono, desta vez com o imperativo, ocorre na obra de Sá de Miranda:

Tu me guia e governa... (Sá de Miranda, *Obra I*, 272) [13];

e na de Luís de Camões:

Agora tu, Calíope, me ensina, / O que contou ao Rei o ilustre Gama (*Lus.*, III, 1).

Decorreu, portanto, um longo período — mais de três séculos — entre a primeira abonação esporádica da próclise com verbo inicial em frase enunciativa e o uso tornado corrente depois do Modernismo brasileiro, o que leva a supor que podia existir, e que de facto existiu, na língua de todos os dias, muito provavelmente desde os começos da língua, pois o que se diz sempre acaba, mais cedo ou mais tarde, por ser escrito.

Uma vez admitido o dogma da ênclise, impõe-se como corolário que a construção proclítica, "*me comunicam muito em secreto*", passe a ser considerada "transgressiva" da norma; e declara-se subsidiariamente que tal exemplo "não basta para infirmá-la" e, mais ainda, que "nada prova" [14]. Trata-se de afirmações alicerçadas em critérios de natureza quantitativa, na convicção de que a norma equivale à frequência máxima, sendo a frequência mínima, a ocorrência única, sem significação. São estas considerações alheias à perspectiva da linguística de posição, cujo critério é puramente qualitativo: a noção

11. Maria Helena MIRA MATEUS, Ana Maria BRITO, Inês da Silva DUARTE, Isabel Hub FARIA, *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, 1983, p. 27: seriam "brasileirismos": "*estava brincando, vinha correndo, ele pode-se aborrecer; João se levantou*".
12. Silveiro BUENO, *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*, São Paulo, 1968, p. 381 não indica fonte.
13. Claúdio BRANDÃO, *op. cit.*, p. 339.
14. Silveiro BUENO, *op. cit.*, p. 381.

de exemplo em que se apoia a noção de gramática mesma, fundamenta-se na singularidade, pois o exemplo não é senão a redução da multiplicidade à unidade: um exemplo vale por mil.

Ora o problema da sintaxe dos pronomes pessoais átonos é um aspecto particular do problema geral da estrutura da frase, regida pela mecânica intuicional da inversão, que reflete a cronologia nocional. Resulta daí que a solução deste problema depende do mesmo processo mental que preside à construção das sequências dos elementos da frase, sujeito, verbo e complemento (objecto), de maneira que não pode haver contradição entre a teoria da sequência das palavras na frase e a dos sintagmas que a compõem. Depende esta sequência da apreciação do verbo: ou o sujeito é sentido dinamicamente inferior em relação ao verbo, apreciação mais frequente, o que se reflete no sintagma que compõe o verbo e o pronome pessoal átono, pela ênclise [15]:

> *A vida é uma ópera, disse-me um velho tenor italiano* (Machado de Assis, *Dom Casmurro*, 29)

onde o verbo "dizer" descreve o intercâmbio ordinário da conversação fiada, "doméstica" no dizer do poeta, ou, pelo contrário, o sujeito é sentido dinamicamente superior em relação ao verbo, como, por exemplo, quando profere um juízo peremptório, uma repreensão viva, quando manifesta qualquer atitude ou comportamento que realça a sua situação de *pessoa*, o seu *status* de sujeito, apreciação relativamente infrequente, e que a próclise traduz:

> *Nesse mesmo dia as mulheres chamaram os seus homens... e sem rodeios lhes dissera, Estou grávida* (José Saramago, *A Jangada de Pedra*, 304).

E, naturalmente, pode acontecer que ambas as análises apareçam na mesma frase:

> *As crianças divertiam-se, animaram-se, e o espírito de Fabiano se destoldou.* (Graciliano Ramos, *Vidas Sêcas*, p. 41).

> *D. Ester avermelhava-se e Clarina calou-se. Por minutos e minutos se afrontaram mudas, mas discutindo com a troca de silêncios carregados...* (Tomaz de Figueiredo, *A Gata Borralheira*, p. 231).

> *E a religião de Jesu Cristo se fez instrumento de crimes* (Almeida Garrett, "Portugal na Balança de Europa", in *Obra Completa*, I, 536).

> *Eu o recolhi, o lavei, o nutri* (Eça de Queirós, *Contos*, 166).

A frase "*o espírito de Fabiano se destoldou*" assinala pela próclise a viva comparticipação do pai ao ver os filhos animarem-se. Era igualmente *correcto* escrever "*destoldou-se*", mas o sentido teria sido diferente. Neste caso seria Fabiano o mero sítio onde se produziu tal sentimento; o sentimento, enquanto tal, não teria sido diferente do

15. Cf. R. A. LAWTON, "La syntaxe des Pronoms Personnels Atones", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXXII, 1993, pp. 343-369.

que fora, mas a imagem que na mente se teria formado desse sentimento teria sido outra. No segundo exemplo trata-se de notar dois efeitos, o rubor de uma personagem, o silêncio de outro, prelúdio que o autor qualifica de confronto silencioso. Esta oposição é o que justifica a próclise: *"se afrontaram"*. A frase de Garrett significa que a religião de Jesus Cristo participou na acção criminosa; a divisão ternária e a veemência da pessoa que fala na frase d'Eça de Queirós justifica a próclise e exclui a ênclise. Isto quer dizer, numa palavra, que a sintaxe dos pronomes objectos átonos depende da idéia que a pessoa tem de si. Toda a análise deve levar em conta que o pronome objecto se refere ao sujeito cujo dinamismo é variável; daí que o dinamismo do objecto, inversão nocional do objecto, seja quase nulo, mas esta quase nulidade é também, sob certas condições, variável. Deste relação ideal entre sujeito e objecto, sendo o objecto a inversão qualitativa, a expressão adequada e conveniente é uma inversão sequencial, ou seja a sequência verbo-pronome, a ênclise, ou seja pronome-verbo, a próclise.

Esta oposição-inversão no sintagma formado pelo verbo e o pronome pessoal átono apoia-se em outra, a saber a sequência nocional entre a frase principal, primeira em cronologia nocional, e a frase subordinada, segunda. Hoje ainda, a sequência dominante na principal é a ênclise, ocorrendo a próclise nas condições acima indicadas; enquanto na subordinada domina sempre a próclise, aparece todavia, nas subordinadas, a ênclise, o que não se observava antigamente:

Tanto chorei, que o céu ouviu-me (Aquilino Ribeiro, *Quando os Lobos uivam*, 23).

Agora vejo-me como o elefante que sente aproximar-se a hora de morrer (JS, *Romance da raposa*, 133).

Quando a porta fechou-se, ela ficou ainda um tempo com o sorriso no rosto (Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, 90).

O que se observa é uma simetria que se vai afirmando em que as construções, outrora pouco empregadas, como a próclise em frase enunciativa principal, se podem considerar, no mínimo, como possíveis: *"me confesso de ser homem"*, e no máximo plenamente correcto no Brasil; enquanto nas subordinadas, onde outrora a próclise dominava exclusivamente, vai aparecendo a ênclise também na língua contemporânea. Em poucas palavras: a praxe que ilustra o *corpus* mostra, em todos os casos de figura, a alternância entre ênclise e próclise; sendo a ênclise muito menos frequente donde resultou uma dissemetria que a evolução está a corrigir: em todos os contextos do *corpus* alternam ênclise e próclise. A língua tende a tornar-se sempre mais conforme à teoria que carrega em si...

IV

A *Gramática* acima apresentada descreve a prática literária do português moderno e contemporâneo. Nasceu das necessidades impostas pelo ensino da língua e da literatura em língua portuguesa, organizado essencialmente em relação ao estudo do texto, do

contexto do texto e da sua existência como sequência de palavras que aderem a uma mecânica intuicional que tem as suas leis. Tal *Gramática*, embora concebida segundo os princípios da linguística de posição, não se dirige principalmente a linguistas mas aos amadores da literatura, aos amadores de palavras. Pois as palavras, diversamente colocadas, criam sentidos diversos e dos sentidos diversamente colocados nascem efeitos diferentes: eis a definição mesma da literatura.

ASPECTO E TEMPO RELATIVO

BIRGER LOHSE

Gostaria, nesta comunicação, de discutir especialmente a questão de saber onde se situa o pretérito perfeito composto do indicativo no sistema verbal português. Ao contrário da conclusão a que chega Comrie (1985), ao refutar o princípio do paralelismo composicional das formas compostas, tentarei demonstrar que essa forma, de facto, obedece ao dito princípio, e que se enquadra de modo natural e sem constrangimento na estrutura semântica do sistema.

Considere-se o **Esquema 1** em baixo. Este esquema representa o inventário das formas que constituem o 'núcleo' do sistema verbal português, as formas simples e as formas compostas da voz activa (exemplificadas com as formas do verbo *fazer*, enumeradas sem mostrar as possíveis variações de pessoa, número e género). As formas simples dividem-se, morfologicamente, em quatro grupos, pelo 'tema' que é a base da sua formação. As formas compostas são sintagmas gramaticalizados, construídas a partir das formas simples do mesmo verbo, por um processo de transferência dos morfemas flexionais do verbo-'origem' ao verbo auxiliar (*ter*), integrando-se, por sua vez, o verbo-'origem' no sintagma em forma de um particípio não flexionável.

Esquema 1: **Estrutura morfológica do sistema verbal português**

Tema	Forma finita	Forma S	Forma C
Presente	Presente	*faço*	*tenho feito*
	Presente K	*faça*	*tenha feito*
	Imperfeito	*fazia*	*tinha feito*
	Imperativo	*faz*	
Perfeito	Pretérito P S	*fiz*	
	Mais-que-P S	*fizera*	
	Imperfeito K	*fizesse*	*tivesse feito*
	Futuro K	*fizer*	*tiver feito*
Infinitivo	Infinitivo	*fazer*	*ter feito*
	Futuro	*farei*	*terei feito*
	Condicional	*faria*	*teria feito*
	Gerúndio	*fazendo*	*tendo feito*
Particípio	Particípio	*feito*	

Nota: C = composto, K = conjuntivo (subjuntivo), P = perfeito, S = simples.

A primeira questão que gostaria de levantar neste contexto é a do paralelismo composicional entre a estrutura morfológica e a estrutura semântica do verbo português.

Queria responder à pergunta se, à estrutura morfológica, corresponderá uma estrutura semântica análoga, 'isomorfa'.

Tanto no (sub)sistema das formas verbais simples como no das formas compostas, é fácil constatar que não existe correspondência fixa entre os vários temas morfológicos e determinados elementos de conteúdo. Não é que, por exemplo, o tema do perfeito (*fiz-*, *tiv-*) implique presença do mesmo elemento semântico em todas as seis formas que se baseiam morfologicamente neste tema: quatro formas incluem referência ao passado (*fiz*, *fizera*, *fizesse* e *tivesse feito*) enquanto duas (*fizer*, *tiver feito*) têm outra referência temporal. A mesma falta de correspondência morfo-semântica pode-se verificar dentro dos grupos temáticos do presente e do infinitivo, situação que, apesar da raiz histórica, faz o sistema verbal português diferir qualitativamente do sistema verbal do latim, organizada em torno da distinção fundamental, morfológica e semântica, entre as formas do tema do presente ("*infectum*") e as formas do tema do perfeito ("*perfectum*").

Pelo contrário, se observarmos a passagem individual de uma forma simples para uma forma composta — ou vice-versa, verifica-se claramente o fenómeno do paralelismo composicional. Em oposição sistemática às formas simples correspondentes, é o mesmo traço semântico que caracteriza as formas compostas como um todo. Qualquer forma composta serve para situar temporalmente o estado de coisas descrito como anterior em relação a um outro estado de coisas, nos planos temporal e modal indicados pela forma simples. A diferença semântica entre, por exemplo, o imperfeito do conjuntivo (*fizesse*) e a forma composta correspondente (*tivesse feito*, o mais-que-perfeito do conjùntivo) provém em exclusivo da presença do elemento de conteúdo de anterioridade na segunda forma, sendo as duas formas absolutamente idênticas quanto aos demais traços semânticos.

Todavia, é interessante notar, a propósito do que acabo de expor, que Bernard Comrie (1985), rejeita a existência do paralelismo composicional morfológico-semântico das formas compostas, em favor do estatuto especial da forma composta do presente (o "*present perfect*" do inglês, por exemplo), baseando-se nomeadamente em factos linguísticos colhidos do português. A um lusitanista não surpreende, certamente, que a pedra de toque — o facto linguístico português a servir como evidência contra a hipótese do paralelismo composicional — seja o famigerado pretérito perfeito composto do indicativo (PPC, *tenho feito*). Em outras palavras, já a primeira forma composta que o Esquema 1 apresenta, a forma composta do presente, o PPC, faria destruir a beleza estrutural do sistema. A análise de Comrie do PPC português será a segunda questão a discutir.

Comrie (1985: 80-81, 100-101) sugere que um estado de coisas descrito pelo PPC português é caracterizado por quatro propriedades, uma propriedade aspectual e três propriedades temporais, ao propor que o PPC

> *refers to a situation that is habitual for a period of time starting in the recent past and continuing up to (but not necessarily including the present moment.* (p. 81)

Indica pormenorizadamente a referência temporal do PPC (p. 101):

> *we need to identify a point in time in the not too distant past* [...], *and a point in time infinitesimally prior to the present moment; the time reference of the Portuguese perfect then covers the whole span from one of these time points to the other.*

Devido a um significado tão complexo, Comrie é levado a ver o PPC como "*completely distinct*" das outras formas compostas de *ter* e particípio em português (p. 81). Abreviando a expressão "um estado de coisas descrito pelo PPC" em "PPC(E)", reproduzo, para maior clareza, as propriedades semânticas propostas por Comrie sob a forma de quatro regras distintas:

R1. PPC(E) é aspectualmente habitual;
R2. PPC(E) começou no passado recente;
R3. PPC(E) continua até o momento da enunciação;
R4. PPC(E) pode incluir o momento da enunciação.

Reproduzo também, em (1), os exemplos dados por Comrie (1985: 81) para sustentar a análise do PPC:

(1) *a.* Ele tem estudado
b. Ele tem estudado muito ultimamente

O pretérito perfeito simples (PPS), em contraste, define-se em Comrie (*ib.*) como a forma a ser usada em todos os contextos em que o falante, ao descrever um estado de coisas do passado com relevância para o presente, não queira descrevê-lo com as propriedades que o PPC indica. Neste procedimento de definir o PPS negativamente como um perfeito de "valor de omissão", Comrie segue a tendência geral, nos estudos sobre os dois perfeitos portugueses, de considerar o PPC como o membro marcado da oposição. A frase (2), também de Comrie (*ib.*) exemplifica o uso do PPS, tanto em função de perfeito ("*the past that has present relevance*", *ib.*), como nas situações, deictamente diferentes, em que exprime um significado estritamente preterital (passado sem relevância para o presente):

(2) Eu estudei português

Estas regras definem, como se vê, uma zona de uso muito limitada para o PPC, uma zona demasiadamente limitada, sem dúvida, tanto aspectual como temporalmente. É verdade que o PPC se destaca, dentro do sistema verbal português, como uma forma assaz idiossincrática, mas, por outro lado, e levando em consideração o alto grau de generalidade semântica que caracteriza as categorias gramaticais e os seus membros, parece-me surpreendente uma forma verbal ter um significado tão específico e uma função assim especializada. A seguir, tentarei demonstrar que, das quatro regras acima formuladas, as três primeiras conduzem, em meu entender, a predições em parte erróneas acerca do comportamento do PPC. A quarta regra afigura-se-me a mais feliz.

R1 (do carácter "habitual" do PPC) apresenta-se particularmente contraintuitiva e, como hipótese de postulado empírico sobre o significado do PPC, precária, para não dizer directamente insustentável. Encontram-se facilmente exemplos que contradizem a caracterização semântica proposta, exemplos através dos quais se pode observar que

aquilo que se alega ser uma implicação semântica do PPC não é mais do que uma das possíveis implicaturas desta forma:

(3) *a.* O João tem estudado, mas não é o seu costume.
b. O João tem estudado, mas nunca teve o hábito.
(4) Este mês tenho comido muitos bolos. Quase se tornou um hábito.

A implicatura de habitualidade fica anulada sem problemas, pelo que se vê que o possível sentido de habitual apenas vem de uma implicatura conversacional, e que não faz parte necessária do significado da forma em questão.

R2 (da propriedade do começo recente) evidencia outra vez a eficácia da "armadilha implicatural" — para além de ser, talvez, pouco compatível com a regra anterior, R1, acerca do carácter habitual do PPC. Também não são difíceis de encontrar os contra-exemplos a R2 que anularão a suposição de que o estado de coisas descrito pelo PPC necessariamente comece a pouca distância temporal do momento da enunciação:

(5) O João tem estudado desde que, há mais de meio século, aprendeu a ler.
(6) Portugal tem sofrido toda a espécie de atropelos desde os tempos de Pedro, o Cru. (Campos 1984: 30, [28])

O limite inicial do intervalo de tempo associado ao estado de coisas descrito poderá afastar-se ainda mais do momento da enunciação, o que se comprova, por exemplo, modificando (6) com elementos lexicais de maior extensão temporal, como em (6'):

(6') A humanidade tem sofrido toda a espécie de atropelos desde a criação do mundo.

Nada impede, na realidade, que o início do intervalo recue infinitamente "à esquerda" e que o PPC fique dentro do escopo da quantificação universal de *sempre* e *desde sempre*:

(7) Mas a nova moral tem sido sempre muito passageira. (*Jornal de Letras* 40: 11)
(8) E isso tem acontecido desde sempre. (*Jornal de Letras* 49: 5)

R3 e R4 são regras intimamente ligadas. R4, que estabelece que O PPC descreve um estado de coisas que pode, mas que não deve, incluir o momento da enunciação, toca precisamente o problema que, pelo menos desde o trabalho clássico, de Boléo (1936), sobre o tema, tem sido objecto de discussão constante nas várias tentativas de análise do significado do PPC. A ideia de que uma das propriedades do estado de coisas descrito pelo PPC é que este obrigatoriamente está em curso ainda no momento da enunciação, encontra-se, por exemplo, em Campos (1984 e 1986), Fonseca (1984), Suter (1984) e Campos e Xavier (1991), enquanto Sten (1944 e 1973), Algeo (1976), Carvalho (1984), e outros, assim como Comrie, consideram esta propriedade como facultativa. Evidência linguística decisiva de que se trata, também neste caso, de uma implicatura, e não de uma implicação do significado do PPC, depreende-se de exemplos como os seguintes, que, aliás, não somente favorecem a manutenção de R4, mas que, a meu ver, inequivocamente demonstram que R3 é de uma rigidez excessiva, porque o significado de

continuação até ao momento da enunciação não é menos anulável do que a inclusão deste momento de tempo:

(9) Tenho estado calado porque queria ouvir todos antes de falar. (Campos 1984: 43, [61])
(10) Tenho dormido toda a manhã, daí o meu ar ensonado. (Campos 1984: 44, [62])
(11) O Pedro tem estado doente, mas está (/ficou) bom desde a chegada da mãe. (Campos 1984: 40, [57])
(12) O João tem estudado bastante este ano, mas não ultimamente.
(13) O Paulo tem feito muitas asneiras na sua vida, se bem que a última fosse (/tenha sido) há muito tempo.

Parece-me legítimo concluir, depois do confronto da análise apresentada por Comrie com estes dados linguísticos, que as hipóteses por ele sugeridas acerca do significado do PPC português são formuladas em termos demasiado absolutos para que exprimam adequadamente os factos da língua. Como alternativa, gostaria de propor uma descrição semântica de bastante menor complexidade, descrição que permite entender que o PPC não é uma forma verbal radicalmente diferente das outras formas — compostas ou simples — e que as propriedades semânticas que o caracterizam não são outras do que aquelas que já se encontram representadas no sistema verbal português.

O PPC é, simplesmente, um pretérito perfeito imperfectivo. Combina o traço semântico de anterioridade, inerente às formas compostas, com o valor aspectual imperfectivo. O PPC funciona, como também o pretérito imperfeito e o PPS, como um mecanismo que modifica o valor aspectual da acção verbal, um mecanismo — entre outros — a determinar a composição aspectual da frase (cf. Vikner [1985]). A função semântica do PPC e do pretérito imperfeito é a de descrever um estado de coisas como uma entidade homogénea, um processo ou um estado, construindo o PPC referência temporal a "objectos" de contornos indeterminados (não-contáveis, massivas), associadas a intervalos de tempo (semi)abertos. O PPS, em oposição ao PPC e ao pretérito imperfeito, descreve um estado de coisas como não-homogéneo, associado a um intervalo fechado (cf. Campos 1984, Campos e Xavier 1991 e Mateus *et al.* 1989). Uns poucos exemplos ilustrarão o contraste aspectual entre o PPC e o PPS:

(14) *a*. *Já duas vezes tens saído da sala.
b. Já muitas vezes tens saído da sala.
(15) Já duas vezes saíste da sala.
(16) *a*. *O cão do vizinho tem morrido atropelado. (Campos 1984: 35, [42])
b. Os cães do vizinho têm morrido (/morreram) atropelados. (*id.*, [43])
(17) O cão do vizinho morreu atropelado. (*id.*, [42])

As possíveis propriedades semânticas suplementares do PPC são implicaturas do significado aspectual imperfectivo (as propriedades da habitualidade e da continuação em ou até o momento da enunciação) e do significado temporal de presente anterior (a propriedade do começo recente).

Queria, antes de terminar esta comunicação, esboçar, rapidamente e em poucas palavras, a proposta de um modelo da estrutura semântica do sistema verbal português

e o enquadramento do PPC neste mesmo modelo. **Esquema 2** apresenta um modelo do sistema das formas do modo indicativo, com os três parâmetros semânticos que considero necessários e suficientes para uma descrição adequada das oposições de conteúdo envolvidas. O parâmetro fundamental é o da oposição binária entre os dois planos temporais deícticos, o plano do passado e o plano do não-passado ("o modo de enunciação narrativo" e "o modo de enunciação experiencial" de Mateus *et al.* [1989: 76 e ss.]), que — evidentemente — correspondem aos planos "actual" e "inactual" em Fonseca (1986) (que apresenta um modelo parecido, inspirado em Coseriu [1974]) e à dicotomia de Comrie de relevância/não-relevância para o presente. Em cada plano deíctico o parâmetro de tempo relativo organiza as formas verbais a partir de uma oposição ternária entre localização relativa anterior, simultânea e posterior, sendo o grupo de formas de localização posterior subdivididas segundo o mesmo parâmetro numa oposição binária entre anterior e não-anterior (simultâneo). A terceira oposição semântica já não é temporal, mas aspectual. É a oposição, já acima exemplificada, entre formas que descrevem um estado de coisas como homogéneo e formas que o apresentam como não-homogéneo. Manifesta-se a oposição aspectual, no sistema verbal português, tanto no plano do passado, em forma do contraste pan-românico entre o pretérito imperfeito (*fazia*) e o PPS (*fiz*), ambos de localização relativa simultânea, como no plano do não-passado, no tempo relativo anterior, em forma do contraste — específico para o português — entre o PPC (*tenho feito*) e o PPS (*fiz*). Como esta última forma é deicticamente ambígua, tem de figurar em dois lugares diferentes no modelo.

Esquema 2: **Estrutura semântica do sistema verbal português do modo indicativo**

		A	S	P	
				A	S
-N	H	*tenho feito*	*faço*	*terei feito*	*farei*
	-H	*fiz*			
N	H	*tinha feito*	*fazia*	*teria feito*	*faria*
	-H	*/ fizera*	*fiz*		

Nota: A = anterior, H = estado de coisas homogéneo ("aspecto imperfectivo"), -H = estado de coisas não-homogéneo ("aspecto perfectivo"), N = plano deíctico do passado ("modo de enunciação narrativo"), -N = plano deíctico do presente ("modo de enunciação experiencial"), P = posterior, S = simultâneo.

A caracterização semântica do PPC e do PPS poder-se-á exprimir sinteticamente nas seguintes equações, que indicam as propriedades referenciais do estado de coisas

descrito por estas formas, indicando as duas equações no caso do PPS a dupla capacidade referencial desta forma:

PPC (presente anterior homogéneo): PPC(E) = $E_{(-N(A(H)))}$
PPS (a: presente anterior não-hom.): PPS(E) = $E_{(-N(A(-H)))}$
PPS (b: passado simultâneo não-hom.): PPS(E) = $E_{(N(S(-H)))}$

Exemplos suficientes para ilustrar o PPS com significado de passado, como também a incompatibilidade do PPC com este tipo de referência temporal, são os seguintes:

(18) Ontem, saíste da sala duas vezes.
(19) Pedro, o Cru, governou de 1357 a 1367.
(20) *Ontem, tens saído da sala.
(21) *Os cães do vizinho têm morrido atropelados ontem. (Campos 1984: 35, [44])
(22) *Pedro, o Cru, tem governado de 1357 a 1367.

O modelo do confronto entre as formas do indicativo e do conjuntivo do **Esquema 3** (que, para simplificar, apenas representa um subconjunto dessas formas e não reflecte as particularidades semânticas do chamado futuro do conjuntivo) transmite em parte as mesmas informações que o esquema anterior, mas revela ainda o facto importante de não ser o subsistema do conjuntivo caracterizado por uma oposição aspectual correspondente à que se encontra no 'centro' do subsistema do indicativo. No modelo aqui proposto, o número de parâmetros semânticos que intervêm na estruturação do subsistema verbal do modo conjuntivo são apenas dois, ambos de natureza temporal.

Esquema 3: **Estrutura semântica do sistema verbal português — modo indicativo vs. modo conjuntivo** (as formas não-posteriores)

<table>
<tr><th colspan="3"></th><th>Indicativo</th><th>Conjuntivo</th><th colspan="2"></th></tr>
<tr><td rowspan="4">-N</td><td colspan="2">S</td><td>faço</td><td>faça</td><td>S</td><td rowspan="2">-N</td></tr>
<tr><td rowspan="2">A</td><td>H</td><td>tenho feito</td><td rowspan="2">tenha feito</td><td rowspan="2">A</td></tr>
<tr><td rowspan="3">-H</td><td rowspan="2">fiz</td><td rowspan="3">fizesse</td><td rowspan="3">S</td><td rowspan="3">N</td></tr>
<tr><td rowspan="3">N</td><td rowspan="2">S</td><td>H</td><td>fazia</td></tr>
<tr><td colspan="2">A</td><td>tinha feito
/ fizera</td><td>tivesse feito</td><td>A</td></tr>
</table>

Nota: A = anterior, H = estado de coisas homogéneo ("aspecto imperfectivo"), -H = estado de coisas não-homogéneo ("aspecto perfectivo"), N = plano deíctico do passado ("modo de enunciação narrativo"), -N = plano deíctico do presente ("modo de enunciação experiencial"), S = simultâneo.

Conclusão: o PPC português enquadra-se no sistema verbal de uma maneira natural e, realmente, não muito extraordinária. É, por um lado, uma forma composta, obedecendo, como tal, ao princípio do paralelismo composicional morfológico-semântico, por indicar anterioridade exactamente como as demais formas compostas. Por outro, é, tal como o pretérito imperfeito, uma forma de aspecto imperfectivo, sendo igualmente impredizível o significado destas duas formas, as únicas formas finitas caracterizadas pela propriedade aspectual homogénea.

BIBLIOGRAFIA

ALGEO, James E. (1976): "The Portuguese present perfect" in: *Luso-Brazilian Review*, 13, 194-208.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1936): *O perfeito e o pretérito em português em confronto com as outras línguas românicas (Estudo de carácter sintáctico-estilístico)*. Coimbra, Biblioteca da Universidade.

CAMPOS, Henriqueta Costa (1984): "Pretérito perfeito simples/pretérito perfeito composto: Uma oposição aspectual e temporal" in: *Letras Soltas*, 2, 9-53.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa (1986): "L'opposition du portugais 'pretérito perfeito simples — pretérito perfeito composto': Un cas singulier dans l'ensemble des langues romanes" in: *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. 4, 409-422.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa e Maria Francisca XAVIER (1991): *Sintaxe e semântica do português*. Lisboa, Universidade Aberta.

CARVALHO, José G. Herculano de (1984): *Estudos linguísticos*. 3° vol. Coimbra, Coimbra Editora.

COMRIE, Bernard (1985): *Tense*. Cambridge, Cambridge University Press.

COSERIU, Eugenio (1974): *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.

FONSECA, Fernanda Irene (1984): "Para o estudo das relações de tempo no verbo português" in: *Boletim de Filologia* XXIX, 405-420.

FONSECA, Fernanda Irene (1986): "Deixis et anaphore temporelle en portugais" in: *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, vol. 4, 379-393.

MATEUS, Maria Helena Mira *et al.* (1989): *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa, Caminho. (2ª ed.)

STEN, Holger (1944): *Les particularités de la langue portugaise*. Copenhague: Munksgaard. (*Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, II.)

STEN, Holger (1973). *L'emploi des temps en portugais moderne*. København: Munksgaard. (*Historisk-filosofiske Meddelelser*, 46,1, Det kongelige Danske Videnskabernes Selskab.)

SUTER, Alfred (1984): *Das portugiesische Pretérito Perfeito composto*. Bern, Francke Verlag.

VIKNER, Carl (1985): "L'aspect comme modificateur du mode d'action: à propos de la construction *être* + participe passé" in: *Langue française* 67, 95-113.

ALGUNS DADOS SOBRE A ORDEM DE PALAVRAS NO PORTUGUÊS FALADO CULTO NA CIDADE DE SÃO PAULO

REINHARD MEYER-HERMANN

1. INTRODUÇÃO

A relativa variabilidade topológica de sujeitos explícitos nas línguas iberoromânicas tem sido, desde há muito tempo, motivação para uma bibliografia extensa sobre a "ordem (básica) de palavras". Uma das tentativas de explicar a posposição de sujeitos no português e no espanhol (em comparação, p. ex., com o francês) tem sido até a hipótese de Kuen (1958) que a caracteriza como sendo de influência árabe, "dado que no árabe a anteposição do verbo é a regra" ("*denn im Arabischen ist die Voranstellung des Verbums die Regel*", Kuen 1958, 16). Em Meyer-Hermann (1988) demonstrei através da análise de textos medievais espanhóis e franceses que essa suposição não tem fundamento; isso, evidentemente, vale também para o português.

Na verdade, desde as investigações de Greenberg (1963), a tipologia das línguas parte da hipótese de que cada língua pode ser caracterizada por uma estrutura básica, uma ordem básica dos seus constituintes fundamentais. Segundo essa teoria, o português pertence, do mesmo modo que o espanhol, o francês, o italiano, etc. ao grupo das línguas *SVO*. Em face das diferenças parcialmente consideráveis entre o português e por ex. o francês, sobretudo também em relação à posição dos sujeitos, essa caracterização tipológica do português é insignificante. Necessitamos, sem sombra de dúvida, um instrumentário muito mais diferenciado para podermos descrever adequadamente estruturas típicas do português. Até agora, um dos argumentos mais frequentes na discussão desta problemática consiste na hipótese de que a sequência sujeito/verbo/objecto corresponde à disposição "natural" e "lógica" da estrutura informativa. Pádua (1960) descreve a sequência *SVO* como "ordem lógica", a sequência *VSO* como "ordem afectiva"(cf. p. 94). Cunha/Cintra (1984) indicam uma restrição no emprego da estrutura *SVO*: "Essa preferência pela ordem directa é mais sensível nas orações enunciativas ou declarativas" (p. 162). Todo "desvio" da chamada "ordem directa (normal)" se considera como uma "inversão". Porém, Cintra/Cunha (1984) admitem: "Há mesmo certas inversões que o uso consagrou, e se tornaram para nós uma exigência gramatical" (p. 162). A função das chamadas "inversões" de sujeitos costuma-se explicar, quase estereotipicamente, por meio do conceito (essencialmente indefinido) de "ênfase". Dizem Cintra/Cunha (1984): "Assim, o realce do sujeito provoca geralmente a sua posposição ao verbo" (p. 162). Por outro lado, Cintra/Cunha postulam que "o realce do predicativo, do objecto [...] é expresso de regra pela sua antecipação ao verbo" (p. 163).

No estudo mais importante até agora existente sobre a posposição do sujeito no português, Pontes (1982) descobre, com uma lucidez exemplar, inconsistências na explicação que propõe Cunha (1975) da anteposição "enfática" do predicativo. A frase *Curta foi a visita de Rubião* constitui um exemplo do "realce do predicativo". Mas é obvio que a anteposição do predicativo implica a posposição do sujeito, designada, ela também, de "realce do sujeito". Pontes pergunta: "Parece-me que, se a finalidade é realçar um elemento, não se pode realçar o outro também ao mesmo tempo. E como decidir, nesses casos, qual foi o elemento realçado?" (Pontes 1982, 97).

As quatro autoras Mateus/Brito/Duarte/Faria (1983) da melhor gramática portuguesa — do ponto de vista da base teórica — também chegam à conclusão "que o português é uma língua SVO" (p. 497); mas dado que estas autoras partem da concepção da gramática generativa, esta afirmação não pode ser equiparada àquela dos gramáticos anteriormente citados os quais se referem à estrutura superficial, ao passo que Mateus et al. (1983) falam da estrutura subjacente. Independentemente da problemática de ser possível ou não caracterizar adequadamente uma língua tipologicamente por meio duma fórmula como *SVO*, penso que (cf. também Hawkins 1983 e sobretudo uma argumentação convincente de Payne 1990, 23) todas as tentativas da tipologia das línguas devem tomar as estruturas concretas "superficiais" como fundamento empírico da concepção teórica.

Não constitui, porém, nenhum exagero constatar que é justamente este fundamento empírico que ainda não está à disposição da linguística portuguesa. Temos, sim, observações mais ou menos intuitivas como essa de Thomas (1969): "Há, contudo, uma liberdade considerável na variação dessa ordem ["estandard"/directo, MH], embora menos em português do que em espanhol [cf. Meyer-Hermann 1991a,b; 1994] e menos em *brasileiro falado* do que na língua literária" (p. 3, citado segundo a tradução portuguesa de Pontes 1982, 112). Temos, além disso, algumas colecções valiosas de exemplos, sobretudo da posposição de sujeitos, como no excelente trabalho de Pontes (1982), que contem até uma pequena estatística de cem casos analisados. Mas tudo isso, definitivamente, não pode ser considerado como aquela base empírica que necessitaríamos para poder formular hipóteses sobre estruturas básicas do português.

Assim, o *objectivo* deste estudo consiste em fornecer alguns dados estatísticos sobre a realidade comunicativa em relação à posição e à frequência dos diversos tipos de sujeitos na linguagem falada culta na cidade de São Paulo.

Objecto do estudo têm sido partes das três primeiras amostras publicadas no livro de Teixeira de Castilho/Preti (1987) sobre a "Linguagem falada culta na cidade de São Paulo"; trata-se de transcrições de "diálogos entre dois informantes". Foram analisados na amostra D2/343 (feminino + masculino) um total de 534 verbos finitos (frases); na amostra D2/62 (masculino + masculino) um total de 549 verbos finitos (frases); na amostra D2/255 (masculino + masculino) um total de 533 verbos finitos (frases). No total a prova analisada compreende 1616 verbos finitos.

SUJEITOS ANTEPOSTOS (CÓDIGO)	INQUÉRITO 343	INQUÉRITO 62	INQUÉRITO 255	TOTAL
Sintagma nominal (11)	72	61	117	250
Pron. 1ª Sg. (12)	50	64	132	246
Pron. 3ª Sg. (14)	53	34	25	112
você (14a)	71	92	-	163
Pron. 1ª Pl. (15)	5	13	13	31
Pron. 3ª Pl. (17)	-	17	8	25
vocês (17a)	1	3	3	7
Oração fin./inf. (113)	-	1	4	5
Pron. indef. (114)	1	6	2	9
SOMA (PARCIAL)	*253*	*291*	*304*	*848*
SUJEITOS POSPOSTOS (CÓDIGO)	INQUÉRITO 343	INQUÉRITO 62	INQUÉRITO 255	TOTAL
Sintagma nominal (21)	41	28	22	91
Pron. 1ª Sg. (22)	-	1	-	1
Pron. 3ª Sg. (24)	5	9	5	19
você (24a)	1	-	-	1
Oração fin./inf. (28)	5	10	8	23
Pron. indef. (29)	4	1	1	6
SOMA (PARCIAL)	*56*	*49*	*36*	*141*
SUJEITOS FIXOS (CÓDIGO)	INQUÉRITO 343	INQUÉRITO 62	INQUÉRITO 255	TOTAL
Pron.Rel.Sg.&Pl. (18,19)	26	25	43	94
Interrog.Sg.&Pl. (111,112)	2	4	2	8
SOMA (PARCIAL)	*28*	*29*	*45*	*102*
SUJEITOS DESINENCIAIS (CÓDIGO)	INQUÉRITO 343	INQUÉRITO 62	INQUÉRITO 255	TOTAL
1ª Pers. Sg. (210)	35	34	82	151
3ª Pers. Sg. (213)	138	115	50	303
(você) 3ª Pers. Sg. (213a)	15	7	-	22
1ª Pers. Pl. (214)	3	4	12	19
3ª Pers. Pl. (216)	6	20	4	30
SOMA (PARCIAL)	*197*	*180*	*148*	*525*
SOMA (TOTAL)	534	549	533	1616

Quadro 1: Os sujeitos em três inquéritos da linguagem falada culta na cidade de ão Paulo.

2. CATEGORIAS E METODOLOGIA DA ANÁLISE

Partindo do facto de que existe basicamente uma diferença no que diz respeito à variabilidade da posição dos sujeitos, será necessário distinguir entre quatro tipos de sujeitos:

a) sujeitos explícitos antepostos (relativo ao verbo finito da frase), a saber: sintagmas nominais, pronomes (pessoais, demonstrativos, possessivos), frases/orações finitas e infinitas, pronomes indefinidos.
b) sujeitos explícitos pospostos (relativo ao verbo finito da frase), a saber: sintagmas nominais, pronomes (pessoais, etc.), frases/orações finitas e infinitas, pronomes indefinidos.
c) sujeitos explícitos fixos, quer dizer sujeitos cuja posição não permite variabilidade, a saber pronomes relativos e interrogativos.
d) sujeitos (implícitos) desinenciais, isto é sujeitos cuja marcação se realiza unicamente por meio da desinência pessoal-morfológica do verbo.

3. DADOS, INTERPRETAÇÕES, RESULTADOS

Os resultados da análise estatística segundo as categorias mencionadas no parágrafo anterior encontram-se no quadro 1. Eis aqui algumas interpretações dos resultados mais importantes:

3.1. Sujeitos explícitos antepostos

3.1.1. A distribuição geral dos sujeitos explícitos antepostos

Duma maneira geral pode-se constatar um predomínio claro de sujeitos explícitos antepostos: sobre os 1616 verbos infinitos (=sujeitos) contados, 848 verbos, isto é 52,5%, têm um sujeito explícito anteposto em forma de sintagmas nominais, pronomes e frases (=códigos 113 e 114 no quadro 1); há uma diferença não muito marcada entre os três inquéritos: 343: 47,4%; 62: 53%; 255: 57%.

Sintagmas nominais (p. ex. *a mulher*) e o pronome da primeira pessoa do singular têm quase a mesma frequência (250 vs. 246 casos respectivamente), em dois dos três inquéritos analisados, o pronome da primeira pessoa do singular é mais frequente do que o sujeito em forma do sintagma nominal; isso deve-se, evidentemente, ao tipo de texto analisado, a saber diálogos entre dois informantes. O que salta aos olhos é também a frequência do pronome de tratamento *você* em dois dos inquéritos, enquanto que no terceiro (n° 255) não aparece. Os falantes do inquérito 255 tratam-se mutuamente por *o senhor*, *o professor* etc. (à maneira portuguesa de Portugal). O que está claro é que nem a frequência relativamente alta do pronome da 1ª pessoa singular, nem a distribuição do *você* são rasgos estruturais, quer dizer não dizem nada sobre a maneira típica do português de organizar a estrutura informativa dos textos. O que, sim, é importante do ponto de vista duma caracterização tipológica do português, é o facto de haver um predomínio de sujeitos explícitos, como também o facto de tratar-se de sujeitos explícitos antepostos.

Se compararmos somente a distribuição dos sujeitos cuja posição poderia em princípio ser antes ou depois do verbo, — senão houver umas regras sintáctico-pragmáticas que reduzem esta variabilidade básica (cf. Meyer-Hermann 1989) — a preponderância de sujeitos antepostos tornar-se-á ainda muito mais acentuada.

3.1.2. Tipos de frases com os sujeitos explícitos (lexicais) antepostos

Vimos já no parágrafo anterior que a percentagem dos sujeitos explícitos (lexicais) antepostos sobre o total dos sujeitos analisados (= 1616 casos) é de 15,8%.

Em vista de uma caracterização tipológica do português do Brasil é necessário analisar mais detalhadamente os diversos tipos de frases nas quais aparecem estes sujeitos explícitos antepostos (SEA). Para o português ainda não existem estudos sobre a frequência de tipos de sequências de constituintes. Assim, não sabemos ainda nada sobre a frequência efectiva do tipo de frase na qual se costuma considerar na literatura respectiva como "a ordem mais neutra de palavras" ("*the most neutral word order*", cf. Mallinson/Blake 1981). Trata-se, essencialmente de orações transitivas declarativas com dois sintagmas nominais, o primeiro anteposto ao verbo, na função de sujeito, o outro, posposto ao verbo, na função do objecto sintáctico, p. exemplo *a mulher compra um livro*. Vejamos, então, no quadro 2 os dados sobre os tipos de frases mais importantes/ frequentes nos textos investigados.

	N° total de SEA	Verbos trans.	Verbos intrans.	Verbos reflex.	Verbo *ser*	Frases "SVO"
Inq. 343	72	26 (36,1%)	44 (61,1%)	2 (2,8%)	31 (43,1%)	17 (23,6%)
Inq. 62	61	19 (31,1%)	41 (67,7%)	1 (1,4%)	25 (41,0%)	7 (11,5%)
Inq. 255	117	48 (41,0%)	58 (49,6%)	11 (9,4%)	39 (33,3%)	30 (25,6%)
SOMA (PERC.)	250	93 (37,2%)	143(57,2%)	14 (5,6%)	95 (38,0%)	54 (21,6%)

Quadro 2: Tipos de sujeitos explícitos (lexicais) antepostos (SEA)

Nas construções com sujeitos explícitos antepostos predominam com uma percentagem de 57,2% os verbos intransitivos. Pouco mais de um terço destas frases têm verbos transitivos (=37,2%). Nas SEA-frases com verbos intransitivos há um predomínio claro de construções com o verbo *ser* e equivalentes como *ficar*, *estar*, *representar* etc. A percentagem da construção tão importante para a tipologia das línguas, a saber a sequência SVO, tem uma percentagem de 21,6% com relação à totalidade das SEA-orações. Em relação à totalidade das 1616 frases (=verbos finitos) analisados, *a percentagem da construção SVO é de 3,3%*, ao passo que as SEA-orações com o verbo *ser*(e equivalentes) têm uma frequência de 5,9%. Se tomarmos além disso em consideração que em 7 das 30 construções SVO do inquérito 255, o sujeito é uma fórmula de tratamento do tipo *o senhor*, *o Carlos*, etc., o que não corresponde exactamente à definição da estrutura SVO, a percentagem das frases "verdadeiramente" SVO será somente de 2,9%! Estes resultados correspondem àquilo observado

por Lambrecht (1987, 218) para o francês falado, com uma percentagem de 2,96%; num estudo sobre o espanhol falado de Buenos Aires (cf. Meyer-Hermann 1991) tenho registado somente 1,8% de SEA-SVO-construções. Sem entrar aqui numa discussão sobre a (não-) justificação da construção SVO (na definição dada a cima), pode-se concluir, sem sombra de dúvida, que a construção SVO não cumpre uma das condições mais importantes na tipologia das línguas, isto é, representar "a ordem de palavras mais comum/frequente" ("*the most common word order*", cf. Langacker 1977). Mesmo entre as SEA-frases há tipos de sequências mais frequentes (por exemplo a do *ser*). Mas sobretudo entre as frases sem sujeitos explícitos, quer dizer as frases com sujeitos desinenciais, podemos observar construções com uma frequência até três vezes mais alta do que a construção SVO. Se trata da estrutura [*ser* + predicativo] em frases como (1):

(1) L1: então ele pediu...que::...eu preparasse uma aula para apresentar aos passageiros através do microfone de:: ...bordo ... ahn numa grande altitude...e ...*foi uma palestra de oito minutos* não mais (Inq 255, pp. 103, l. 121-125)

No contexto deste trabalho, porém, não posso aprofundar mais esta problemática.

3.2. Sujeitos explícitos pospostos

3.2.1. A distribuição geral dos sujeitos explícitos pospostos

Com respeito à totalidade dos sujeitos (=verbos finitos) analisados, a média da frequência dos sujeitos pospostos é de 8,72% (141 casos). O inquérito (343) com o relativo mínimo de sujeitos antepostos tem ao mesmo tempo a maior frequência relativa de sujeitos pospostos, a saber uma percentagem de 10,5%, um resultado que não se deve necessariamente a uma lógica estatística, dado que é possível que não exista uma correlação entre o número de sujeitos antepostos e sujeitos pospostos.

Vejamos mais pormenorizadamente a distribuição dos sujeitos em forma de sintagma nominal (="Sujeitos nominais") (cf. quadro 3): se partirmos da média dos três inquéritos analisados, podemos observar que quase três quartos de todos os sujeitos nominais, mais exactamente 73,31%, ocupam a posição antes do verbo finito nas frases. É verdade que existe uma diferença de mais do que 20 por cento entre o inquérito com o menor e aquele com o maior número de sujeitos nominais antepostos; mas mesmo o inquérito com o relativo mínimo de sujeitos nominais antepostos tem quase duas vezes mais sujeitos antepostos do que pospostos (cf. 63,72% vs. 36,28%).

Apesar dos esforços enormes da equipe do Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo, e apesar do grande serviço prestado por Teixeira de Castilho et al. ao progresso da linguística brasileira, ainda não possuímos dados estatísticos sobre a ordem de constituintes na língua falada brasileira, com os quais seria possível comparar os dados deste estudo.

A única estatística, até agora existente, sobre a ordem de palavras na língua oral, encontra-se no brilhante estudo de Pontes (1982). Devido a diferenças de metodologia utilizada na recolha dos dados, seria pelo menos parcialmente inadequado comparar os seus resultados com os meus (do quadro 3). Pontes tem observado, sobre 100 casos analisados, 59% para sujeitos explícitos antepostos; destes 59 casos, 47 são pronomes pessoais e 12 sintagmas nominais. No meu material, os 250 sintagmas nominais

	Sujeitos nominais ante- e pospostos	Sujeitos nominais antepostos	Sujeitos nominais pospostos
Inq. 343	113	72 (63,72%)	41 (36,28%)
Inq. 62	89	61 (68,54%)	28 (31,46%)
Inq. 255	139	117 (84,17%)	22 (15,83%)
TOTAL/ MÉDIA	341	250 (73,31%)	91 (26,69%)

Quadro 3: A distribuição dos sujeitos nominais (lexicais) antepostos e pospostos.

antepostos equivalem a 15,47% de todos os sujeitos analisados. Salta aos olhos na análise de Pontes o facto de ela não ter observado mais do que 2 casos (sobre cem) com um sujeito explícito posposto.

Eu mesmo pude registar, num estudo sobre o português falado (de Portugal) (cf. Meyer-Hermann 1989, p. 285), uma percentagem de 20,8% de sujeitos nominais (sem pronomes pessoais) pospostos. Por falta de dados suficientes não é possível afirmar se esses resultados podem servir na verificação dos dados reunidos no quadro 3; não é de excluir a hipótese de que o português de Portugal e o português do Brasil tenham evoluído, em alguns aspectos duma caracterização tipológica, diferentemente. Assim, parece que a frequência relativamente elevada de pronomes pessoais e, correspondentemente, a frequência relativamente reduzida de sujeitos (unicamente) desinenciais possam ser interpretadas como indício dum desenvolvimento já avançado do português do Brasil em direcção a uma língua "rígida" S-V-O, tal como é (já) o caso do francês.

3.2.2. Tipos de frases com sujeitos explícitos (lexicais) pospostos

Ao comparar os resultados dos quadros 2 e 4 (veja em baixo) pode-se observar parcialmente uma tendência em direcção a uma distribuição complementar entre sujeitos antepostos e pospostos. Isto significa que existe, em alguns contextos, quase uma obrigação de utilizar um sujeito anteposto, em outros contextos, pelo contrário, o emprego do sujeito anteposto é quase 100% "obrigatório". Vejamos os resultados da contagem no quadro 4:

	N° total de SEP	Verbos trans.	Verbos intrans.	*haver* (e equivalentes)	Verbo *ser*
Inq. 343	41	4 (9,8%)	35 (85,4%)	19 (46,3%)	7 (17,1%)
Inq. 62	28	-	28 (100%)	21 (75,0%)	-
Inq. 255	22	1 (4,5%)	21 (95,5%)	10 (45,5%)	4 (18,2%)
TOTAL/ MÉDIA	*91*	*5 (5,5%)*	*84 (92,3%)*	*50 (54,9%)*	*11 (12,1%)*

Quadro 4: Tipos de frases com sujeitos explícitos (lexicais) pospostos (SEP).

A primeira coisa que salta aos olhos, é a frequência extremamente alta dos verbos intransitivos: na média em mais do que 90% de todos os casos, um sujeito explícito posposto em forma dum sintagma nominal aparece junto a um verbo intransitivo. Com verbos transitivos a percentagem de sujeitos pospostos é só de 5,5%.

O segundo resultado importante consiste na frequência das construções com o verbo *haver* na sua forma de realização, *há*. E, em certa medida, a construção proto-típica da introdução de novos temas/tópicos no universo do discurso; por isso se lhe chama, muitas vezes, "*presentational construction*" (cf. Suñer 1982). Mas ao lado de frases do tipo *há um problema*, nas quais a posposição do sujeito junto ao emprego do artigo "indefinido" marcam a informação como "nova", existem casos, nos quais o verbo *há* não funciona como "apresentativo"; vejamos o seguinte exemplo (2):

(2) L2: então no na parte da tarde às vezes jogo xadrez...e::...quando não *há o clube* a gente às vezes sai numa viagem curta... (Inq. 255, p. 108)

Já se vê, não só pela semântica do verbo, mas também pelo artigo "definido", que a função desta frase com o verbo *há* não pode consistir na introdução dum elemento novo no discurso, mas de falar sobre um referente já introduzido no discurso.

Em todo o caso, mais do que a metade de todas as frases com um sujeito lexical posposto são construções com o verbo *há*, construções que na sua maioria servem de "apresentativo". O caso do verbo *há* representa o exemplo mais claro, pelo menos na função de "apresentativo", duma posposição "obrigatória" do sujeito, isto é duma distribuição complementar de sujeitos antepostos e pospostos. A anteposição do sujeito com o verbo *há* não existe. Se existir, este verbo tem um comportamento sintáctico diferente, como se vê no exemplo seguinte, o único em todo o material analisado:

(3) L1: na realidade é uma chácara...este meu sítio:: representa para mim ... se *as outras coisas não houvessem* [sic]...uma razão a mais para viver (Inq. 255, p. 107)

No caso da anteposição do sujeito ao verbo *haver*, este parece recuperar a sua qualidade dum verbo com um paradigma não-deficitário, o que implica também a concordância no que diz respeito ao número do nome com o verbo.

Finalmente, temos como fenómeno que merece uma análise e descrição, os casos da posposição do sujeito com o verbo *ser*.

Estas construções, porém, devem ser distinguidas em dois tipos, segundo a sua função pragmática. No contexto do primeiro tipo, o sujeito posposto está introduzindo um referente novo no discurso ou, pelo menos, está introduzindo um referente o qual, no texto anterior não tinha sido introduzido literalmente (com o mesmo lexema) (veja o exemplo (4)).

O segundo tipo é uma "deslocação à direita" (cf. *right-dislocation*) cuja função tem sido caracterizada por Lambrecht (1987) da maneira seguinte: "*from a cognitive-pragmatic point of view as grammatical devices whereby speakers can name pragmati-*

cally recoverable topic referents outside the [normal, MH] *position*" (p. 234) (veja o exemplo (5)):

(4)

L1: eu passo ali do lado da faculdade certo?
L2: quando você vai pra:: para Aliança né?
L1: é quando eu pego o carro...e::também é horrível *o aspecto*... (parece) assim montoeira de concreto... (Inq. 343, p. 18)

(5)

L1: acho que isso é uma grande bobagem... ou por um lado ter feito uma solução errada ou segundo uma solução certa interromper... mas eu senti que era... tinha mudança de governo no meio...
L2: sempre tem mudança de governo ((ri)) recomeça tudo de no::vo... é... malha malha *o governo anterior* e né? (Inq. 343, p. 27)

No exemplo (4), o sujeito posposto *o aspecto* introduz um referente novo no discurso, ao passo que no exemplo (5) o sujeito posposto *o governo anterior* já tinha sido introduzido por meio de *mudança de governo*. Mas uma vez que *é malha pode* mas não *deve* referir-se exclusivamente a *governo anterior*, o falante esclarece a referência através do emprego dum sujeito posposto lexical. E, pois, um caso de recuperação dum tópico. Além disso, temos também no exemplo (3) um sujeito posposto *este meu sítio*, que é, sem dúvida, uma deslocação à direita, cuja função não consiste em introduzir, senão em esclarecer post-tematicamente o referente.

3.3. Sujeitos pronominais

3.3.1. Estado da questão

Apesar de tratar-se de um "topos", é necessário repeti-lo uma vez mais: as gramáticas da língua portuguesa, duma maneira geral, como também neste problema específico dos pronomes pessoais, não reflectem a realidade da comunicação falada. No quadro restrito desta comunicação vou limitar-me, por um lado, a uma única gramática para provar a oposição entre as regras e/ou descrições gramaticais e, por outro lado, aos factos da comunicação concreta. Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo* de Cintra/Cunha (1984) — na essência uma reprodução de Cunha (1975) — podemos ler acerca dos pronomes sujeitos: "[...] são normalmente omitidos em português, porque as desinências verbais bastam, de regra, para indicar a pessoa a que se refere o predicado" (Cintra/Cunha 1984, 284). Segundo Cintra/Cunha a presença do pronome sujeito justificar-se-ia por três razões: a) "quando se deseja, enfaticamente, chamar a atenção para a pessoa do sujeito", b) "para opor duas pessoas diferentes", c) "quando a forma verbal é comum à 1ª e à 3ª pessoa do singular e, por isso, se torna necessário evitar o equívoco" (Cintra/Cunha 1984, 285). Estas "regras" naturalmente não implicam nenhuma indicação sobre a frequência da utilização dos pronomes sujeitos, mas não há dúvida nenhuma: o emprego de sujeitos pronominais, segundo as gramáticas, constitui uma excepção.

A realidade comunicativa na linguagem falada culta na cidade de São Paulo demonstra o contrário: se a palavra "normalmente" tem como corolário um valor esta-

tístico, pode-se falar de um emprego "normal" duma forma, quando esta se utiliza na maioria dos casos correspondentes. Ao interpretar os dados reunidos no quadro 1, sem dúvida nenhuma (e sem entrar numa interpretação detalhada das condições pragmáticas do emprego dos sujeitos pronominais) devemos concluir: *quando os falantes (da linguagem falada culta na cidade de São Paulo) têm a intenção de referir-se a si mesmo e/ou expressar a primeira pessoa do singular, optam "normalmente", isto é na maioria de todos os casos analisados, pelo emprego do pronome; no caso concreto dos inquéritos analisados a percentagem é de 61,8%* (= 247 pronomes sobre 398 formas da 1ª pessoa do singular).

3.3.2. Dois pontos de vista sobre a função sintáctico-pragmática do pronome pessoal

Na discussão tipológica não existe de maneira nenhuma unanimidade sobre as conclusões que se deveriam tirar da existência em si de sujeitos pronominais e, além disso, do seu emprego frequente. A categorização dos sujeitos pronominais depende, em grande parte, da definição do conceito de "sujeito". Vou discutir dois estudos que, apesar de se referirem ao espanhol e francês, têm validade também para o português.

3.3.2.1. Pottier (1988) caracteriza a estrutura básica de frases como *comprou um carro* (esp. *compró un coche*), que têm um "*lexema verbal con sujeto incorporado*" (Pottier 1988, 4), por meio da fórmula *VsO*, com um sujeito, por assim dizer, de "segunda classe", indicado mediante o "*s*" pequeno. Uma frase como *minha irmã comprou um carro*, porém, teria a estrutura *SVsO*, com um sujeito anteposto de "primeira classe", *minha irmã*. A frequência relativamente alta de frases do tipo *VsO* ou simplesmente *Vs* (por. ex. *vou*), constitui para Pottier um dos seus argumentos em favor da hipótese de que o espanhol é uma língua *VSO*, e não *SVO*, como se costuma supor na literatura tipológica (cf. p. ex. Hawkins 1983). O outro argumento refere-se à função dos pronomes em frases como *eu comprei um carro* (esp. *yo compré un coche*). Pottier não considera o pronome *eu* como sujeito de "primeira classe", senão como topicalização (T) e, ao mesmo tempo, como um sujeito de "segunda classe"; a fórmula estrutural deste tipo de frase é então: *TsVsO*. Por isso parece que, para caracterizar uma língua tipologicamente, no que diz respeito à posição dos sujeitos, Pottier toma em consideração unicamente os sujeitos de "primeira classe", isto é os sintagmas nominais. Mas a argumentação de Pottier é inconsistente e contraditória em si: por um lado está incluindo no seu raciocínio os sujeitos de "segunda classe", a saber as desinências verbais, para demostrar a frequência de sujeitos pospostos, e assim provar a frequência, e até o predomínio da ordem *VS* (no espanhol); por outro lado não toma em consideração outros sujeitos, classificados por ele mesmo de "segunda classe", a saber os sujeitos pronominais. Se aceitarmos provisoriamente a concepção de Pottier de distinguir entre sujeitos de "primeira" e "segunda classe", fica sem explicação o facto de ele incluir somente uma parte destes sujeitos de "segunda classe" na sua argumentação tipológica. Teria sido consistente limitar-se exclusivamente aos sujeitos em forma de sintagma nominal. Mas, como temos visto através dos dados do quadro 2, não pode haver dúvida nenhuma sobre o predomínio da anteposição dos sujeitos (em 73,31% dos casos; para o espanhol falado

tenho observado uma percentagem de 65,6% de sujeitos nominais antepostos, cf. Meyer-Hermann 1989, 285). Além destas inconsistências, Pottier comete um erro fundamental de categorização de desinências verbais e pronomes pessoais da mesma maneira como sujeitos de "segunda classe": as desinências verbais têm uma posição "clítica" e fixa, os pronomes pessoais são, como é do conhecimento, formas livres ("*free forms*") que podem ser antepostas e pospostas ao verbo. Finalmente, para demostrar todo o absurdo da argumentação de Pottier, parece ser necessário mencionar que "topicalização" como conceito pragmático não tem absolutamente nada que ver com a sintaxe: o facto de uma constituinte (sintáctica) ser "topicalizada" ou não, não afecta a sua função sintáctica. Em suma, considerar o emprego do sujeito pronominal como "topicalização" — que é outro erro de Pottier — não modifica o facto de o pronome pessoal ser um sujeito de "primeira classe" (vejam mais detalhadamente Meyer-Hermann 1995).

3.3.2.2. Lambrecht (1987), numa concepção parcialmente semelhante àquela de Pottier, considera os sujeitos pronominais *je*, *tu*, *il*, *elle*, etc. como "*clitic pronouns which are bound to the verb*" (p. 220). Por conseguinte, Lambrecht analisa cada oração do tipo *je vais acheter une voiture*, *il boit de la bière*, etc. como una frase "*which contains no subject NP*" (p. 219). Este tipo de frase — em francês com o pronome (clítico?) pessoal anteposto obrigatório — tem nos textos do francês falado analisados por Lambrecht uma frequência extremamente alta: de 1550 frases analisadas, unicamente 46 tiveram um sujeito lexical. A categorização dos pronomes antepostos como clíticos, isto é, o facto de não definir estes pronomes como sujeitos, tem a consequência de que Lambrecht — contrariamente à classificação tipológica usual do francês como língua *SVO* rígida — afirma que no francês "*the preferred clause is a verb-initial structure*" (p. 220). [1]

À primeira vista, esta descrição estrutural do francês tem pouco ou nada a ver com a situação no português do Brasil. Mas tem, sim, na medida em que primeiro se trata duma problemática geral, em segundo lugar porque o predomínio claro do emprego do pronome da primeira pessoa do singular sobre a forma verbal sem pronome pode ser interpretado como um indício do desenvolvimento do português do Brasil em direcção a uma língua na qual o emprego do pronome sujeito anteposto se tornaria generalizado/obrigatório.

No que diz respeito propriamente à posição de Lambrecht de categorizar os pronomes pessoais antepostos ao verbo não como os sujeitos destas formas verbais, eu me oponho: sejam estes pronomes clíticos ou não, até agora ninguém tem proposto considerar os pronomes átonos/oblíquos — apesar de serem clíticos — não como objectos sintácticos. O mesmo vale para os pronomes antepostos ao verbo no francês: o facto de

1. O termo "*preferred clause*" faz lembrar um conceito, introduzido por Langacker (1977) na discussão tipológica, a saber "*most common word order*" (cf. Langacker 1977, 24). As outras possibilidades de definir um conceito de "ordem básica de palavras" (="*basic word order*") seriam, segundo Langacker (1977) por um lado "*most neutral word order*", e por outro "*underlying word order*". No contexto desta contribuição não épossível uma discussão detalhada das bases teóricas para uma classificação tipológica das línguas. Mas, como Hawkins (1983), penso que a frequência das estruturas analisadas em textos concretos deve ser um critério decisivo na determinação duma ordem de palavras básicas.

serem clíticos não toca a sua qualidade de sujeitos sintácticos. Uma tentativa empiricamente adequada de caracterizar tipologicamente o francês teria, evidentemente, que tomar em consideração a extrema raridade de sujeitos em forma de sintagmas nominais. É óbvio, por outro lado, que a raridade de sujeitos com lexemas essencialmente não tem nada a ver com a problemática, tipologicamente relevante, da anteposição ou posposição dos sujeitos. Isso é um problema da (não-) necessidade de utilizar formas lexemáticas para transmitir as informações desejadas e/ou garantir a coesão do texto.

O objectivo das reflexões nos dois parágrafos anteriores tem consistido em expor duas teorias sobre as funções sobretudo sintácticas, mas também pragmáticas dos sujeitos pronominais. Outro objectivo tem sido demonstrar as consequências destas concepções para a caracterização e/ou classificação tipológica das línguas.

3.3.3. Para uma explicação do emprego do pronome da 1ª pessoa do singular

3.3.3.1. O factor "ênfase"

Temos visto já que o factor "ênfase" desempenha, na explicação do emprego do pronome pessoal sujeito, um papel central. Trata-se, contudo, de um conceito muito vago e indefinido, pelo menos nas "definições" existentes, pouco apto para uma aplicação tendencialmente objectiva. Não pretendo de maneira nenhuma negar a existência de uma factor pragmático "ênfase", mas além das dificuldades já mencionadas de defini-lo, parece óbvio que, seja qual for a sua definição, o conceito de "ênfase" deverá ser definido em relação estreita com estruturas/manifestações suprasegmentais, isto é, entoação e acento. Mas o sistema de transcrição utilizado nos textos analisados neste estudo não contem sinais para reproduzir a estrutura suprasegmental. Contudo, há também elementos segmentais cuja utilização junto ao sujeito pronominal pode ser interpretada como indício dum emprego enfático deste pronome; trata-se de elementos como *mesmo*, *mesma*, *pessoalmente*, etc. em frase do tipo *eu mesmo fui à cidade*, etc. A outra face do conceito "ênfase" refere-se a uma situação de "contraste". Como marcadores dum "contraste" funcionam muitas vezes conjunções como *mas*, *porém*, etc., em sequências do tipo *a minha mulher, no fundo, queria ir ao cinema, mas eu não sabia que ela queria isso.*

Num estudo modelar sobre os sujeitos pronominais da primeira pessoa do singular no espanhol falado de Caracas (Venezuela), Bentivoglio (1987), para evitar os riscos dum conceito impreciso, tem-se considerado exclusivamente como casos de "ênfase" aquelas estruturas que acabo de explicar. O objectivo da sua investigação era saber, se a presença do factor [+ênfase] (assim definido) favorece (ou não) o emprego do pronome da primeira pessoa do singular. O primeiro problema desta análise consistiu no facto de haver poucos exemplos dentro da prova analisada (por volta de 4%), uma constatação que vale também para os textos brasileiros. O segundo resultado foi que não existe uma correlação significativa entre o emprego de formas como *mesmo* etc. junto a formas verbais da primeira pessoa do singular e o emprego do pronome (*eu*) correspondente. Concordo com Bentivoglio em supor que esse resultado se deva à definição muito restrita (embora "objectiva") do conceito "ênfase". Enquanto não houver uma definição operacional de "ênfase" prefiro renunciar à análise deste factor.

3.3.3.2. O factor "mudança de turno"

É característico da comunicação em forma de diálogo que existem mudanças de turno, isto é, mudanças no que diz respeito ao direito de fala dos participantes em interacção. Se um falante "recupera" o direito de fala, isto é recupera o "turno", o emprego do *eu* funciona como um acto do falante de estabelecer-se a si mesmo como referente. Assim não carece de plausibilidade supor que haja uma correlação entre o factor [mudança de turno] e a (não-) utilização do pronome *eu*, no caso de o primeiro verbo do turno ser um verbo na primeira pessoa do singular.

Com respeito ao problema de definir o término "turno", está claro que não se devem considerar como turnos próprios as manifestações de ratificação por parte do ouvinte, quer dizer os chamados "*back channel signals*" como *mhm*, *ah*, *si*, *pois*, etc. Por outro lado não devem ser considerados como verbos iniciais do turno fenómenos como no exemplo seguinte, no qual o primeiro verbo na resposta do falante L1, *tenho*, ratifica o que tem dito o falante anterior e, ao mesmo tempo, indica a tomada do turno por este falante:

(6) Doc. gostaríamos que vocês falassem a respeito da cidade e do comércio...
L1 tem saído ultimamente ... de carro?
L2 ((risos))tenho mas você diz sair ... fora ... sair (343, l.1-4,p. 17)

A análise da relação entre o factor [+/-mudança de turno] e o pronome *eu* mostra os seguintes resultados, reunidos no quadro 5:

Factor	Formas da 1ª pessoa do singular (total)	Pronome	"Zero"-Pronome (=Sujeito desinencial)
[+mudança de turno]	66 (398) (16,6%)	48 (66) (72,7%)	18 (66) (27,3%)
[-mudança de turno]	332 (398) (83,4%)	199 (332) (60,0%)	133 (332) (40,0%)

Quadro 5: Correlação entre o factor [+/-mudança de turno] e o (não-)emprego do pronome *eu*.

Quando há [+mudança de turno], o emprego do pronome da primeira pessoa alcança uma percentagem de 72,7% ao passo que em 27,3% dos casos aparecem formas verbais sem pronome. Isto significa que no contexto do início dos turnos a probabilidade de haver formas da primeira pessoa do singular com o pronome é três vezes mais alto do que as formas sem pronome.

Quando há [-mudança de turno], isto é, quando se trata de verbos da primeira pessoa do singular no interior dos turnos, temos em 60% dos casos pronomes, em 40% dos casos verbos sem pronome. Nestes contextos, portanto, a probabilidade de haver pronomes é "apenas" 1,5 vezes maior do que o emprego dos verbos sem pronome.

Resumindo, no contexto do início de turnos a utilização do pronome da primeira pessoa do singular é duas vezes mais provável do que no interior dos turnos.

Este resultado, de algum modo sugestivo, tem porém de tomar em consideração que duma maneira geral, — como já temos visto através dos dados reunidos no quadro 1 —

a frequência do pronome *eu* é de 62,1%, quer dizer a frequência do pronome *eu* no interior dos turnos (=[-mudança de turno]) equivale a uma percentagem de 60%, com uma diferença insignificante na distribuição geral desta forma. Assim, *o factor [+/- mudança de turno] já não exerce uma influência estatisticamente significativa sobre o (não-) emprego do pronome eu.* Este resultado, no fundo, não deve surpreender muito: isso se deve, na maior parte, a uma lógica matemática. Na medida em que aumenta a percentagem do emprego geral do pronome *eu* em relação ao total das formas da primeira pessoa do singular, vai diminuindo a influência de factores sintáctico-pragmáticos sobre a (não-)utilização deste pronome. Quer dizer: quando o emprego do pronome se torna geral/obrigatório (como no francês), a questão de influências de factores sintáctico-pragmáticos simplesmente já não se põe. Se o português de São Paulo está em vias de tornar-se uma língua com o uso predominante de formas verbais com pronomes pessoais antepostos, pouco a pouco será desnecessário investigar influências de factores sobre o uso destes pronomes.

Esta correlação entre, por um lado, a diminuição da influência do factor [+/-mudança de turno] sobre o emprego do pronome *eu* e, por outro lado, o aumento geral da frequência (relativa) deste pronome, pode-se comprovar por meio de uma comparação do emprego de *eu/yo* na língua falada do português em São Paulo e do espanhol em Caracas (Venezuela)(cf. Bentivoglio 1987), San José (Costa Rica)(cf. Meyer-Hermann 1994). Vejamos para isso o quadro 6. A comparação entre a frequência dos pronomes *eu* e *yo* do português e do espanhol evidentemente não implica de maneira nenhuma um confundir das diferenças existentes entre estas duas línguas.

	Formas da 1ª pes. do sg. (total)	Pronomes (percentagem)	Freq. de eu/yo com o factor [+mudança de turno]	Freq. de eu/yo com o factor [-mudança de turno]
São Paulo	398	248 (62,3%)	72,7%	60,0%
Costa Rica	1057	565 (53,4%)	67,2%	50,3%
Caracas	721	329 (46,0%)	49,0%	37,0%

Quadro 6: O emprego do pronome *eu/yo* em relação ao factor [+/-mudança de turno] no português e espanhol

Abstraindo todas estas diferenças, nota-se que a correlação entre a frequência dos pronomes da primeira pessoa do singular em geral e o seu emprego no contexto do factor [+mudança de turno] é de tal maneira estatisticamente significativa, que já não é legítimo supor que o factor [+mudança de turno] seja em si responsável pela frequência do pronome no seu contexto. O único exemplo em relação ao qual "ainda" parece justificar-se falar duma influência do factor [+mudança de turno] sobre a (não-utilização) do pronome, é o caso de Caracas. O dado decisivo que permite esta conclusão é o facto de haver no contexto de [-mudança de turno] quase duas vezes mais formas sem pronome (= 63%) do que formas com pronome (= 37%). Portanto, mais precisamente, não é a

presença do pronome (em 49% dos casos) no contexto do factor [+mudança de turno], mas a sua ausência relativa (somente em 37% dos casos) no contexto do factor [-mudança de turno] que eu considero como um argumento a favor da hipótese de que o interior dos turnos (ao contrário dos inícios) favorece o não-emprego do pronome.

3.3.3.3. O factor "câmbio de referência"

Adoptando para este estudo, como para a minha investigação sobre o espanhol de Costa Rica (cf. Meyer-Hermann 1994), alguns critérios da metodologia de Bentivoglio (1987), primeiramente para que se possam comparar os resultados —, partirei da definição do factor [+/-câmbio de referência] seguinte: se trata de [+câmbio de referência] quando o verbo que precede ao verbo da primeira pessoa do singular em questão tem um sujeito diferente. Há, porém, duas excepções:

i) quando o verbo que precede ao verbo da primeira pessoa do singular em questão é um verbo "impessoal", se buscará no texto anterior o primeiro verbo finito que não seja "impessoal" para decidir se o referente ao verbo da primeira pessoa em questão é diferente ou não.

ii) a segunda excepção será explicada por meio do exemplo seguinte:

(7)

L1: a gente às vezes tem vontade né? de fugir um pouco desse clima né? que que você acha colega?...

L2: *acho* que seria o ideal isso ... se a gente tivesse condição de sempre estar: ... (62, l. 136-140, p. 64).

O verbo *acho* não é um caso de [+câmbio de referência] porque o referente ao verbo anterior, *você acha*, refere-se ao falante L2, tem portanto o mesmo referente que o verbo *acho*; este verbo será, pois, codificado como um caso de [+mudança de turno] e [-câmbio de referência].

Com respeito à correlação entre o factor [+/-câmbio de referência] e o (não-)emprego de *eu*, vejamos os resultados no quadro 7:

Factor	Formas da 1ª pessoa do singular (total)	Pronome *eu*	"Zero"-Pronome (=Sujeito desinencial)
[+câmbio de referência]	230 (398) (57,8%)	163 (230) (70,9%)	67 (230) (29,1%)
[-câmbio de referência]	168 (398) (42,2%)	84 (168) (50,0%)	84 (168) (50,0%)

Quadro 7: A correlação entre [+/-câmbio de referência] e o (não-)emprego do pronome *eu*.

Entre o factor [+/-câmbio de referência] e a (não-)utilização do pronome *eu* existe uma correlação cujo grau de significação é sensivelmente mais alto do que no caso do factor [+/-mudança de turno]. Esta interpretação dos dados do quadro 5 não se deve em

primeiro lugar ao facto de haver um predomínio claro do pronome no contexto de [+câmbio de referência] (=70,9%). O importante é o não-predomínio do pronome nos casos de [-câmbio de referência]. A percentagem dos pronomes neste contexto é de 50%, significativamente mais baixa do que a distribuição geral dos pronomes. Isto é: apesar de elevar-se a probabilidade do emprego do pronome *eu* duma maneira geral a 62,3%, no contexto do factor [-câmbio de referência] a frequência deste pronome alcança somente 50%. Embora este resultado seja significativo, não devemos fechar os olhos perante o facto de que também neste caso já se nota estatisticamente a frequência geral do emprego de *eu*. Quer dizer: com o aumento desta frequência geral temos cada vez mais casos de (não-)emprego do pronome que não têm nada que ver com o facto de haver ou não câmbio de referência. Parece útil fazer, uma vez mais, a comparação com uma língua com uma percentagem menor de pronomes, o espanhol de Costa Rica (cf. Meyer-Hermann 1994). A quota geral do pronome *yo* é de 53,4%. No contexto do factor [+câmbio de referência] tenho contado 64,5% de pronomes, no contexto do factor [-câmbio de referência] ao contrário, tenho registado 61,6% de casos sem pronome; estes resultados podem, sem dúvida, ser considerados como significativos.

4. RESUMO

4.1. Em relação à totalidade dos verbos finitos analisados (=1616 casos), a percentagem de sujeitos explícitos antepostos é de 52,5%, e a dos sujeitos explícitos pospostos é de 8,72%.

4.2. Em relação à totalidade dos sujeitos explícitos antepostos e pospostos (cf. as duas primeiras secções do quadro 1, isto é 988 casos), a saber a totalidade dos sujeitos topologicamente variáveis, a percentagem de sujeitos antepostos é de 85,7%.

4.3. De todos os verbos (sujeitos) analisados (=1616), 525 (=32,5%) têm um sujeito em forma duma desinência verbal (obrigatoriamente "posposta").

4.4. Com respeito à totalidade das frases analisadas, a estrutura SVO (cf. "*the most neutral word order*") tem uma frequência de 3,3%. A frequência de sujeitos antepostos lexicais com o verbo *ser* é de 5,9%.

4.5. Comparando unicamente os sujeitos lexicais antepostos e pospostos — o que é costume para determinar a chamada ordem básica de palavras — pode-se constatar uma percentagem de 73,31% de sujeitos antepostos (= 26,69% de posposição).

4.6. Sujeitos lexicais pospostos aparecem em mais de 90 por cento (=92,3%) no contexto de verbos intransitivos.

4.7. Mais do que a metade dos sujeitos lexicais pospostos (=54,9%) ocorrem depois do verbo *há*, que nem sempre funciona como "apresentativo" (cf. capítulo 4.2.2.).

4.8. Na língua falada culta de São Paulo, os falantes, ao referir-se a si mesmo, utilizam em quase dois terços dos casos (=62,3%) o pronome anteposto *eu*.

4.9. Entre o factor [+/-câmbio de referência] e o emprego de *eu* existe uma correlação estatisticamente significativa.

4.10. Não sendo este estudo mais do que uma primeira aproximação, será necessário i) alargar consideravelmente a base empírica, ii) analisar pormenorizadamente tipos de

estruturas de sequências, com o objectivo de determinar uma ou mais estruturas preferidas do português (cf. Ashby/Bentivoglio 1993).

5. BIBLIOGRAFIA

ASHBY, William J./BENTIVOGLIO, Paola, 1993: "Preferred argument structure in spoken French and Spanish", in: *Language Variation and Change*, 5: 61-76.

BENTIVOGLIO, Paola: *Los sujetos pronominales de primera persona en el habla de Caracas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1987.

BRITO, Ana Maria/DUARTE, Inês Silva, 1982, "Condições sobre a posposição do sujeito em português", in: *Boletim de Filología* 27: 191-253.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de: *Português culto falado no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de (Org.): *Gramática do português falado, Vol I: A ordem*, Campinas, 1990.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de/PRETI, Dino (organizadores): *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo, Vol. I: Elocuções formais*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1986.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de/PRETI, Dino (organizadores): *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo (Materiais para o seu estudo), Vol. II: Diálogos entre dois informantes*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1987.

CUNHA, Celso: *Gramática da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Fename, ^{3}1976.

CUNHA, Celso/CINTRA, Luís F. Lindley: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa, 1984.

GIVÓN, Talmy: *On understanding grammar*, New York, Academic Press, 1979.

GREENBERG, Joseph, 1963: "Some universals of grammar with particular reference to the order of meaningful elements", in: idem (ed.), *Universals of language,* Cambridge, Mass., MIT Press, 58-90.

HALE, Ken, 1992: "Basic word order in two *free word order* languages", in: Doris L. Payne (ed.), *Pragmatics of Word Order Flexibility,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 63-82.

HAWKINS, John A.: *Word Order Universals,* New York, Academic Press, 1983.

LAMBRECHT, Knud, 1987, "On the status of SVO sentences in French discourse", in: R.S. Tomlin (ed.), *Coherence and grounding in discourse,* Amsterdam, John Benjamins, 217--261.

ILARI, Rodolfo (Org.): *Gramática do português falado, Vol II: Níveis de análise lingüística*, Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

LANGACKER, Ronald: *Studies in Uto-Aztecan Grammar, 1: An Overview of Uto-Aztecan Grammar,* Dallas, Summer Institute of Linguistics, 1977.

MALLINSON, Graham/BLAKE, Barry: *Language typology,* Amsterdam, North Holland, 1981.

MIRA MATEUS, Maria Helena/BRITO, Ana Maria/DUARTE, Inês Silva/FARIA, Isabel Hub: *Gramática da Língua Portuguesa,* Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1988: "¿Se debe la posposición del sujeto en el español a una influencia árabe?", in: *Revista de Filología Española* 68: 67-96.

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1989: "Bedingungen für die Nachstellung des Subjekts im Spanischen und Portugiesischen", in: Ch. Strosetzki/M. Tietz (eds.), *Einheit und Vielfalt der Iberoromania* (Akten des Deutschen Hispanistentages, Passau 1987), Hamburg, Buske, 279-300.

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1991: "Theorie und Empirie der Wortfolge im Spanischen (u.a.am Beispiel der *Primera Crónica General*), in: *Zeitschrift für Romanische Philologie,* 107: 58-103.(a)

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1991: "Zur Konstituentenabfolge im Spanischen", Conferência por ocasião do Deutscher Romanistentag, Bamberg 1991. (b)

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1993: "Processos de topicalização e focalização no português falado", in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (ed.), *Semiótica e linguística portuguesa e românica,* Tübingen, Narr, 25-42.

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1994: "Sobre el uso del sujeto *yo* en el habla culta de Costa Rica", in: Klaus Zimmermann (ed.), Frankfurt, *El Español hablado y la cultura oral en España e Iberoamérica* Vervuert, (em prep.)

MEYER-HERMANN, Reinhard, 1995: "¿Es el español una lengua *V-S-O*"?, in: *Iberoamericana* (em prep.)

MITHUN, Marianne, 1987: "Is Basic Word Order Universal?", in: Russell Tomlin (ed.), *Coherence and Grounding in Discourse,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 281-328.

PÁDUA, Maria da Piedade Canaes e Mariz de: *A ordem das palavras no português arcaico (Frases de verbo transitivo),* Coimbra, 1960.

PAYNE, Doris L.: *The Pragmatics of Word Order Typological Dimensions of Verb Initial Languages*, Berlim/New York, Mouton de Gruyter, 1990.

PONTES, Eunice, 1982: "A ordem VS em português", in: *Ensaios de Linguística*, 7: 90-137 (Reimpressão em: Eunice Pontes: *O tópico no português do Brasil*, Campinas, Pontes Editores, 1987: 105-147).

POTTIER, Bernard, 1988: "¿Es el español una lengua S-V-O?", in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36: 3-7.

PETRUCK, Christoph: *Sprachregister und Pronominalgebrauch im Portugiesischen,* Münster, Kleinheinrich, 1989 (=Münstersche Beiträge zur Romanischen Philologie, 1).

PRETI, Dino/URBANO, Hudinilson (organizadores): *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo (Materiais para seu estudo),* Vol III: Entrevistas: Diálogos entre informantes e documentador), São Paulo, T.A.Queiroz, 1988

PRETI, Dino/URBANO, Hudinilson: *A linguagem falada culta na cidade de São Paulo*, Vol.IV: Estudos, São Paulo, T.A. Queiroz, 1990.

REIN, Hans-Jürgen: *Syntax und Stilistik des Subjektpronomens in der portugiesischen Prosa*, Diss. Phil. Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg, Marburg, Erich Mauersberger, 1961.

SUÑER, Margarita: *Syntax and Semantics of Spanish presentational sentence types*, Washington, D.C., 1982.

THOMAS, Earl W.: *The Syntax of Spoken Portuguese*, Nashville (Vanderbilt University Press), 1969.

TOMLIN, Russell: *Basic word order: functional principles*, London, Croom Helm, 1986.

MUDANÇA E CONTINUIDADE NAS FORMAS DE TRATAMENTO EM ÉVORA

SANDI MICHELE DE OLIVEIRA

1. INTRODUÇÃO

Durante o ano lectivo de 1982/83 elaborei um estudo sociolinguístico em Évora de formas de tratamento (Medeiros 1985), avaliando dados obtidos principalmente através de observações, entrevistas, e questionários. Com a passagem de uma década de mudança na vida eborense, pareceu-me esta uma boa altura para repetir o estudo e comparar os resultados, focando aqui a ordenação de factores considerados importantes na selecção de uma forma apropriada, e a ordenação das formas de tratamento em si.

Antes de considerarmos os dados, será preciso primeiro relembrar algumas mudanças sociais verificadas nos últimos dez anos. Evidentemente, não podemos deixar de mencionar factores que têm afectado a comunidade de Évora e todo o país, em geral, no sentido de facultar mais contacto com novas ideias e produtos. Citamos a adesão de Portugal à Comunidade Europeia e a existência de mais dois canais de televisão portuguesa, como dois exemplos, mas o que mais nos interessa são as mudanças específicas a Évora.

2. VISÃO ETNOGRÁFICA

Como era a vida eborense em 1983? Mesmo tendo 41.345 habitantes no Concelho de Évora (e estimativas de 34.000 dentro da zona urbana), segundo o Censo de 1981, Évora era uma cidade tranquila, orgulhosa do título «Cidade Museu», título que merecia não somente pela conservação dos seus monumentos históricos preciosos e pelo aspecto físico geral do seu Centro Histórico circundado por uma muralha, mas também pela continuação de várias tradições características desta capital de distrito. Évora tinha, e continua a ter, todo o direito a esse orgulho, porque em 1986 a UNESCO designou a cidade como Património Mundial.

Com estas tradições tão fortes, quais as características da interacção social? As pessoas passeavam debaixo dos arcos ao longo da Praça do Giraldo, no meio do Centro Histórico, olhando para as montras, cuja decoração era mudada semanalmente (ou quando muito, quinzenalmente) ou iam para o jardim público. Os visitantes vindos de fora para passar muito tempo ali, porém, repariam que enquanto as senhoras passeavam, eram os homens que se poderiam encontrar passando uma manhã ou uma tarde inteiras no mesmo lugar.

Enquanto outras cidades portuguesas tinham cafés, centros comerciais, e cinemas modernos para acolher os seus habitantes desejosos de conviver com os amigos fora de casa, os eborenses tinham ainda a tendência de sair pouco à noite, convidando os melhores amigos para a sua casa. Ainda estava aberto o velho cinema, mas este tinha uma frequência limitada devido à sua selecção semanal que incluía dois filmes de Kung-

-Fu, uma comédia sexual (francesa ou italiana), dois filmes do «faroeste», e que um dia por semana, um filme de razoável qualidade dos últimos três ou quatro anos.

Havia cerca de quatro cafés para esta população de mais de 34.000 — dois dentro das muralhas, e dois fora. [1] Dentro das muralhas, as senhoras raramente entravam nos cafés, que eram frequentados por homens, estudantes e turistas. As senhoras limitavam-se a frequentar as pastelarias, onde passavam poucos minutos de pé a tomar uma bica. Fora das muralhas, os cafés eram frequentados por jovens casais, especialmente domingo à tarde.

Continuando uma longa tradição, os agricultores vinham à Praça do Giraldo às terças-feiras, agasalhados nas suas capas alentejanas, para se reunirem, negociarem preços na compra e venda de gado e produtos agrícolas, e porem-se em dia relativamente aos assuntos do seu interesse. Uma feira de carácter quinzenal, às terças, vinha a Évora, assegurando assim a vinda de mercadoria às vezes difícil de encontrar localmente.

Quais as diferenças que se podem observar em 1993 nesta cidade que agora tem quase 44.000 habitantes? [2] Os agricultores, poucos a vestir a capa alentejana, ainda vêm às terças, mas em menor número, mas em 1993 compartilham a Praça do Giraldo com um maior número de alunos universitários (que eram aproximadamente 1.500 em 1983 mas dez anos depois são 5.200). A feira vem à cidade só mensalmente agora, ainda às terças. Hoje em dia existem aproximadamente quinze cafés [3] (com a metade dentro do Centro Histórico), e cinco supermercados, um deles num segundo centro comercial que abriu durante a Primavera de 1992. O primeiro centro comercial, localizado dentro das muralhas da cidade, abriu em Dezembro de 1983 com várias lojas e duas salas de cinema. Existe também um grande número de lojas de mercadoria internacional (Benetton, Stefanel, etc.) e restaurantes de comida rápida (embora não de marcas internacionais), e até uma loja de gelados americanos (Baskin & Robins).

Verificam-se algumas diferenças culinárias num sector da população eborense: em 1983 abriu-se uma pizzaria e em 1992 uma segunda. Desde Agosto de 1993 existe um restaurante chinês. Mesmo assim, e embora os supermercados já há algum tempo ofereçam comida estrangeira (congelada, enlatada, etc.), estes três restaurantes são os únicos de comida estrangeira. O Quadro 1 mostra as comparações aqui apresentadas relativas aos aspectos etnográficos.

Uma anedota mostra nitidamente o facto de Évora estar na encruzilhada entre o passado e o futuro: na primeira terça-feira de Dezembro de 1992 (dia da maior feira do ano e do Dia do Porco), de manhã e até à uma da tarde as ruas estavam cheias de pessoas a fazer compras na feira, seguindo séculos de tradição. A Praça do Giraldo estava cheia de agricultores, muitos com as suas capas alentejanas. Voltei a casa para buscar a minha máquina fotográfica porque fazia muito tempo desde a última vez que tinha visto tantas capas alentejanas num só lugar. Regressando à Praça do Giraldo pouco depois das 14 horas, verifiquei que os homens estavam em números muito reduzidos e a praça estava

1. «Café», como utilizado aqui, refere-se a um lugar com mesas, onde as pessoas podem sentar-se e ficar à vontade. Por isso, estão fora de consideração pastelarias ou bares com uma ou duas mesas.
2. Esta informação encontra-se nos dados preliminares do Censo de 1991, Instituto Nacional de Estatística.
3. É difícil determinar o número exacto, devido a alguns «restaurantes» ficarem abertos todo o dia, como se fossem cafés, fora das horas normais das refeições.

Quadro 1: Aspectos Etnográficos

	1983	1993
Cafés	4	15+
Supermercados	4 pequenos	1 hipermercado 5 pequenos
Salas de cinema	1	2
Universidade de Évora	1.500 alunos Pouca Influência na comunidade	5.200 alunos Muita Influência na comunidade
Feira	Quinzenal	Mensal
Dia do Porco	Forte Representação de Agricultores (capas alentejanas)	Menor Representação de Agricultores (poucas capas)
Restaurantes de Comida Estrangeira	1	3

agora cheia de crianças com os pais. Perguntei sobre o que ia acontecer. A resposta foi: «O Pai Natal vem de helicóptero!» Espantosamente o «Pai Natal» desceu do helicóptero, ao lado de uma máquina de lavar roupa! Fazia parte de uma campanha de publicidade de uma loja de electrodomésticos. Há dez anos, seria impensável executar uma campanha publicitária desta natureza em Évora.

Com todas estas modificações que afectam o dia-a-dia da vida social em Évora, é natural perguntar se estas mudanças se reflectem nas formas de tratamento. No resumo desta comunicação levantou-se a questão se é uma situação de «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades» ou «*Plus ça change, plus la même chose*».

3. AS ANÁLISES

As análises apresentadas aqui comparam os resultados obtidos em 1983 com outros obtidos em 1993. Em 1983, os participantes dividiam-se em dois grupos: o primeiro, de alunos universitários que preencheram o questionário preliminar; e o segundo, da restante população de Évora, que preencheram a versão final. Em 1993 repeti o processo, mas depois analisei somente os dados dos participantes dos 18 aos 35 anos, para não ter de considerar o factor de Idade do Participante.

Ordenação dos 10 Factores

Em 1983, após várias entrevistas, compilei uma lista de dez (10) factores que os entrevistados diziam ter influência na escolha de uma forma de tratamento: Respeito, Intimidade, Cerimónia, Hábito, Superioridade, Inferioridade, Igualdade, Solidariedade, Afastamento, e noções daquilo que é «Chic». Assim, nas duas versões do questionário havia uma pergunta solicitando que o participante ordenasse os 10 factores, atribuindo

um valor de 10 ao factor mais importante, 1 ao factor menos importante, e 2 a 9 aos factores intermédios.

Uma comparação global (dos dois grupos de 1983 vs. os de 1993) revela pouca diferença na ordenação dos factores, com a excepção de Intimidade, que passou do primeiro lugar ao quarto, como consta no Quadro 2:

Quadro 2: Ordenação dos Factores

Alunos Universitários e Restante População (Dados Combinados)				
1983			1993	
Intimidade	7,9	1	Respeito Solidariedade	7,5
Respeito	7,8	2		
Solidariedade	6,8	3	Igualdade	7,0
Igualdade	6,4	4	Intimidade	6,5
Hábito	6,0	5	Hábito	5,5
Cerimónia	5,2	6	Cerimónia	5,2
Afastamento	4,4	7	Afastamento	4,7
Superioridade	3,9	8	Superioridade	3,8
Inferioridade	3,8	9	Inferioridade	3,7
«Chic»	2,9	10	«Chic»	3,6

Mas existem quatro comparações mais interessantes a fazer: os Alunos Universitários (1983 vs. 1993) e a Restante População (1983 vs. 1993), bem como uma comparação de todos os resultados de 1983 e também de 1993 (de Alunos Universitários vs. a Restante População). Das quatro análises, só a ordenação dos Alunos Universitários revelou mudanças de três posições ou mais; de 1983 para 1993 Inferioridade mudou do sexto lugar para o nono, e Cerimónia do décimo para o quinto.

Comparando os valores atribuídos a cada factor, deparamos com uma diferença interessante entre os Alunos Universitários e a Restante População. Os valores dos alunos estão muito mais concentrados ao meio da escala.

Esta característica revela maior divergência na atribuição de valores na parte dos alunos. Por exemplo, no caso de Respeito, os participantes de 1993 da Restante População limitaram-se a atribuir valores de 9 ou 10, enquanto as respostas dos alunos variavam de 1 a 10. Comparando a variação de valores dos dois grupos, verificamos que enquanto os Alunos Universitários têm a tendência para maior divergência nas suas respostas em relação a 1983, a Restante População está a mostrar menos variação na ordenação dos factores estudados.

Quadro 3: Variação de Valores

	Restante População		Alunos Universitários	
	1983	1993	1983	1993
Respeito	4	1	6	9
Intimidade	5	3	6	9
Cerimónia	6	4	6	6
Hábito	7	1	9	6
Superioridade	5	4	8	7
Inferioridade	5	3	6	9
Igualdade	7	3	9	4
Afastamento	6	2	5	8
Chic	4	3	8	9
Solidariedade	7	3	8	6

Através de uma comparação dos resultados dos Alunos Universitários vs. a Restante População em 1983 (Quadro 4), verificamos que quatro (4) dos dez (10) factores mudaram duas posições ou mais (Solidariedade, Respeito, Hábito, e Cerimónia [que mudou 4 posições.]).

Quadro 4: Ordenação dos Factores

Alunos Universitários		1983	Restante População	
Solidariedade	7,8	1	Respeito	8,7
Intimidade	7,3	2	Intimidade	8,5
Respeito Igualdade	6,1	3	Igualdade Solidariedade Hábito	6,5
		4		
Hábito	6,9	5		
Inferioridade	5,3	6	Cerimónia	5,8
Superioridade Afastamento	5,1	7	Afastamento	4,6
		8	Superioridade	2,9
«Chic»	3,9	9	Inferioridade	2,9
Cerimónia	3,3	10	«Chic»	2,0

Colocando os resultados da mesma análise para 1993 (Quadro 5) ao lado deste, podemos ver imediatamente a semelhança nos dois quadros. Neste caso, três (3) factores mudaram de duas classificações ou mais (Intimidade, Respeito, e Igualdade).

Quadro 5: Ordenação dos Factores

Alunos Universitários		1993	População Geral	
Solidariedade	7,1	1	Respeito	9,6
Intimidade	6,5	2	Igualdade Solidariedade	8,6
Respeito	6,4	3		
Igualdade	5,7	4	Intimidade	7,0
Cerimónia	5,5	5	Hábito	5,8
Hábito Afastamento	5,3	6	Cerimónia	5,4
		7	Afastamento	3,2
Superioridade	4,5	8	Superioridade	2,6
Inferioridade	4,4	9	Inferioridade	2,2
«Chic»	4,3	10	«Chic»	2,0

Resolvi comparar os resultados dos Alunos dos dois anos, e depois a Restante População, para verificar, se possível, esta semelhança. Os Quadros 6 e 7 apresentam os resultados dessas análises.

Com efeito, os Quadros 6 e 7 verificam que as ordenações dos alunos de 1993 tinham muito em comum com as ordenações dos seus colegas de há 10 anos. O Quadro 7, por sua vez, mostra uma semelhança equivalente em relação às respostas da Restante População.

Nos dois casos, havia só dois factores que mudaram de duas classificações ou mais. No caso dos Alunos: Inferioridade, que desceu do sexto lugar para o nono, e Cerimónia, que subiu do décimo lugar para o quinto. No caso da Restante População, Intimidade desceu do segundo lugar para o quarto, e Hábito do terceiro para o quinto.

ıadro 6: Ordenação dos Factores

Alunos Universitários			
1983			1993
Solidariedade	7,8	1	Solidariedade
Intimidade	7,3	2	Intimidade
Respeito Igualdade	6,1	3	Respeito
		4	Igualdade
Hábito	6,9	5	Cerimónia
Inferioridade	5,3	6	Hábito Afastamento
Superioridade Afastamento	5,1	7	
		8	Superioridade
«Chic»	3,9	9	Inferioridade
Cerimónia	3,3	10	«Chic»

ıadro 7: Ordenação dos Factores

Restante População			
1983			1993
Respeito	8,7	1	Respeito
Intimidade	8,5	2	Igualdade Solidariedade
Igualdade Solidariedade Hábito	6,5	3	
		4	Intimidade
		5	Hábito
Cerimónia	5,8	6	Cerimónia
Afastamento	4,6	7	Afastamento
Superioridade	2,9	8	Superioridade
Inferioridade	2,9	9	Inferioridade
«Chic»	2,0	10	«Chic»

Ordenação das Formas de Tratamento

Vamos considerar agora a ordenação das formas de tratamento. Uma das perguntas lo questionário preliminar (preenchido só pelos alunos) apresentava duas listas de ormas — separadas conforme o sexo do destinatário da forma de tratamento. Cada articipante tinha de marcar com 1 as formas julgadas as mais importantes, com 2 as ormas julgadas menos importantes, e com 3 as formas que o participante gostaria de er eliminadas. Comparei os resultados de 1993 com os de 1983, calculando a média e rdenando as formas. Os resultados são compatíveis com alguns conceitos gerais da ossa sociedade, mas há surpresas também:

Quadro 8: Ordenação das Formas de Tratamento

1983		1993
Tu (H e M)	1	Tu (H e M) Parentesco (M)
1° Nome (H)	2	Parentesco (H) 1° Nome (H)
Parentesco (M) 1° Nome (M)	3	1° Nome (M)
Parentesco (H)	4	Senhor Senhora
Senhor Professor	5	Dona + 1° Nome
Dona + 1° Nome	6	Senhor + Apelido
Colega (H) Senhor + Título	7	Senhor + Título
Você Dito (M)	8	Senhor + 1° Nome Doutora Doutora + 1° Nome
Apelido (H)	9	Doutor + Apelido Senhor Doutor Senhor Professor
Senhor + Apelido	10	Doutor Senhora + 1° Nome Senhora + Título
Senhora Professora	11	Colega (H e M) Senhora Professora Vizinha
Colega (M)	12	Apelido (H) Vizinho
Senhor + Profissão	13	Doutor + 1° Nome

Quadro 8: Ordenação das Formas de Tratamento (cont.)

1983		1993
Senhora Doutora + Apelido Senhor + Apelido Senhora + Título Doutor + Apelido Senhor Senhor Doutor Doutora + 1° Nome Senhora Senhora + Profissão	14	Apelido(M)
Senhor + 1° Nome Doutora + Apelido Senhora Doutora Senhora + 1° Nome Vizinha	15	Doutora + Apelido
Doutora Minha Senhora	16	Você Dito (H) Senhora Doutora Senhora + Profissão
Você Dito (H)	17	Senhor + Profissão Minha Senhora Senhor + Apelido Você Dito (M)
Doutor Apelido (M)	18	Menino
Senhor Professor Doutor Vizinho Senhora Professora Doutora	19	Menina Senhora Doutora + 1° Nome
Doutor + 1° Nome Senhora Doutora + 1° Nome	20	Senhora Professora Doutora
Menina	21	Senhor Professor Doutor Senhora Doutora + Apelido
Senhora Dona + 1° Nome	22	Mestre Senhora Dona V. Exª. (M)
Menino Mestre Tio (de afecto)	23	V. Exª. (H) Senhora Dona + 1° Nome
Tia (de afecto)	24	Tio (de afecto)
Senhora Dona	25	Vossemecê (M)

Quadro 8: Ordenação das Formas de Tratamento (cont.)

1983		1993
Vossemecê (H e M)	26	Vossemecê (H) Tia (de afecto)
V. Ex.ª (H)	27	
V. Ex.ª (M)	28	

O Quadro 8 apresenta as duas ordenações. Primeiro, examinando somente a ordenação de 1983, reparamos que a primeira forma de tratamento utilizada com uma senhora que revela a sua posição profissional é senhora professora, classificada no 11º lugar, enquanto senhor professor fica em quinto lugar. De facto, em geral as formas de tratamento deste tipo que são utilizadas com os homens (senhor + título, senhor professor, senhor + profissão) têm uma classificação mais alta que os respectivos títulos para as senhoras: senhor professor — 5; senhora professora — 11; senhor + título — 7; senhora + título — 14, colega (dirigido a homens) — 7; mas colega (dirigido a senhoras) — 12. Esta perspectiva entende-se pelo facto das mulheres terem menos tradição em seguir uma carreira ou frequentar um curso superior. Talvez pela falta de hábito em utilizar títulos com as senhoras, o você dito dirigido a senhoras é valorizado em relação à mesma forma dirigida aos homens (8 para as senhoras, 17 para os homens). Até agora, é a única explicação que tenho perante esta aparente anomalia.

As classificações tão altas das formas para senhoras que incluem o apelido foi uma surpresa de tal ordem que as suspeitas foram levantados sobre a possível falta de compreensão da tarefa na parte dos informantes. Deve ser raríssimo ouvir em discurso directo alguém tratar uma senhora por uma forma que incluísse o apelido e, mesmo em discurso indirecto, o normal é incluir o primeiro nome: por exemplo, «Queria falar com a Drª Margarida Neves, se faz favor», e não «Queria falar com a Drª Neves».

Examinando a ordenação de 1993, verificamos que a diferença na classificação de formas equivalentes a mulheres e a homens já é menor: no caso de você dito, temos uma classificação de 17 para senhoras e 16 para homens; senhor e senhora têm a mesma classificação de 4; colega recebe 11 valores para os dois sexos; e no caso do 1º Nome, recebe uma classificação de 2 para os homens e 3 para as senhoras.

As formas que são dirigidas a senhoras que incluem o apelido continuam com uma classificação superior àquilo que eu julgaria «normal»: Apelido só — 14; doutora + apelido — 15; e senhora doutora + apelido — 21.

Embora a ordenação da importância dos *factores* não se tenha alterado significativamente, o mesmo já não se pode dizer em relação à ordenação das formas de tratamento. Considerando somente as formas cuja ordenação se tenha alterado em três valores ou mais, descobrimos que vinte e quatro (24) das cinquenta e uma (51) formas — mais de 50% — sofreram uma alteração! E, dessas vinte e quatro, quinze (15), ou 63%, mudaram de cinco (5) posições ou mais. As quinze (15) formas representam quase 30%

otal das formas. O Quadro 9 apresenta as formas que mudaram de por três valores ou mais:

9: Mudanças de Classificação por Três Valores ou Mais

FORMA	ORDENAÇÃO	
	1983	1993
Senhor Professor	5	9
Colega (dirigida a homens)	7	11
Você dito (dirigida a mulheres)	8	17
Senhor + apelido	10	6
Senhor + profissão	13	7
Senhora Doutora + Apelido	14	21
Senhora + Título	14	10
Senhor	14	4
Senhor Doutor	14	9
Doutor + Apelido	14	9
Doutora + 1° Nome	14	8
Senhora	14	4
Senhor + 1° Nome	15	8
Senhora + 1° Nome	15	10
Vizinha	15	11
Doutora	16	8
Doutor	18	10
Apelido (dirigida a mulheres)	18	14
Vizinho	19	12
Doutor + 1° Nome	20	13
Menino	23	18
Senhora dona	25	22
V. Ex.ª (dirigida a homens)	27	23
V. Ex.ª (dirigida a mulheres)	28	22

CLUSÕES IMEDIATAS E PRÓXIMAS ANÁLISES

), então, à questão levantada no início: «Mudam-se os tempos, mudam-se ou «*plus ça change, plus la même chose*», ainda não temos uma resposta, eguinte será a escolha de um grupo de licenciados, que eram alunos em 1983, aos quais serão entregues as mesmas questões. Deste modo, será

possível determinar se os padrões seguem mais de perto as respostas dos seus antigos colegas de 1983 ou da Restante População de 1993. Só assim poderemos julgar se as diferenças encontradas entre os alunos e a restante população representam as tendências futuras dos licenciados ou parte de uma atitude de protesto estudantil que vai desaparecendo quando o licenciado entra no mundo de trabalho. Se estas tendências indiciarem protesto estudantil e não uma verdadeira evolução, poderemos concluir que nos nossos estudos sociolinguísticos teremos de ser prudentes nas conclusões «diacrónicas» que tiramos de análises sincrónicas.

BIBLIOGRAFIA

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. 1983. *Anuário Estatístico de 1981*. Lisboa.

_____. 1993. *Censos 91. XIII Recenseamento Geral da População, III Recenseamento Geral da Habitação: Alentejo*. Évora.

OLIVEIRA MEDEIROS, Sandi Michele de. 1985. *A Model of Address Form Negotiation: A Sociolinguistic Study of Continental Portuguese*. Tese de Doutoramento, Universidade do Texas, Austin, Texas (EUA).

ATITUDES E ESTEREÓTIPOS LINGÜÍSTICOS DE SENHORES EM RELAÇÃO À FALA DE ESCRAVOS EM JORNAIS BRASILEIROS DO SÉCULO XIX.

ALGUMAS INFERÊNCIAS

MARLOS DE BARROS PESSOA *

1. INTRODUÇÃO

A relação do escravo com a língua portuguesa no Brasil do século passado é algo pouco claro e insuficientemente estudado. Talvez pela situação social a que estavam submetidos os negros e, em conseqüência, pela pouca observação que deixaram sobretudo filólogos e estudiosos do português, essa questão ficou pouco investigada. Como resultado, a bibliografia existente no país sobre o assunto é ainda restrita. Para se ter uma idéia mais nítida do problema, dois trabalhos pioneiros (Raimundo, 1933 e Mendonça, 1948) tentaram abordar o tema, mas o fizeram de modo pouco convincente, porque faltos de melhor base documental. No trabalho de Raimundo, por exemplo, começa-se a discutir o problema com a reprodução de um auto teatral de Gil Vicente, que caricaturava a fala do escravo do século XVI. Apesar de já existir um pidgin em Portugal por essa época (Naro, 1986), as análises de Raimundo são insuficientes. O trabalho de Mendonça parece ficar no terreno do folclore, abrindo uma tradição de afirmações pouco consistentes, que vão se repetir ao longo da história do tratamento da questão. Por outro lado, trabalhos interessantes como o de Castro (1980) são raros.

Se a fonte dos dados para a análise não é suficiente, valhamo-nos de outra, que mesmo não tão valorizada tradicionalmente, pode trazer alguma luz a pontos obscuros do tema, pelo que ela pode sugerir. Me refiro, por exemplo, ao que os jornais publicaram — no bojo do comércio escravocrático — sem a pretensão que nos interessa, nos tão utilizados "anúncios de venda, compra ou fuga de escravos", fartamente publicados no Brasil em todo o século XIX, enquanto vingou aquele comércio. São textos aparentemente desinteressantes para os estudiosos da linguagem, mas se revelam como uma das principais fontes para a recuperação de informações indiretas — porque não foram escritos com o fim de caracterizar a relação do escravo com a língua portuguesa — e surgem eivados de descrições elaboradas pelos senhores sobre o uso do português pelos negros. Servem, portanto, como fonte de estudo lingüístico.

Para empreender uma investigação introdutória do tema e — por não ter ainda tido acesso direto aos jornais — vou tomar um conjunto daqueles anúncios reunidos pelo Sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1979). Nesse trabalho, aquele Sociólogo,

* bolsista do CNPq — Brasil

preocupado com a caracterização antropológica do escravo naqueles anúncios e portanto com sua importância como fonte de informações para a ciência, arrola uma série deles — retirados do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro; *Diario de Pernambuco*, do Recife; e do *Diario do Povo*, do Rio Grande do Sul — propondo uma série de possibilidades de aproveitamento daquele material para as pesquisas, inclusive sobre a linguagem, embora diferentemente da direção investigativa que aqui adoto.

Como estudioso do português do Brasil — especificamente no âmbito de sua história — cabe-me aproveitar os dados e sugestões daquele Sociólogo, dirigindo-os para a abordagem sociolingüística ou psico-sociolingüística, naturalmente com novas e interessantes ilações. E é isso que pretendo fazer nesse pequeno e introdutório artigo. Devo esclarecer que a citação dos textos dos anúncios está de acordo com aqueles apresentados por Freyre, que — embora parafraseando-os para desfazer a monotonia que a leitura de uma grande quantidade deles pudesse provocar — manteve intactas as alusões à fala, tais como foram escritas por aqueles anunciantes.

Um aspecto interessante de tais textos que os anunciantes deixam passar, na ânsia de recuperar, no caso de fuga por exemplo, os escravos, é não só o valor do dado linguístico informado, mas também a espontaneidade da informação, que no trabalho de investigação de atitudes lingüísticas é complexa e por isso muitas vezes duvidosa. Nesse sentido, os Senhores jamais pensaram que esse tipo de informação tivesse importância algum dia ou viesse a se constituir matéria de investigação. Por isso, podemos dizer que tais anúncios constituem verdadeiros documentos desprovidos de interferências várias quanto à avaliação da fala, não se constituindo portanto sua análise nenhum problema quanto à veracidade dos dados para o investigador — distante há cerca de um século e meio.

Procederei da seguinte forma: em primeiro lugar apontarei a caracterização *boçal/ ladino* com relação ao domínio da língua portuguesa; e, tomando por base essa dicotomia, farei inferências sobre outras caracterizações; por fim, analisarei outras atitudes — destacando a percepção estereotipada de variedades lingüísticas regionais — que se detectam dos dados, além da alusão ao acesso do escravo à lingua escrita.

2. BOÇAL/LADINO

As denominações *boçal* — para o escravo que não sabia falar português — e *ladino* — para aquele que o dominava são de uso corrente na literatura sobre a caracterização lingüística dos escravos do Brasil no século XIX. Também os historiadores do português brasileiro se valeram dessas expressões para a referida classificação. Elas já eram então comuns no século passado e usadas pelos Senhores para identificar os escravos, como nos exemplos:

(a) Francisco, por alcunha Canário, nação caçanje, muito ladino (1834)
(b) Vicente, quase nunca falando, a ponto de parecer mudo; fala tão atrapalhada que sendo crioulo parece boçal, isto é, africano (1850)
(c) Felipe, ainda tão menino e tão boçal (1850)

Uma primeira inferência sobre a natureza dos anúncios é que a caracterização lingüística é fundamental para a identificação do escravo fugido ou à venda. Isso significa que o domínio da língua portuguesa pelo escravo é fator significativo para o seu valor, o que nos leva a inferir que tal domínio deve estar na mente do anunciante, mesmo quando outras caracterizações são aludidas. Ele está claramente presente em dois anúncios:

(d) Antônio, angolano, mas falava tão bem o português que se confundia com os pretos crioulos (1858)
(e) Um tanto caturro era o moleque Francisco, de nação Bié e de treze anos pouco mais ou menos, que, entretanto, já falava bem o português (1843)

Essa hipótese vai ser importante a seguir quando comentarmos outros anúncios, para colocá-los dentro de uma análise mais coerente e sistemática.

3. ATITUDES LINGÜÍSTICAS DE SENHORES EM RELAÇÃO AO PORTUGUÊS DE ESCRAVOS

Considerando, pois, que o parâmetro para julgamento do desempenho lingüístico do escravo é o domínio do português, como demonstrei acima, pode-se inferir o mesmo nos seguintes anúncios:

(f) Joaquim, nação caçanje, fala bem claro (1845)
(g) De fala desembaraçada era o negro Norberto (1843)
(h) Joana, de 14 anos prováveis, fugiu de um engenho do Cabo, a fala às vezes viciosa (1865)
(i) Rosa, de nação Angola, moça, fala atravessada (1835)

O que estaria por trás dessas atitudes lingüísticas? *falar claro* deve significar *ser compreendido*, falar portanto português, ser ladino, segundo a hipótese que levantei acima. Quanto às outras, consultando-se um dicionário da época, talvez se esclareça melhor o significado de tais adjetivos. Tomando-se portanto o "Morais" (*Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Silva, 1948), o mais importante dicionário brasileiro da época, pode se levantar o seguinte:

desembaraçado — desempedido, desobstruído, livre, desanuviado *(de nuvem)*
vicioso — incorrecto, deturpado, deformado. Estilo vicioso = incorrecto, falto de polidez, de clareza e de pureza de linguagem // locução viciosa, a que é contrária às regras de gramática e ao uso da língua
atravessado — embaraçado // resultante do cruzamento de raças ou origens diferentes // que não é puro, que é mau

Dessas transcrições, percebe-se clara a referência, pelo menos nos dois últimos adjetivos, à linguagem ou mistura de raças, o que também nos remete à linguagem. Ainda, em "locução viciosa" — no segundo verbete — é clara a alusão à gramática da língua. Em *desembaraçado*, a idéia de "desobstrução" deixa clara a referência, por

oposição, à existência de algo que "obstruía", "dificultava", enfim, "aquilo de que se desfez algum embaraço". *g* é portanto também uma fala *clara,* logo, "sem embaraço", isto é, podemos agora dizer, "sem mistura de língua africana". Fica evidente, pois, que *f* e *g* caracterizam a ladineza do escravo; *h* e *i*, a boçalidade.

Disso pode-se também inferir que o espectro da boçalidade se amplia, indo do propriamente *boçal* até aos diferentes graus de boçalidade, isto é, diferentes graus de domínio da língua portuguesa, o que se pressupõe língua portuguesa "com mistura" (viciosa, atravessada, etc.). Isso nos leva a imaginar como teria sido falada a língua portuguesa pela massa de escravos e seus descendentes sobretudo na primeira metade do século XIX no Brasil.

4. ROTULAÇÃO ESTEREOTIPADA DE VARIEDADES LINGÜÍSTICAS REGIONAIS

Um segundo tipo importante de caracterização lingüística de escravos nos anúncios analisados é a alusão a variedades lingüísticas do português do Nordeste brasileiro. Através dela, infere-se que a essa época se percebiam diferenças regionais e de forma estereotipada, tal como hoje ainda o são essas variedades.

(j) Ignácio, fugido, de um engenho de Serinhaém, cor fula, a fala como dos naturais da Freguesia de Bezerros (1870)
(k) Cosme estivera servindo por 3 anos a um estudante na Bahia, fala pouco arrastada (1858)
(l) Félix, cabra acaboclado, baixo, grosso de corpo, com o sotaque do sertão na fala por ser filho dos recôncavos do Ceará (1841)
(m) Fala descansada — por ser filho do sertão — tinha o moleque Ricardo (1843)

Fica patente a rotulação da variedade do agreste ou do sertão nordestino. Particularmente *arrastada* e *descansada* ainda hoje são estereótipos dessas variedades. Surpreende-se aqui as raízes desses estereótipos e que tradição já constituem. Se a caracterização *descansada,* por exemplo, tiver sempre implícita a procedência geográfica do escravo, pode-se descobrir mais referências sociolingüísticas, como no exemplo:

(n) Alto, pernas finas, andando como quem quem não pudesse andar e falando descansado, João, de nação Congo (1843)

5. NÍVEL DE ACESSO DO ESCRAVO À CULTURA LETRADA OU ALGUMA RELAÇÃO DELE COM A LÍNGUA ESCRITA

Ao lado dessas atitudes e estereótipos lingüísticos, os anúncios de jornais brasileiros do século XIX apresentam outras formas de caracterização do escravo a partir da relação dele com a língua escrita. Por exemplo:

(o) Nereu, em 1859 fugiu da casa dos seus Senhores no Recife, ostentava no braço sinais escritos; ele próprio sabia ler sofrivelmente e escrever, embora muito errado (1859)

Freyre, depois de aludir à existência no Norte do Brasil de escravos de origem sudanesa, conjectura sobre a possibilidade de serem aqueles que dominavam a escrita descendentes de sudaneses islamisados.

(p) Luís, de nação Baca, tinha uma marca no braço direito que parecia um B com uma letra miúda dentro e no peito umas letras (1839)
(q) Maria, de nação caçanje, alta e seca de corpo. Em um dos braços tinha uma marca B (1844)

Ou o caso daquele que aparecia com uma tatuagem com:

(r) Um coração feito com tinta azul, tendo as iniciais MNIIMN — que ostentava no braço direito (1834)

Afora esses casos, há referência a uma escrava de Pernambuco que falava espanhol. Além disso, há no *corpus* que levantei — cerca de 30 anúncios — três escravos classificados como gagos. Não foi possível inferir se a gagueira revelava alguma relação com o domínio ou aprendizagem da língua portuguesa. Isso pode se constituir um aspecto a observar num levantamento mais denso de tais textos.

6. CONCLUSÃO

Concluindo, pode-se dizer que os anúncios de venda, compra ou fuga de escravos constituem importante fonte para investigação da situação lingüística do escravo no Brasil do século XIX. Sobretudo do ponto de vista sociolingüístico, esse estudo poderá fornecer valiosos e inéditos resultados para o estudo histórico do português brasileiro, notadamente no plano da controversa questão sobre a existência no passado de crioulos no país. Essa discussão foi muitas vezes conduzida sob o domínio da "generalização apressada". Se era um pidgin ou um crioulo não se pode precisar, mas o certo é que tais anúncios atestam a interferência lingüística de línguas africanas na fala brasileira e, naturalmente, que tipo de feição pôde estar tomando o português brasileiro de então. A análise de atitudes como a aqui elaborada pode levar a maiores informações sobre essa influência, pois a classificação *boçal* pode estar representada por outras caracterizações.

Com relação ao conhecimento de variedades lingüísticas já constituídas, talvez sejam esses os documentos mais abundantes do ponto de vista informativo e não só sobre a fala do escravo em si, mas também sobre a percepção que os usuários tinham da língua dos escravos. Nesse sentido, pode-se então avaliar a historicidade de uma tradição, da qual o anúncio *l*, que remonta a 1841, é bom exemplo. Através dos jornais, portanto, é possível se recuar ainda mais no tempo, pois a imprensa do Brasil foi criada em 1808, o que oferece a possibilidade para a elaboração de uma sociolingüística histórica do português brasileiro. Por exemplo, no *Diário de Pernambuco*, no seu primeiro número, lê-se:

> Quem quizer comprar um escravo official de sapateiro, de nação Calabar, com ponta de barba e bem ladino [...] (DP, 7.11.1825)

Por fim o manuseio desse material nos fornece, no plano das atitudes, evidência sobre a tradição dos estereótipos e como arraigados estão na cultura brasileira, cultivados sobejamente no período da escravidão. Acredito, pois, que nesse sentido histórico, dispõe-se de elementos para combate de semelhantes atitudes, ainda hoje persistentes na avaliação de variedades lingüísticas regionais e sociais brasileiras, no plano da conscientização (Schlieben-Lange, 1982). A combinação dos dados já existentes — na maioria colhidos na documentação da administração luso-brasileira do período e na literatura — e as fontes que agora são revalorizadas ampliarão com certeza o conhecimento sobre o uso do português brasileiro no século XIX.

7. BIBLIOGRAFIA

CASTRO,Yeda P. de. "Os falares africanos em interação social no Brasil Colônia" in: *Centro de Estudos Baianos* 89 (1980), pp. 5-26.

FREYRE, Gilberto. *O Escravo nos Anúncios de Jornais Brasileiros do Século XIX.* São Paulo, Editora Nacional, 1979.

MENDONÇA, Renato. Brasil. *A Influência Africana no Português do Brasil.* Porto, Livraria Figueirinhas, 1948.

NARO, John. "A Study on the Origins of Pidginization" in: *Language* 54, 2, (1978), pp. 314--347.

RAIMUNDO, Jacques. *O Elemento Afro-Negro na Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Renascença Editora, 1933.

SCHLIEBEN-LANGE, B. "Les Objets de la Recherche Sociolinguistique II: Attitudes" in: DITTMAR, Norbert; SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte (Hrsg.), *Die Soziolinguistik in Romanischsprachigen Ländern. La sociolinguistique dans les pays de langue romane.* Tübingen 1982, pp. 219-223.

SILVA, Antonio de Morais. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa.* Lisboa, Editorial Confluência, 1948.

CONTRIBUIÇÕES PARA UMA DESCRIÇÃO DO ADVÉRBIO PORTUGUÊS

CORNELIU POPA

Bernard Pottier verificava, no seu livro *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*, a tendência de incluir na classe dos advérbios todas as palavras difíceis de integrar noutras categorias morfológicas.

Há, dentro da classe adverbial, uma categoria à parte: a dos advérbios capazes de se combinar com o verbo, o substantivo, o pronome, o numeral, o adjectivo e o advérbio. A ocorrência ao lado dum adjectivo determinativo (pronominal ou numeral) representa o seu contexto específico. Às vezes podem referir-se ao conteúdo de toda uma frase e são palavras que exprimem: a ordem (*primeiro*, *primeiramente*, *consecutivamente*, *sucessivamente*, *segundo*), uma inclusão (*até*, *inclusive*, *mesmo*, *também*), uma exclusão (*apenas*, *salvo*, *só*, *somente*, *unicamente*), uma designação (*eis*), uma comparação (entram aqui os advérbios *tão-quão*, *tanto-quanto*, *como*, *mais menos*), uma rectificação (*aliás*, *ou antes*, *isto é*, *ou melhor*) uma situação (*afinal*, *agora*, *então*, *mas*) ou um realce (*cá*, *lá*, *é que*, *só*). A Nomenclatura Gramatical Brasileira considera estes advérbios como pertencendo a uma classe de palavras distinta, mas sem lhes dar um nome especial. Cabe ainda mencionar que a maioria destas palavras provém do latim e existe também nas outras línguas românicas. Aliás os gramáticos latinos incluíam-nas dentro da categoria tão pouco morfológica de "partículas".

Semiadvérbios é o nome que propomos para estes elementos adverbiais.

Reconhecidas geralmente como pertencendo à classe dos advérbios, as palavras mencionadas apresentam no entanto particularidades que as opõem aos outros advérbios propriamente ditos. Aliás a falta de homogeneidade do advérbio como categoria deve-se em grande medida a esta série de unidades que apresentam os seguintes traços distintivos:

1. Semanticamente os semiadvérbios são palavras com sentido vago, relativamente abstracto, exprimindo geralmente várias matizes da modalidade: inclusão, exclusão, realce, designação, rectificação, explicação, conclusão;

2. Do ponto de vista distribucional os semiadvérbios caracterizam-se por grandes possibilidades de combinação, determinando qualquer outra classe de palavras autónomas (verbo, substantivo, pronome, numeral, adjectivo, advérbio) ou até uma frase inteira:

disse *mesmo*
o presidente *mesmo*
ele *mesmo*
três *mesmo*
(cada) estudante *mesmo*
então *mesmo*
ganhou *mesmo* por ser o melhor

3. Como consequência da sua estrutura, os semiadvérbios surgem na comunicação exclusivamente como modificadores, como determinantes. Daqui resulta também a particularidade morfológica da incompatibilidade com a categoria da graduação;

4. Outra consequência do conteúdo semântico dos semiadvérbios é a impossibilidade de constituir unidades sintácticas distintas;

5. Cabe ainda mencionar a maneira própria de exprimir a subordinação, através duma tópica relativamente fixa: na proximidade do elemento determinado e formando com o regente um grupo muito ligado;

6. São advérbios à encruzilhada com outros campos (das preposições e das conjunções);

7. É uma classe fechada mas muito activa ao nível da linguagem falada;

8. Os semiadvérbios têm um corpo fonético reduzido e não podem ser prefixados, sufixados, derivados ou compostos;

9. Realizam microcontextos em que têm valor enfático. A possibilidade de ocorrer em situações específicas ao advérbio confere a estas palavras a qualidade de unidades de classe adverbial. E é pela falta de independência semântica e gramatical que propomos a denominação de *semiadvérbios*.

BIBLIOGRAFIA

ALI, Manuel Said, *Gramática histórica da língua portuguesa*, São Paulo, 1966.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso, *Estrutura da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1969.

CIOMPEC, Georgeta, "Incercare de definire contextuală a adverbului românesc", in *SCL XXV*, nº 1, Bucareste, 1974.

_____, *Morfosinatxa adverbului românesc-sincronie si diacronie*, Bucareste, 1985.

CUNHA, Celso / CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 1984.

GHITESCU, Micaela, *Mică gramatică a limbii portugheze*, Bucareste, 1984.

Grammaire Larousse du XX^e Siècle, Paris, 1936.

POTTIER, Bernard, *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, 1962.

THEBAN, Maria, *Português contemporâneo*, Bucareste, 1984.

VAZQUEZ-CUESTA, Pilar / LUZ, Maria Albertina Mendes da, *Gramática portuguesa*, Madrid, 1971.

O JOGO DOS CÓDIGOS LINGUÍSTICOS NO TEATRO DE GIL VICENTE

MARIA JOSEFA POSTIGO

A produção literária de Gil Vicente, não obstante as limitações de transmissão do texto, contribui para consolidar e estabelecer a língua portuguesa do século XVI. Não sendo gramático nem linguista, foi testemunha e fixou a língua dos seus contemporâneos. As personagens das suas obras exprimem-se como na realidade o faziam os modelos originais, de modo que nessas obras encontramos variantes bem diferenciadas, com uma grande riqueza de formas e efeitos. Gil Vicente sabe fazer reviver no palco o que viu e ouviu na sociedade que o rodeia, mas, além de grande observador, é também um grande poeta que estiliza a realidade.

Não é novidade dizer que nos falta uma edição completa do texto de Gil Vicente (em diante G.V.) que corresponda aos conhecimentos conseguidos hoje às portas do ano 2000 [1]. E, naturalmente, com essa limitação, trabalhos como o presente resultam incompletos e não rigorosos. Precisávamos partir duma edição uniforme que, tendo em conta as anteriores, sendo elaborada por vicentistas e com base nas técnicas modernas, cumprisse os requisitos de fidelidade ao texto e de compreensão do mesmo.

Na elaboração do presente estudo, tomamos em consideração, como se verá nas notas, a análise de anteriores estudos acerca de Gil Vicente [2] e metodologicamente temos em conta as contribuições linguísticas em relação aos conceitos de níveis e registos [3]. A dedicação a qualquer aspecto da obra de G.V. tem de ser multidisciplinar. Como dois lados da mesma moeda, a análise da obra vicentina ajuda-nos a compreender a vida do século XVI [4] e, ao mesmo tempo, são muitos os domínios que é preciso conhecer para compreender e interpretar a obra do genial dramaturgo.

Perante a vastíssima bibliografia vicentina [5] dar-nos-íamos por satisfeitos se no nosso pequeno contributo conseguíssemos focar adequadamente a obra de G.V. numa

1. Marcelino Menéndez Pelayo, em 1898, também sentia a falta duma edição crítica "*falta fijar su texto, interpretar sus alusiones, hacer su gramática y su vocabulario y estudiar su métrica*" e confiava que Carolina Michaëlis de Vasconcelos realizaria tal trabalho; "*¡Ojalá que esa edición nos la dé pronto quien puede y debe hacerla: quiero decir, el hada benéfica que Alemania envió a Oporto para ilustrar gloriosamente las letras peninsulares!*". (M. M. PELAYO, *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Vol. XIX (Antología de Poetas líricos castellanos), Santander, 1944, p. 394.) E Anibal Pinto de Castro chamou a atenção para a necessidade de uma edição crítica "elaborada com moldes modernos". A. P. CASTRO, "Gil Vicente. As suas edições e os textos" in: *O Comércio do Porto*, 8 de Junho de 1965, p. 15.
2. Paul TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959.
3. Eugenio COSERIU, "Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua y el sentido propio de la dialectología" in: *Lingüística Española Actual*, III, 1981, pp. 1-32. E Manuel ALVAR, "Lengua, dialecto y otras cuestiones conexas" in: *Lingüística Española Actual*, I, pp. 5-29.
4. Maria Leonor García de CRUZ, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, 1990.
5. Constantine C. STATHATOS, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, Valencia, 1981.

perspectiva filológica de acordo com a actualidade. Confiamos que futuros estudos nossos mais profundos, completem ideias e conclusões aqui apenas esboçadas.

Parece-nos um repto dedicar estas breves notas a parte do texto do colosso literário admirado desde o século XVI. Este trabalho não pretende ser exaustivo e não considera a obra completa de G.V. A escolha das peças que formam o *corpus* foi guiada pela intuição; não se limitam a determinado género ou a determinada etapa temporal. Seleccionámos um punhado de peças representativas, das quais tirámos dados que apoiam as nossas apreciações. Tomámos em consideração: *Barca do Inferno*, *Comédia de Rubena*, *Comédia do Viúvo*, as tragicomédias [6], *Cortes de Júpiter*, as Farsas [7], *Inês Pereira*, *Clérigo da Beira*, *Auto da Fama*, *Auto das Fadas*, *Auto dos quatro tempos*, *Auto da Lusitânia* e *Auto dos Físicos*. As escassas citações do texto serão tomadas da copilação de 1562 [8]. Preferimos a ed. "princeps", embora tenhamos consultado magníficas edições de algumas das peças do *corpus* do nosso trabalho.

Não esquecemos que o teatro é espectáculo e que a palavra é um elemento mais da representação. O actor e o argumentista, com palavras e mímica, com a indumentária e outros recursos, sugerem ao espectador mais do que a linguagem oral exprime. G.V. autor e empresário teatral do séc. XVI, sem palco nem artifícios teatrais, recorre a faustuosos vestuários [9] e aos diálogos e movimentos das personagens para comunicar ao auditório a sua rica, profunda e divertida mensagem. Temos presentes as palavras de A. E. Beau, "Uma obra destinada para a representação no palco é estruturalmente determinada por concepções específicas e diferentes daquelas a que obedece a composição literária" [10].

Manifestações carnavalescas, de transgressão a nível da palavra e do conceito produzem-se inclusivamente no teatro religioso; em peças de tom sério produz-se em determinado momento uma visão grotesca da realidade. Segundo Maria Teles, Leonor Cruz e Marta Pinheiro (*O Discurso Carnavalesco em G. Vicente. No âmbito de uma História das mentalidades*) "Constrói-se um discurso paralelo, louco porque totalmente contrário ao estabelecido, disparatado, parvo, por vezes sem-sentido, que inevitavelmente provoca o riso. Mas um riso carnavalesco, um riso que ao eclodir assume a

6. São os autos criados para comemorar algum acontecimento festivo da Corte.
7. Auto e farsa em Gil Vicente são sinónimos e significam argumento. No século XVI recolheram-se 96 autos no *Códice de Autos viejos*; alguns têm elementos alegóricos e denominam-se farsas e são embrião dos autos sacramentais chamados, no início, farsas sacramentais. Vide Luciana Stegagno PICCHIO, "Osservazioni sull'uso di alcuni termini nell'antico teatro portoghese" in: *Actas do IX Congresso Internacional de Linguistica Românica*, Lisboa, 1960 e in *Ricerche sul teatro Portoghese*, Roma, 1969, pp. 313-33.
8. Citamos pela edição "princeps", *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente...* Empremiose em .... Lixboa em casa de Ioam Alvarez impressor del Rey nosso Senhor. Anno de MDLXII . (Reimpressão " Fac-similada", Lisboa , 1928).
   Os critérios de transcrição adoptados seguem, provisionalmente neste trabalho, as normas estabelecidas por P. TEYSSIER, *La Langue de Gil Vicente* (pp. 18-19).
   É preciso não esquecer que o castelhano e o português estavam no primeiro terço do século XVI em evolução. No castelhano, estava a produzir-se o reajustamento fonológico tão importante para a história da língua espanhola. É natural que existam testemunhos ortográficos contraditórios numa época de vacilação.
9. Oscar de PRATT, *Gil Vicente*, p. 43.
10. Albin Eduard BEAU, *Duas conderências inéditas sobre teatro,* Coimbra, 1970, p. 437.

essência do Carnaval por ser universal, representar a comunhão, a identificação, entre o autor, os actores e o público e ser um riso sarcástico, crítico, de julgamento, e simultaneamente alegre" [11].

A linguagem é o elemento chave. Para o auditório, devia ser cómico contemplar o "filho dum lavrador" Gonzalo, do *Clérigo da Beira*, mostrando a sua parvoíce, manifestada, fundamentalmente, por meio da linguagem, e cómico seria também ouvir o "vilão", o simplório Pero Marquês, segundo marido de Inês Pereira, durante toda a sua intervenção na farsa. [12]

O repertório de línguas e dialectos utilizados no discurso vicentino inclui latim, português, castelhano, picardo, francês, italiano, saiaguês e beirão [13]. Os diferentes grupos sociais (negros, ciganas) apresentam falas bem caracterizadas, de extensão limitada, baseadas em português ou em castelhano.

E como as personagens pertencem a diferentes classes sociais, a linguagem apresenta também diferentes níveis de língua, e adoptam um determinado estilo ou registo linguístico de acordo com a situação. Deste modo, Brigida Vaz, a alcoviteira da *Barca do Inferno*, que fala com várias personagens, usa umas vezes, palavras pertencentes ao léxico religioso e culto ("converter, salvar"), e outras ao léxico popular ("cachopo"). Significativas são as mudanças de registo das personagens que utilizam certos recursos, como o assinalado por Zamora Vicente [14] referente às formas de tratamento; mudança rápida de tratamento, do tu para o vós, ao darem-se conta as duas irmãs da verdadeira condição de D. Rosvel na *Comédia do Viúvo*:

PAULA: ! Jesú !, ! Jesú !, ! Jesú !
Más es esto que pastor.
MELICIA: ! Como ay Dios !,
y nos llamavamosle tú,
dizidnos por Dios, Señor,
¿ quién sois vos?
(Fol. 103 r.)

Não é tarefa fácil saber onde aprendeu e o grau de conhecimento que possuía o "sabedor de muitas línguas". A difícil identificação de G.V. não nos permite afirmar com segurança o grau de ensino convencional que recebeu.

O domínio evidente que tem do latim mostra o acesso que teve a livros nesta língua e o seu extraordinário poder de assimilação. O mesmo deve ter acontecido com outros livros que consultaria levado pela curiosidade intelectual e o desejo de realizar bem o seu trabalho criativo. Se por vezes, como na *Farsa de Inês Pereira*, se inspira num ditado

11. M. J. TELES, M. Leonor CRUZ e S. M. PINHEIRO, *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente. No âmbito de uma História das mentalidades*, Lisboa, 1984, p. 129.
12. Vide apresentação crítica do *Auto de Inês Pereira* por Cristina Almeida Ribeiro, *Auto de Inês Pereira de Gil Vicente*, Lisboa, 1992.
13. Vide o magnífico trabalho de P. TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*.
14. Cf. *Gil Vicente. Comedia del Viuvo*, Edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Lisboa, 1962, p. 36. Sobre este assunto vide Luís F. LINDLEY CINTRA, "Tratamento de intimidade e tratamento de cortesia nas obras de Gil Vicente" in: *Sobre "formas de tratamento" na língua Portuguesa*, Lisboa, 1972.

para compor a peça, noutras partilha a inspiração com o português castelhanizado de Jorge de Montemor [15]. E Eugenio Asensio demonstrou que a fonte fundamental das Barcas são os diálogos de Luciano [16]. G.V. recebeu influência, como dramaturgo e pensador, de autores e de obras, contemporâneos ou não, que moldaram a sua concepção do mundo e dos homens.

C. Michäelis de Vasconcelos, depois de analisar minuciosamente, na sua IV Nota Vicentina as citações latinas e as alusões históricas e mitológicas contidas nas obras vicentinas, dedica um capítulo à faceta de poliglota e afirma que G.V. "Tinha talento natural de poliglota. Dispunha de ouvido musical, e da língua extremamente ágil do Português. Acostumara-se a escutar, no Paço da Ribeira, e a repetir o que diziam as desvairadas nações que acudiam a Lisboa" [17].

Quanto ao grau de conhecimento que teria das outras línguas além da materna, não há dúvida que o mais elevado corresponde ao castelhano. Uma das fontes de conhecimento desta língua eram os escritores portugueses castelhanizados, os seus colegas do *Cancioneiro Geral*, e não há dúvida que na corte falaria com espanhóis do séquito das rainhas castelhanas. G.V. conheceria um francês da casa de D. Leonor, segundo prova uma carta de Clenardo [18] e sobretudo em Lisboa havia comerciantes genoveses, milaneses, catalães, bascos.

Como tentaremos mostrar, cada um dos dialectos e línguas que apresenta o discurso vicentino é susceptível de desempenhar múltiplas funções, de modo que uma língua não está ligada a determinada função. Nem o castelhano nem o beirão têm ao longo do texto vicentino a mesma função. E quando nos referirmos a funções e conotações, falaremos também, sempre que tal interesse, sobre os motivos de tal uso, assim como a correcção [19].

Muitos estudos mostram as fontes de que brotam os textos em latim que G.V. põe na boca das suas personagens: Evangelhos, Breviário, etc. Na obra de G.V. observamos a presença dum latim bastante correcto, ao lado dum latim deturpado, macarrónico.

Se observamos alguns fragmentos em que as personagens falam latim correcto, verificamos que se trata duma língua usada na sua função primária, com a finalidade de essas personagens representarem um grupo social, sem ter em conta a situação em que se encontram. O corregedor de *Barca do Inferno* introduz no seu discurso muitas frases em latim marcando diferenças diastráticas. Esta língua é empregue tanto no tra-

15. Marcel BATAILLON, "Une source de Gil Vicente et de Montemor: la meditation de Savonarole sur le *Miserere*" in: *Études sur le Portugal au temps de l' humanisme*, Coimbra, 1952.
16. "Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente, lógica intelectual e imaginación dramática" in: *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, pp. 59-77.
17. C. MICHAËLIS de VASCONCELOS, *Notas Vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1949, p. 469.
18. M. Gonçalves CEREJEIRA, *O Humanismo em Portugal. Clenardo*, Coimbra, 1926, p. 279.
19. Serviram-nos de apoio, entre outros, os trabalhos de A.E. BEAU, "Sobre el Bilingüismo en Gil Vicente" in: *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1960; Angelo MONTEVERDI, "Bilinguismo Letterario" in: *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, Lisboa, 1961, pp. 87-93; G. TAVANI, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI Secolo L'Aquila*, s.d.; Leif SLETSJÖE, "Las lenguas de Gil Vicente" in *XI Congreso Internacional de lingüística y Filología Románica*, Madrid, 1968, pp. 989-1001; Salvato TRIGO, "Gil Vicente e a teatralização das linguagens" in: *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 1984, pp. 209-225.

balho como no cais infernal; o uso de frases como "*non est de regula juris*" ou "*super iure majestatis*" que não se adaptam à situação, revelam-se ridículas e despropositadas.

O latim macarrónico realiza uma função de efeitos cómicos ou grotesca. Na *Barca do Inferno* para ridiculizar o vaidoso corregedor, o Diabo e o parvo introduzem frases da vida quotidiana num latim macarrónico ou, utilizando fundamentalmente português, acrescentam traços que imitam a língua latina, por exemplo o genitivo do plural em -orum. Diz o parvo:

> Hou homens dos breviairos
> rapinastis coelhorum
> et pernis perdigatorum,
> e mijais nos campanairos.
> (Fol. 48 v°)

No *Auto dos Físicos*, o clérigo que fala castelhano intercala algumas frases latinas,

> !Oh Cupido mi señor,
> in te speravi e espero!
> (Fol. 246 r°.)

e Mestre Fernando, que fala português, intercala também frases latinas. Ambos mostram assim o seu estrato social, como na *Barca do Inferno* o corregedor.

Na *Comédia da Rubena*, a feiticeira do II acto, quando quer invocar os espíritos, emite palavras e sintagmas em latim, misturados numa espécie de algaraviada ou "gerigonça". A razão de ser desta algaraviada é o desejo de criar um ambiente de mistério. Apenas a utiliza quando está em transe e não quando não fala com a ama.

No *Auto dos Quatro Tempos*, os anjos cantam um vilancete numa mistura de castelhano e latim para adorar o Senhor. A sua função é transportar o espectador para um ambiente celestial.

O português e o castelhano realizam funções semelhantes e servem de base para a gíria dos negros e para a dos judeus; o castelhano serve além disso para a linguagem da moura Tais das *Cortes de Júpiter* para a das ciganas do auto homónimo.

Muito se escreveu sobre os motivos pelos quais G.V. usa o castelhano na sua obra numa percentagem tão elevada. A. E. Beau [20] afirma que "*Con pequeñas diferencias de acentuación, los críticos son, pues, unánimes al motivar el empleo del castellano en Gil Vicente, ya por consideraciones de cortesia — en relación a la reina D^a Maria — o de conveniencia — atendiendo al auditorio predominantemente español —, ya por razones de genealogia genérica o imitación literaria*". Utiliza o castelhano por razões de prestígio o "Licenceado que fez o argumento" (Fol. XC v°) de *Comédia de Rubena* e o clérigo e o confessor do *Auto dos Físicos*; por vezes, com erros, como estudou Dámaso Alonso [21], já que lhe custava escrever em castelhano.

---

20. "Sobre el bilingüismo de Gil Vicente" in *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1960, p. 218.
21. Vide "Problemas del Castellano Vicentino" in *Gil Vicente. Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid, 1942, pp. 119-154.

Quando as personagens e os temas se referem à sociedade portuguesa da época, G.V. utiliza o português: *Auto da Índia, Quem tem farelos?, Triunfo do inverno*. Há razões que nos escapam na justificação duma ou outra língua: Actores, pressa ao escrever, etc.

Por vezes, a língua usada por uma personagem que fala não é a mesma usada por outra que canta. Umas vezes, a intervenção cantada serve para caracterizar o ambiente e a canção sugere um mundo que não está presente aos olhos do espectador. Outras vezes, a canção da personagem está integrada numa peça como se fosse uma intervenção falada. Muitas são as canções de tipo tradicional de herança peninsular, nalgumas das quais encontramos uma mistura de elementos folclóricos e cortesãos. Canções postas na boca de personagens que falam ou castelhano ou português. Os planetas das *Cortes de Júpiter* falam em português e cantam em castelhano o romance que começa,

> Niña era la iffanta,
> doña Beatriz se dezia,
> nieta del buen Rey Fernando,
> el mejor Rey de Castilla.
> Hija del Rey don Manuel
> y Reina dona María...
> (fol.169 r°).

Não sabemos ao certo onde acaba a canção popular e começa a obra do autor, pois inclusive as canções em cuja didascália se diz "feita pollo autor" parecem poesia popular anónima. Em muitos casos, as canções, algumas populares naquela época, reflectem um castelhano convencional, resultado da tradição trovadoresca e duma fonte pan-ibérica comum. Assim, podemos entender que personagens de baixa condição entoem, como acontecia na realidade, canções lindíssimas que, provavelmente, aprendiam e repetiam. G.V. mostra grande familiaridade com a poesia lírica tanto de tradição literária como oral, salpicando as cenas da sua obra com vilancetes e canções do cancioneiro tradicional e canções da sua autoria.

As canções despertam a sensibilidade do público. "Ensaladas" cómicas, do estilo dos "disparates trobados" de Encina, como a "ensalada" final do *Auto dos Físicos* que começa,

> En el mes era de Mayo,
> vispera de Navidad,
> cuando canta la cigarra.
> Quem ora soubesse
> onde o amor nasce...
> (Fol. 249 v°)

parafraseando o romance "*del prisionero*" procuram a cumplicidade do público, que conheceria as cantigas e romances que formam a "ensalada" e as modificaria seguindo a técnica do seguir ou "*contrafactum*".

A forma verbal da 2ª pessoa do plural em -d-, que P. Teyssier [22] atribui ao modo de falar das velhas ou comadres, é também um traço arcaico, tal como a conservação do característico das velhas canções como

> dixo la vieja en Portugués:
> palombas se, amigos amades,
> no riñades ...
> (Fol. 249 v°)

que recorda a bailada de Airas Nunes e a de Joan Zorro dos Cancioneiros galego-portugueses.

A ama de Rubena fala em português, mas canta em castelhano e português; e português é o começo de canções que deviam estar na moda:

> A criancinha despida,
> eu me sam dona Giralda,
> e também, valme Lianor...
> (Fol. 91 v°)

No *Auto dos quatro tempos*, o inverno e o verão, quando falam, exprimem-se num castelhano cheio de traços saiagueses, com um vocabulário rústico. O inverno, quando canta, fá-lo em castelhano, e canta uma cantiga paralelística intercalada na sua fala. O verão canta em castelhano uma cantiga recheada de recursos usados na lírica dos cancioneiros e que evocam primeiros versos de cantigas conhecidíssimas. Versos que recordam a alba de Nuno Fernandes Torneol. E embora as aves da alba se convertam em rouxinol, conserva-se o enigmático imperfeito. Reconhecemos também a voz de Joan Zorro.

> Quiérome ir allá
> por mirar al ruiseñor
> como cantaba.
> .....
> Por las riberas del río
> limones coge la virgo
> quiérome ir allá
> por mirar al ruiseriñor
> como cantaba.
> (Fol. 17 v°)

Na época de G. V. chamava-se estilo pastoril ao dialecto do leonês ocidental da província de Zamora. Saiaguês é uma designação que surgiu mais tarde [23]. O leonesismo das suas primeiras peças, em que segue à letra as farsas e autos, e especialmente a chamada por Lucas Fernández *Comédia en lenguaje y estilo pastoril*, é continuado ao longo da sua produção. A proximidade entre castelhano leonizado e português no século

22. *La langue...*, p. 192.
23. Em Correas. Vide Mª Josefa CANELLADA, *Lucas Fernández Farsas y Églogas*, Madrid, 1976, p. 23.

XVI facilitava o trabalho do dramaturgo, a quem custava mais criar em castelhano que em português. Além disso, a fronteira entre castelhano e leonês era pouco nítida naquela época: por um lado, coexistiam formas e vacilava-se nas soluções, e por outro, alguns resultados tinham-se dado em castelhano antigo. D. Alonso chega à conclusão que "*los más de los lusismos registrables sean al mismo tiempo leonesismos*" [24]. Falam com traços saiagueses o inverno e o verão do *Auto dos quatro tempos*; e ao longo da *Comédia do viúvo* Don Rosvel e o viúvo dizem "llugar", "ñovia" e "reñegado".

A Beira em G.V. é um elemento artístico e fonte do pitoresco e do cómico. Segundo Costa Pimpão, "A utilização das Beiras [...] não tem nada de lisonjeiro para esta província — como já disse também, baseado em documentos Aubrey Bell — visto que os beirões eram então considerados os beócios de Portugal." [25] Gil Vicente utiliza profusamente topónimos que foram identificados e que serviram a alguns estudiosos [26] para defender a procedência beirã do dramaturgo. Mas nem todos os dados geográficos estão exactos. Documentou-se sobre topónimos beirões, mas estilizou a realidade, para fazer arte. Em muitos casos, há localização, mas o valor artístico é o que importa. A toponímia é mais estética que geográfica, como demostrou Costa Pimpão.

Os traços linguísticos beirões [27] desempenham duas funções. A primeira — que se verifica na maioria dos casos — é conseguir efeitos cómicos: apresenta-nos a fala do "vilão" da Beira mas na cidade, ou dialogando com citadinos, longe do ambiente que lhe é próprio. A segunda função é simbólica. As personagens assumem um valor simbólico e não permitem verificar a posição no grupo social a que pertencem; representam a essência do povo português e os alicerces em que assenta a raça. No *Auto da Fama*, a fama é representada como mocinha beirã e além disso fala com traços dialectais. Oscar de Pratt e Aubrey Bell consideram a mocinha beirã a pastora símbolo da lusitanidade; segundo Costa Pimpão é símbolo cómico. [28]

Cismena, da *Comédia de Rubena*, que quando está sozinha fala português, quando fala com Joane, Pedrinho e Afonsinho fala com traços do beirão. Quando, no fim do II acto, vai a caminho de Creta, não há nenhum traço que possa fazer lembrar a fala rural que vemos uns versos antes,

> Samica o nosso cadelo
> os fez elles derramar.
> Não sei se os va buscar
> cajuso ao nosso cancelo.
> (Fol. 92 v°).

---

24. *Don Duardos*, p. 133. Vide Gonçalves VIANA, "Lusismos no castelhano de Gil Vicente" in: *Palestras Filológicas*, Lisboa, 1910.
25. A. J. da Costa PIMPÃO, "Estética e Geografia. (Nótula a propósito de um artigo sôbre Gil Vicente)" in: *Biblos*, XIX, 1943, p. 486.
26. Jaime Lopes CASTRO, *A Beira Baixa e o seu teatro popular na obra de Gil Vicente*, Lisboa, 1959.
27. Manuel Alvar cita o diálogo contido nas *Regras da lingua portugueza, espelho da lingua latina ou disposição para facilitar o ensino da lingua latina pelas regras da portugueza* entre "mestre" e "discípulo", no qual se reconhece o Beirão como dialecto e os tipos de dialectos do ponto de vista sincrónico e diacrónico. *op. cit.*, p. 24.
28. A. J. da Costa PIMPÃO, *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela* (Introdução), p. 14.

Os dois moços do Paço, Duarte e Almeida, do *Clérigo da Beira* representam os rústicos que chegam à cidade e conseguem mesmo fazer parte da corte. Diz Gonçalo, o filho dum lavrador:

> Bofá, vejo eu Purtugueses
> da corte muyto alterados,
> mais propinços dos arados
> que parentes dos Meneses.
> (Fol. 234 v°).

Ao analisarmos a Farsa chamada *Auto da Fama*, o *Auto das Fadas* e o *Auto das Ciganas*, damo-nos conta da enorme facilidade que G.V. tinha em imitar a fim de conseguir um efeito cómico. Ao utilizar línguas estranhas para o público, como francês, picardo, italiano ou o castelhano das ciganas, não pretende que o receptor capte o conteúdo das intervenções, mas sim chamar a sua atenção. Se o enredo lhe parece insuficiente para interessar o público, usa "*non-senses*", e a linguagem verbal deturpada cumpre a função, segundo R. Jakobson, fático-apelativa.

O negro, grupo muito abundante na sociedade quinhentista, está também representado no teatro vicentino. A interpretação das passagens em que se manifesta a sua gíria e a sistematização dos traços característicos foram magnificamente feitos por P. Teyssier [29]. Não é contudo estranho que tenha excluído do seu estudo o vocabulário não peninsular da gíria usada no *Clérigo da Beira*, *Fragoa de Amor y Não de Amores* e também a gíria da base castelhana usada na *Floresta de Enganos*; segundo Frida Weber de Kurlat [30] há "ausência de vocabulário caracterizador" do preto. A língua de preto quer reproduzir fundamentalmente a fala real dos escravos negros de diferentes procedências geográficas. E, provavelmente, foram comuns ao grupo dos negros particularidades como: a queda de consoantes finais (falá, come), a passagem de *d* a *r* (rinheiro, riabo) etc. Embora na maioria das intervenções encontremos traços que se repetem e que podemos analisar sistematicamente, por vezes, o que se pretende é o efeito cómico da gíria da mascarada, as deformações divertidas.

Dado que foram analisados com precisão por P. Teyssier, não nos deteremos nas características da língua dos judeus [31], nem da moura Tais [32] na sua intervenção nas *Cortes de Júpiter*. Da língua dos negros e dos judeus temos exemplos tanto de variantes baseadas no português como de variantes baseadas no castelhano; só temos gíria moura com base no castelhano e não no português.

Tanto quanto sabemos, não está suficientemente estudada a relação entre a ortografia e a linguagem oral. Nos versos que recita a feiticeira da *Rubena* "E o mundo mundo xera / mundo xera e mundo xe." (Fol. 91 r) a grafia "x" que precede era e tem valor extra-linguístico; seria uma aspiração ou qualquer gesto expectante. Também

29. *Op. cit.*, pp. 230-249.
30. Frida Weber de KURLAT, "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco" in: *Filologia*, VIII, (1-2), p. 139.
31. *Op. cit.*, pp. 199-226.
32. *Op. cit.*, pp. 251-254.

interessa a grafia z. Que fonema representa? Por que ceceiam Vénus e as deusas do *Auto da Lusitânia*? [33]

No termo deste trabalho muitos são os aspectos que ficaram por analisar. Repetimos, como dizíamos no início, com palavras de Menéndez Pelayo e apesar dos anos decorridos e salvaguardando as distâncias, que enquanto não tenhamos a edição completa, as concordâncias, o estudo linguístico, etc. do texto de Gil Vicente, "*Cuantos juicios se formulen sobre este genial poeta, serán tan vagos y superficiales, como lo son, dicho sea sin ofensa de nadie, todos los publicados hasta ahora dentro y fuera de Portugal, entre los cuales, por supuesto, incluyo este deficientísimo ensayo mío*" [34].

33. Segundo C. M. VASCONCELOS (*Notas Vicentinas* IV, p. 269.), M. BRAGA (*Gil Vicente. Obras Completas* VI, p. 78) e TEYSSIER (*La langue...*, p. 257), as deusas ceceiam porque as ciganas vieram do Egipto e como elas ceceiam, todas as deusas, vindas do Oriente, ceceiam também.
Vide Amado ALONSO, ""O cecear cigano de Sevilla", 1540" in: *Revista de Filología Española*, XXXVI, pp. 1-5.

34. *Op. Cit.*, p. 395.

O FUTURO DO CONJUNTIVO — UM CONJUNTIVO?

BARBARA SCHÄFER

1. A ORIGEM DAS FORMAS

As formas verbais portuguesas chamadas "conjuntivo do futuro" (=CF) (ou "futuro do subjuntivo" no Brasil), tipo *fizer, fizeres, fizer, fizermos, fizerdes, fizerem*, derivam formalmente das formas latinas do futuro perfeito (*futurum exactum*), tipo *fecero* "terei feito", com a influência do perfeito do conjuntivo, tipo *fecerim* "tenha feito/fizesse" (as restantes formas são idênticas às do futuro perfeito). Dum ponto de vista semântico, continua-se o futuro perfeito (cf. Huber 1933: 207, Williams 1968: 203 [1] e Lausberg 1972: 218). As formas correspondentes existem também em galego e em espanhol, onde, porém, hoje sobrevivem só nalgumas regiões (cf. Eberenz 1983: 198) e em registos especiais.

2. A ORIGEM DA CLASSIFICAÇÃO

As formas *fecero, feceris* etc. são portanto classificadas pelas gramáticas latinas modernas como um futuro perfeito do indicativo:

INDICATIVO			CONJUNTIVO		
RAIZ	DO	PRESENTE	RAIZ	DO	PRESENTE
pres.		*amo*	pres.		*amem*
prt.imp.		*amabam*	prt.imp.		*amarem*
fut.		*amabo*			
RAIZ	DO	PERFEITO	RAIZ	DO	PERFEITO
prt.pf.		*amavi*	prt.pf.		*amaverim*
mqpf.		*amaveram*	mqpf.		*amavissem*
fut.		*amavero*			

(p. ex. Rubenbauer/Hofmann 1989: 66-68)

1. *"It is obvious that the future perfect indicative was dominant in the fusion, since the perfect subjunctive was much less common than the future perfect indicative in future conditions and since the type of conditional sentence formed by the Portuguese (and Spanish) future subjunctive is 'more vivid'. The 'Glosas Silenses' (M-P, Orig, 10-27) abound in examples of the Spanish future subjunctive used to translate the Latin future perfect indicative."* (Williams 1968: 204)

Isso, porém, não foi sempre assim. Até ao século XIX (cf. Scaglione 1970: 65) estas formas foram consideradas como "futuro do conjuntivo" pelos gramáticos na tradição de Donato:

INDICATIVO		CONJUNTIVO		
pres.	*amo*	pres.	*cum*	*amem*
prt.imp.	*amava*	prt.imp.		*amarem*
prt.pf.	*amavi*	prt.pf.		*amaverim*
mqpf.	*amaveram*	mqpf.		*amavissem*
fut.	*amabo*	fut.		*amavero*

(Donato, ed. Keil, 360-361)

Como a gramática latina era o modelo para os primeiros gramáticos das línguas vulgares românicas, não admira que os antigos gramáticos espanhóis e portugueses tenham classificado as formas correspondentes a *cantevero* igualmente como "conjuntivo do futuro". O espanhol Nebrija [2] apelida de "*subjunctivo enel tiempo venidero*" a forma *como amare* na sua *Gramática castellana* de 1492 (1946: 119), e João de Barros, o autor da primeira gramática sistemática portuguesa, imita-o (Barros 1971 [1540]: 24 v: *tempo vindoiro* do *Módo daiuntár*). Poucas excepções feitas (p.ex. Roboredo 1619: 15, que classifica a forma implicitamente como futuro do indicativo [3]), todos os sucessores até hoje seguem a classificação da antiga tradição latina.

3. COLOCAÇÃO SINTÁCTICA

O chamado CF utiliza-se em português em orações subordinadas adverbiais ("condicionais, conformativas e temporais", Cunha/Cintra 1989: 339), p.ex. (1), em frases relativas restritivas, p.ex. (2) e (3), e em construções do tipo "seja como for".

(1) Se/quando tiver dinheiro, comprarei/compro/vou comprar uma casa.
(2) João quer casar com a mulher que tiver dinheiro.
(3) Direi uma palavra amiga aos que me ajudarem. (Cunha/Cintra 1989: 339)

4. AS CARACTERÍSTICAS DO CONJUNTIVO ROMÂNICO

Quando se põe a pergunta se o CF é um conjuntivo, deve precisar-se antes o que é, de facto, um conjuntivo, ou subjuntivo em português ou, duma maneira geral, nas línguas românicas. Há bastante literatura sobre este assunto, mas só há consenso em

2. Segundo Scaglione (1970: 93-95), Nebrija favoreceu na gramática latina a classificação como indicativo, o que é contestado por Percival (1975: 446-447) e também não se confirma na *Gramática castellana.*
3. Paiva Boléo (1934: 16) faz referência a uma gramática de António de Vasconcelos, que trata as formas como "futuro segundo do indicativo", obra esta que ainda não pude verificar.

relação às formas: ptg. *faça* e *fizesse* e esp. *haga* e *hiciera*, que se distinguem formalmente das formas do indicativo correspondentes *faço* e *fazia* e *hago* e *hacía*, sendo a diferença semântica difícil de definir.

Vou adoptar aqui a divisão de Gsell e Wandruszka (1986):

1. *conjuntivo volitivo* (definição semântica)
   (4) Quero que venhas.
   (5) Queria que viesses.
2. *conjuntivo dubitativo* (definição semântica)
   (6) Duvido que seja divertido.
   (7) Duvido que fosse divertido.
   (8) Duvidei que fosse divertido.
3. *conjuntivo temático* (definição pragmática)
   (9) Lamento que não venha.
   (10) Lamentei que não viesse.

Os diversos tipos de frases adverbiais e relativas são distribuídas nestas três categorias.

O conjuntivo volitivo pede, como o imperativo, uma acção posterior na frase subordinada.[4] Com os conjuntivos dubitativo e temático a acção pode ser anterior, simultânea ou posterior.

Além disso, o conjuntivo utiliza-se com certas conjunções finais, concessivas, condicionais e consecutivas (Hundertmark-Santos Martins 1982: 222-244) assim como em frases relativas (*ibid.* 244-249).

A forma do imperfeito do conjuntivo figura em frases condicionais e, menos frequentemente, em frases temporais:

(11) Se pudesse, fá-lo-ia.
(12) [Disse que] quando pudesse, fá-lo-ia.

A tendência dos trabalhos especializados (p.ex. Gsell/Wandruszka 1986 e Ferreira 1985) para descuidarem este aspecto — ainda que em português as formas em *-sse* sejam talvez mais frequentes nas frases condicionais que nas frases com *que* — pode ficar a dever-se ao facto do ponto de partida para as pesquisas ser muitas vezes o francês moderno, onde o conjuntivo em frases potenciais e irreais[5] foi substituído pelo imperfeito do indicativo:

(13) Si je pouvais, je le ferais.
(14) Si j'avais pu, je l'aurais fait.

4. Mas cf. o exemplo citado por Sten (1973: 288): "Mas não, foi sincero. Quero, quero, quero que o tenha sido".
5. Sirvo-me da terminologia de Harris (1971: 26) que distingue as condições seguintes: "*probable ('real'), improbable ('potential'), contrary to fact ('unreal')*".

Além disso, nem o conjuntivo do presente nem o conjuntivo do perfeito podem figurar neste contexto:

(15) * Se possa, ...
(16) * Se tenha podido, ...

Em vez disso, a transposição de (11) e (12) do condicional irreal para o condicional potencial resulta em (17) e (18):

(17) Se puder, fá-lo-ei.
(18) Quando puder, fá-lo-ei.

Isto é, partindo das formas em *-sse*, obtemos por transposição ou formas do presente do conjuntivo (cf. (3) e (4)) ou formas do "CF". Nestes contextos, têm distribuição complementar: (15) é tão impossível como (19):

(19) * Quero que o fizeres.

Temos portanto, segundo o contexto sintáctico (subordinada em *que* ou em *se* etc.) os pares *faça — fizesse* (e *tenha feito*) e *fizer — fizesse*.

5. O "CF" — UM TEMPO DO FUTURO?

Representa o "CF" um tempo diferente do conjuntivo do presente? Como vimos, o conjuntivo do presente pode também significar uma acção no futuro:

(20) Quero que venhas no próximo ano.

Escrevem Gsell/Wandruzska (1986: 40):

> Os enunciados sobre assuntos no futuro e, por isso, as formas de futuro do verbo, [...] têm muitas vezes tendência modal, seja epistemológica, como vaticínio ou declaração de intenção, seja deóntica, desde o convite cortês até ao categórico [...].
>
> Não admira portanto p. ex. o conjuntivo espanhol assumir tarefas temporais do futuro em certos contextos [exemplo com *cuando*]. Tão-pouco admira nas línguas aqui consideradas (excepto o espanhol e o português) o futuro não apresentar formas próprias do conjuntivo, porque é tempo e modo ao mesmo tempo e pode ser substituído eventualmente pelo conjuntivo do presente ou por construções com verbos modais, como *Il doit revenir prochainement. Aussagen über Zukünftiges und damit die Futurformen des Verbums sind* [...] *sehr oft modal gefärbt, sei es epistemisch als Vorhersage oder als Absichtserklärung, sei es deontisch als höfliche bis kategorische Aufforderung* [...].
>
> *Es überrascht daher nicht, daß z.B. der spanische Konjunktiv in bestimmten Kontexten temporale Aufgaben des Futurs übernimmt [exemplo com* cuando*].*
>
> *Es ist auch kein Zufall, daß in den hier berücksichtigten Sprachen (außer dem Spanischen und Portugiesischen) das Futur keine eigenen Konjunktivformen aufweist, da es Tempus und Modus zugleich ist und gegebenenfalls durch den Konjunktiv Präsens oder auch durch Modalverbkonstruktionen, wie* Il doit revenir prochainement, *ersetzt werden kann.*

Por outro lado, o "CF" pode significar uma acção não realmente futura, que é representada em outras línguas por formas do presente:

(21) ptg. Se quiseres, vamos à praia. (cf. *Queres ir à praia*?, com a mesma relação de tempo)
(22) esp. Si quieres, vamos a la playa.
(23) fr. Si tu veux, on va à la plage.

O "CF" não é mais "futuro" que o conjuntivo do presente (que, aliás, não aparece nos mesmos contextos), mas parece ter, mesmo assim, um valor mais futuro que o presente do indicativo que é também possível em frases como (21). A diferença entre *se quiser* e *se quer*, segundo os informantes, seria que no segundo caso o falante parte da pressuposição que o ouvinte *já* quer.

Enquanto que noutros contextos sintácticos o indicativo do presente substitui, na língua falada, muitas vezes as formas do futuro, o "CF" nos exemplos indicados é linguagem corrente.

6. AS FRASES ADVERBIAIS

Um contexto frequente para o "CF" são as frases adverbiais temporais, sobretudo com *quando*:

(24) Quando eu sair, levarei guarda-chuva. (Perini 1978: 22) cf. (25) - (27):
(25) Quando eu saio, levo guarda-chuva.
(26) [Disse que] quando eu saísse, levaria guarda-chuva.
(27) Quando eu saía, levava guarda-chuva.

Aqui, as frases com o indicativo, (25) e (27), exprimem simultaneidade, as outras posterioridade da principal. Em (24) e (26) a subordinada contem uma *condição*, que deve ser cumprida para que a acção da frase principal possa ter lugar. Esta é uma característica de todas as construções com o "CF" neste contexto e também das correspondentes no passado com o conjuntivo do imperfeito.

Em (26) a forma *saísse* pode ser interpretada como futuro do passado, paralelo a *levaria* na apódose.

Nas frases com *se* e conjuntivo do imperfeito e mais-que-perfeito, não se trata dum futuro do passado, mas dum condicional potencial ou irreal [6]:

(28) Se eu saísse, levaria guarda-chuva.
(29) Se eu tivesse saído, teria levado guarda-chuva.

Em (28), a condição da subordinada deveria ser cumprida para possibilitar a acção da principal. Em (29), a acção da principal não pôde ter lugar porque a condição não foi cumprida.

6. É evidente o paralelismo com as formas em *-ria*, chamadas "condicionais" por certos autores, que assumem também as funções de futuro de passado e de potencial/irreal (cf. Schäfer 1993: 70).

7. AS FRASES RELATIVAS RESTRITIVAS

Até aqui, a minha argumentação corresponde em princípio à de Perini (1978), cuja conclusão é que "o FS [= futuro do subjuntivo] é na verdade uma variante posicional do FI [= futuro do indicativo] em certos ambientes." (Perini 1978: 20). Por analogia, as formas em *-sse* são consideradas como variantes das formas em *-ria* (*ibid.* 23).

Perini acrescenta porém que a sua análise não é adequada para as formas do "CF" em frases relativas restritivas: "Ainda não tenho solução para estes casos." (*ibid.* 20). Este problema é abordado por Comrie/Holmback (1984). Para começar, eles tentam demonstrar "*that the future subjunctive is indeed a subjunctive*" (Comrie/Holmback 1984: 222), propondo uma transformação que muda os tempos mas conserva o modo, o que se efectua na transformação discurso directo— discurso indirecto em frases adverbiais:

(30) João disse que antes que você chegasse ele ia sair. [Discurso directo: *antes que x chegue*]
(31) João disse que depois que você chegasse ele ia sair. [Discurso directo: *depois que x chegar*] (Comrie/Holmback 1984: 223)[7]

É verdade e tinha sido apontado antes por Perini que a mesma forma, *chegasse*, aparece como passado do CP e do "CF". Mas eu julgo possível considerá-la como forma bivalente ($-sse_1$ e $-sse_2$), como já propus em cima.

Na sua interessante análise das frases relativas, Comrie/Holmback consideram que o "CF" marca, como o CP, a não-referencialidade (*non-referentiality*) dos sintagmas nominais, i.e. que p.ex. *mulher* nas frases (34) e (35) não se refere, como em (32) e (33), a uma mulher que o falante pressupõe como existente [8]:

(32) José quer casar com a mulher que tem muito dinheiro. [referencial, definido]
(33) José quer casar com uma mulher que tem muito dinheiro. [referencial, indefinido]
(34) José quer casar com a mulher que tiver muito dinheiro [não-referencial/genérico]
(35) José quer casar com uma mulher que tenha muito dinheiro [não-referencial, indefinido][9] (Comrie/Holmback 1984: 239-241)

7. Note-se que o critério da condição a cumprir é aplicável a (33), mas não a (32).
8. "*An NP is nonreferential if there is no such existence claim; the description used nonreferentially does not stand for any entity in the actual world and the rest of the sentence is not claimed to be true of any such entity.*" (Comrie/Holmback 1984: 236).
9. Esta construção, que existe também nas outras línguas românicas, pode ser considerada como variante do conjuntivo volitivo (cf. Gsell/Wandruszka 1986: 40) e parafraseado assim: *José quer que a mulher com quem se irá casar tenha muito dinheiro.* Isto corresponde às observações de Eberenz (1983: 197) a propósito do "CF" espanhol. Vê uma tendência de utilizar o CP (em vez dum "CF") em frases subordinadas dependentes de principais com imperativo ou conjuntivo volitivo: "Neste contexto deve lembrar-se que certas construções temporais, sobretudo *antes que* e *hasta que*, se constroem sempre unicamente com o conjuntivo do presente, o que poderia permitir a conclusão que o conjuntivo do presente se encontra depois de construções que implicam uma visão do futuro particularmente orientada para objectivos e optativa; por outro lado, o conjuntivo do futuro encontrar-se-ia em frases onde os acontecimentos não são considerados como objectivo, mas como uma possibilidade aberta ou uma contingência" [*In diesem Zusammenhang ist auch daran zu erinnern, daß bestimmte*

Para Comrie/Holmback, o "CF" contrasta, como o CP, com o indicativo do presente para representar a distinção referencial/não-referencial (*ibid.* 240-241). A diferença entre (34) e (35) e, em geral, entre o "CF" e o CP, seria que o "CF" é mais definido do que o CP (*ibid.* 252).

Comrie/Holmback reportam-se para a sua interpretação a um artigo de Rivero (1975) sobre a referencialidade nos sintagmas nominais espanhóis. Como eles, ela sustenta que a referencialidade ("*specificity*" na sua terminologia) é

> *a property exhibited by both definite and indefinite NP's, and formally marked by the mood of restrictive relative clauses for those NP's with non-reduced relatives.* (Rivero 1975: 32)

Rojas (1977) critica a posição de Rivero em diversos pontos. Nega, p.ex., a compatibilidade do artigo definido e do modo conjuntivo numa frase como (36), que considera agramatical:

(36) * Quiero el sombrero que sea rojo.

Diz que um sujeito definido e uma frase relativa no conjuntivo só podem aparecer juntos se a existência do sujeito e a sua capacidade de corresponder à descrição contida na frase subordinada são questionados, como em (37)

(37) esp. Encontraré la solución que resuelva todos mis problemas? (Rojas 1977: 62-63)

A frase (38), correspondente a (34),

(38) Juan bailará con la chica que tenga ojos azules, la cual no existe todavía

é comentada de maneira seguinte:

> *Here the complex NP* la chica que tenga ojos azules *does not refer, as that in 7a* [aqui: (37)] *does, to a unique entity that may or may not exist; rather it has a generic interpretation which can be paraphrased by a conditional sentence* [...]:
>
> (39) Si existe uma chica que tenga ojos azules, Juan bailará con ella [...] (Rojas 1977: 67)

Se aplicarmos o mesmo processo a (34), obtemos (40):

(42) Se existir uma mulher que tenha muito dinheiro, quer casar com ela.

É outra vez o princípio da "condição a cumprir no futuro" que encontramos aqui e que explica, na minha opinião, o emprego do "CF".

Temporalkonstruktionen, besonders antes que und hasta que, immer ausschließlich mit dem KONJ PRÄS konstruiert werden, woraus man schließen könnte, daß der KONJ PRÄS nach Konstruktionen steht, welche eine besonders zielgerichtete, optative Zukunftsschau implizieren; der KONJ FUT würde anderseits in Sätzen stehen, in denen das Zukunftsgeschehen nicht als Ziel, sondern als offenstehende Möglichkeit oder Kontingenz gesehen wird].

Tendo em conta os outros contextos para o "CF", as construções com *quem, o que, como* etc., parecem todas permitir esta interpretação: as paráfrases (42) e (44) são aceites para (41) e (43) pelos informantes:

(41) Quem chegar atrasado, fica [do] lado de fora. (Comrie/Holmback 1984: 250)
(42) Se alguém chegar atrasado, fica do lado de fora (Cf. *Quem chega atrasada...*, com a pressuposição que a pessoa em questão já está a chegar ou já chegou e que, portanto, a condição já está cumprida; neste caso, uma paráfrase condicional seria impossível)
(43) Seja o que/como for.
(44) Se for assim, que seja.

8. COMO CLASSIFICAR O CHAMADO "CF"?

1. Dum ponto de vista histórico, as formas do tipo *fizer* continuam o futuro segundo/perfeito do latim, classificado hoje como tempo do indicativo, mas considerado como futuro do conjuntivo na tradição gramatical de Donato. Esta classificação, corrigida desde há muito tempo na gramática latina, é responsável pela denominação de "conjuntivo do futuro" na gramática espanhola e portuguesa. Por outras palavras: Se Donato não tivesse classificado mal as formas latinas, ninguém talvez teria tido a ideia de chamar as formas do tipo *fizer* "conjuntivo do futuro".

2. O parentesco íntimo do conjuntivo do presente e do futuro do indicativo (também histórico) torna supérfluo um futuro do conjuntivo. É uma tautologia, e nem o latim nem as outras línguas românicas precisam dele (cf. Gsell/Wandruszka, acima, e Fleischman 1982: 137 e 190).

3. A distribuição do conjuntivo do presente e do chamado "CF" é complementar. A substituição não é possível na grande maioria dos contextos. Isso não corresponde à ideia de tempos diferentes dentro do mesmo modo.

Na minha opinião, estes argumentos permitem concluir que a resposta à pergunta do título só pode ser "não".

Mas como classificar as formas? Aludi acima ao paralelismo entre as formas tipo *fizer* e as do chamado conjuntivo do imperfeito. A característica comum às frases adverbiais (incluídas as paráfrases para as outras construções) nas quais figuram é que condicionam a frase principal. No caso do "CF" o cumprimento da condição é considerado como provável no futuro ("*real*" na terminologia de Harris, cf. nota 5; "condicional não factual" ou "hipotético" na terminologia de Mateus [et al.] 1989: 141-142), no caso do chamado conjuntivo do imperfeito a condição poderia ser cumprida (32) ("*potential*" em Harris; "*condicional contrafactual*" ou "*irreal*", Mateus [et al.] *ibid.*) ou já não o pode ser (33) ("*irreal*"):

(32) Se tiver dinheiro, comprarei uma casa (O cumprimento da condição é prevista para o futuro)
(33) Se tivesse dinheiro, compraria uma casa (A condição não foi cumprida até agora, mas é possível que se cumpra no futuro)
(34) Se tivesse tido dinheiro, teria comprado uma casa (A condição não foi cumprida no passado)

Correspondente a esta função, queria propôr a classificação das formas *fizer, fizesse* e *tivesse feito* (as duas últimas só neste emprego!) como modo especial, um verdadeiro "condicional", as formas em *-ria* sendo qualificadas de futuro inactual do indicativo (cf. Schäfer 1993: 69-71). Como tentei mostrar, uma classificação das formas tipo *fizer/ fizesse* dentro do paradigma do conjuntivo dificilmente se adequa às frases adverbiais, consideradas por mim como prototípicas. Por outro lado, a classificação como variante posicional do futuro do indicativo não pode explicar as particularidades das frases relativas.

É importante observar que os limites entre estas categorias estão longe de ser estáveis, mesmo dentro de uma norma como o português culto de Portugal. Tomando em consideração outras variedades, apresenta-se uma imagem muito mais complexa.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, João de (1971 [1540]): *Gramática da língua portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha.* Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Universidade de Lisboa

BOLÉO, Manuel de Paiva (1934): "Tempos e modos em português. Contribuição para o estudo da sintaxe e da estilística do verbo." *Boletim de Filologia* 3/1-2, 15-36

COMRIE, Bernard; Holmback, Heather (1984): "The Future Subjunctive in Portuguese: a Problem in Semantic Theory." *Lingua* 63, 213-253

CUNHA, Celso; Cintra, Luís F. Lindley (1989): *Breve gramática do português contemporâneo.* 3ª edição. Lisboa: Sá da Costa

DONATUS: "Ars minor." Probi Donati Servii *qui feruntur De Arte Grammatica libri.* Ex recensione Henrici Keilii. *Notarum Laterculi,* ex recensione Theodori Mommsen. Hildesheim, New York: Olms (1981) [Reimpressão da edição Leipzig 1864]

EBERENZ, Rolf (1983): "*Sea como fuere.* Zur Geschichte des spanischen Konjunktiv Futur." *Vox Romanica* 42 (1983) 181-201

FERREIRA, Paulo Martins (1985): "Algumas considerações sobre o conjuntivo nas línguas românicas." Carvalho, José G. Herculano de; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (edd.): *Estudos de linguística portuguesa.* Coimbra: Coimbra Editora, 257-392

FLEISCHMAN, Suzanne (1982): *The future in thought and language. Diachronic evidence from Romance.* Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press

GSELL, Otto; Wandruszka, Ulrich (1986): *Der romanische Konjunktiv.* Tübingen: Niemeyer

HARRIS, Martin (1971): "The History of the Conditional Complex from Latin to Spanish: some structural considerations." *Archivum Linguisticum* N.S. 1, 25-33

HUBER, Joseph (1933): *Altportugiesisches Elementarbuch.* Heidelberg: Winter

LAUSBERG, Heinrich (1972): *Romanische Sprachwissenschaft.* III: Formenlehre. 2., durchgesehene Auflage. Berlin, New York: de Gruyter

MATEUS, Maria Helena Mira; Brito, Ana Maria; Duarte, Inês; Faria, Isabel Hub (1989): *Gramática da língua portuguesa.* 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Caminho

NEBRIJA, Antonio de (1946 [1492]): *Gramática de la lengua castellana.* Texto estalecido sobre la ed. "princeps" de 1492 por Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz. Madrid: Junta del Centenario

PERCIVAL, W. Keith (1975): Rez. zu Scaglione, Aldo D. (1970). *Language* 51/2, 440-456
PERINI, Mário A. (1978): "Sintaxe e semântica do futuro do subjuntivo". *Ensaios de lingüística I: Cadernos de lingüística e teoria da literatura.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 20.43
RIVERO, María-Luisa (1975): "Referential Properties of Spanish Noun Phrases." *Language* 51/1, 32-48
ROBOREDO, Amaro de (1619): *Methodo grammatical para todas as linguas.* Lisboa: Craesbeeck
ROJAS, Nelson (1977): "Referentiality in Spanish Noun Phrases." *Language* 53/1, 61-69
RUBENBAUER, Hans; Hofmann, J. B. (1989): *Lateinische Grammatik.* Neubearbeitet von R. Heine. Bamberg: Buchner; München: Lindauer; München: Oldenbourg
SCAGLIONE, Aldo D. (1970): *Ars grammatica. A Bibliographic Survey, two Essays on the Grammar of the Latin and Italian Subjunctive, and a Note on the Ablative Absolute.* Den Haag, Paris: Mouton
SCHÄFER, Barbara (1993): "Die portugiesischen Formen auf *-ria* und die Moduskategorie «Konditional»". Schönberger, Axel; Scotti-Rosin, Michael (Hrsg.): *Einzelfragen der portugiesischen Sprachwissenschaft. Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik (Berlin, 10.-12. September 1992); lusitanistischer Teil.* Band 2. Frankfurt am Main: TFM (Beihefte zu Lusorama, 1. Reihe, 5) 59-74
STEN, Holger (1973): *L'emploi des temps en portugais moderne.* København: Munksgaard [Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-filosofiske Meddelelser, 46, 1]
WILLIAMS, Edwin B. (1968): *From Latin to Portuguese. Historical Phonology and Morphology of the Portuguese Language.* Second edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

ANÁLISE CONTRASTIVA DOS COMPOSTOS NOMINAIS EM ALEMÃO E PORTUGUÊS

JÜRGEN SCHMIDT-RADEFELDT / JOSÉ DE AZEVEDO DO CAMPO

1. INTRODUÇÃO

A temática da comparação entre o alemão e o português foi objecto de investigação e discussão em dois colóquios internacionais: o primeiro organizou-o António Franco, em 1988, na Universidade de Porto (tendo já sido editadas as respectivas actas), o segundo realizou-se na Universidade de Kiel, em 1991, (devendo as actas ser publicadas este ano pela Editora G. Narr de Tübingen). É de registar ainda uma terceira iniciativa de descrição contrastiva alemão/português na Universidade de Rostock, onde Azevedo do Campo editou, a partir de 1988, 60 cadernos (*Arbeitshefte zur Lusitanistik*), orientados para o ensino do português a estudantes alemães e que, sendo uma publicação interna da Universidade, ainda não teve suficiente divulgação.

Como evidenciou a panorâmica da investigação de natureza comparativista editada por J. Schmidt-Radefeldt (1989), as abordagens até agora feitas, são, do ponto de vista teórico, e, também, do ponto de vista metodológico e prático, divergentes, embora a maior parte dessas descrições esteja fundamentada numa teoria gramatical com laivos de modernidade. As teorias linguísticas são, com efeito, transitórias. Na maioria dos casos, porém, os dados linguísticos tratados e descritos nesses estudos são válidos e úteis para novos projectos. Toda a descrição linguística deveria, à partida, determinar o seu objectivo — ou mais exactamente — o objecto do conhecimento que se propõe transmitir.

O objecto do conhecimento de uma gramática contrastiva (gramática textual) deverá ser teoricamente perspectivado de acordo com as funções cognitivas da língua (psíquicas e mentais) e também segundo as funções sócio-comunicativas.

Uma vez que uma tal gramática contrastiva de texto pretende descrever e explicar a acção linguística dos futuros utentes — (representando, portanto, uma forma de linguística aplicada, entre muitas formas possíveis) — ela está, assim, orientada para o reconhecimento da contrastividade e da sua aplicação.

No sentido da abordagem eclética anteriormente proposta, são de utilidade outros trabalhos contrastivos como, por exemplo, as gramáticas de M. Zemb (Alemão--Português), de Cartagena/Gauger (Espanhol-Alemão) e de Harald Weinrich (Gramáticas de texto do Alemão e do Francês), sem esquecer as diversas gramáticas referentes à análise do diálogo.

Na medida em que as duas línguas em contraste são consideradas como diasistemas, terão de se ter em conta, num tal projecto de investigação tão abrangente, as dimensões de variação linguística, tais como variações diatópicas, diacrónicas, diafásicas, diastráticas, diatextuais, diaevaluativas, assim como diatécnicas (cf. Holtus *LRC*, 1993).

Da nossa parte, esta primeira contribuição para uma gramática contrastiva de alemão-português focará aspectos tipológicos e semântico-cognitivos dos compostos de natureza nominal ou substantiva.

2. TIPOLOGIA DOS COMPOSTOS DE NATUREZA SUBSTANTIVA EM LÍNGUA PORTUGUESA

2.1. Seguramente que a composição em Língua Portuguesa não tem o valor relevante que apresenta em Língua Alemã como meio intrinsecamente linguístico de enriquecimento vocabular. Todavia, à semelhança da Língua Francesa, que possui estudos profundos nesta matéria, é aparentemente verificável, também, em Língua Portuguesa, uma tendência crescente para a composição, nomeadamente no campo dos nomes, relacionados com os domínios específicos da publicidade e da técnica.

A importância deste verosímil facto justifica um ensaio sobre *a tipologia dos compostos de natureza substantiva* mais representativos em Português, analisando-se a sua estrutura morfológica e propondo-se, a título meramente ilustrativo, um esboço de descrição da estrutura pragmático-semântica de um dos tipos dos compostos analisados.

De acordo com um tal propósito, considerar-se-ão, para uma análise morfológica, os seguintes tipos de formações substantivas: *compostos nominal-prepositivos, formados por dois substantivos, ligados por preposição*; *compostos nominal-verbais, formados por um verbo, anteposto a um substantivo*; *compostos nominal-adjectivos, formados por um adjectivo, que é posposto ou anteposto a um substantivo.* Por falta de espaço não serão aqui contemplados: compostos nominal-copulativos, formados, em regra, por dois substantivos justapostos; compostos nominal-determinativos, formados, também, em regra, por dois substantivos justapostos; compostos nominal-verbais, formados por dois verbos justapostos; compostos nominal-frásicos, formados na base de uma frase petrificada e compostos nominal-numerais, formados por um numeral anteposto, em regra, a um substantivo.

2.1.1. Compostos Nominal-Prepositivos do Tipo: Substantivo a + Preposição + Substantivo b

Os compostos deste tipo são geralmente articulados com auxílio das preposições *de, a, com, em, por, para,* com destaque para a primeira. O substantivo *a* é a palavra-base e o substantivo *b* a palavra determinante. Em regra não se usa o traço de união para ligar os componentes, pois só raramente são escritos com tal sinal gráfico. Eis alguns exemplos: *caminho de ferro = Eisenbahn; ponto de vista = Gesichtspunkt; pé-de-vento = Wirbelsturm; barco à vela = Segelboot; pão com manteiga = Butterbrot; algodão em rama = Rohbaumwolle; casamento por procuração = Ferntrauung; quarto para casal = Doppelzimmer.*

Este modelo é um dos mais produtivos da língua.

2.1.2. Compostos Nominal-Verbais do Tipo: Verbo + Substantivo

Trata-se de formações com expansão predicativa, pois apresentam como primeiro elemento um radical verbal com vogal temática. Entre os verbos transitivos, que ocorrem mais frequentemente nestes compostos, destacam-se: *guardar, lançar, lavar, matar, parar, (trans)portar, quebrar, tapar, tirar.* Tais verbos formam séries como o atestam os exemplos: *guarda-chuva = Regenschirm, guarda-freio = Wagenführer, guarda-*

-vestidos = Kleiderschrank; lança-bombas = Bombenabwurfvorrichtung, lança-foguetes = Leuchtpistole, lança-minas = Minenwerfer, etc.

Há ainda outros verbos que só ocorrem raramente, não formando séries: *arranha-céus = Wolkenkratzer, volte-face = Umkehrung, rapapé = Kratzfuß.*

Na maioria dos casos o segundo constituinte é uma lexia simples. Um exemplo como *porta-helicópetros = Helikopterträger* é um empréstimo do francês e pode considerar-se uma excepção.

De uma maneira geral verifica-se que os compostos deste tipo constituem um modelo que é altamente produtivo. Tal facto é atestável à luz das novas criações no domínio da técnica: *porta-aviões = Flugzeugträger, lança-foguetes = Leuchtpistole, tirafundo = Schienenschraube, quebra-machos = Kernbrecher* etc.

2.1.3. Compostos Nominal-Adjectivos dos Tipos: Substantivo + Adjectivo / Adjectivo + Substantivo

As formações dos referidos tipos constituem-se na base de um substantivo seguido de um adjectivo ou vice-versa. O primeiro tipo é o mais produtivo. Exemplos: *amor próprio = Eigenliebe, banco comercial = Handelsbank, Idade Média = Mittelalter* etc.

O adjectivo posposto pode ser um particípio verbal adjectivado: *câmara ardente = Totenkammer, desenhos animados = Zeichentrickfilm.*

Os compostos com dois elementos adjectivos são igualmente possíveis: *grande propriedade fundiária = Großgrundbesitz.*

A aglutinação dos elementos ou a grafia com hífen sinalizam um maior grau de lexicalização: *aguardente = Branntwein, bilhete-postal = Postkarte.*

Quanto às formações do tipo *adjectivo + substantivo*, hoje pouco produtivas, ou se reportam a um estádio anterior da língua, ou são empréstimos do francês ou do inglês: *gentil-homem = Ehrenmann, livre-pensador = Freidenker.*

Os compostos formados com *São + substantivo próprio* também pertencem a este último tipo e constituem apelativos: *São Bento = Bezeichnung einer Birnensorte, São Bernardo = Bernhardiner.*

A este tipo pertencem, do mesmo modo, termos da ciência e da técnica, cujos elementos derivam do grego e do latim: *aeroplano = Flugzeug, clorofila = Chlorophyll.* Há, além disso, formas híbridas, de raiz portuguesa, que se enquadram também no tipo *adjectivo + substantivo*: *maxi-saia = langer Rock, mini-carro = Kleinwagen.*

Relativamente às relações sintagmáticas internas, as formações de ambos os tipos revelam graus de lexicalização diferentes. A grafia com ou sem hífen serve de orientação para diferençar estes compostos das construções sintácticas livres. Decisivo é o facto de tais compostos designarem apenas um conceito que resulta de uma mutação da estrutura dos traços semânticos dos seus constituintes. Neste processo têm relevância as transformações de natureza metonímica *(salário mínimo = Mindestlohn / salário mínimo = Angestellter, der das Mindestgehalt bezieht)* ou de natureza metafórica *(viúva negra = schwarzgekleidete Witwe / viúva negra = schwarze Witwe (Spinnenart).*

Tais casos permitem uma demarcação clara em relação às construções livres. Todavia é necessário esclarecer que a diferenciação é, em muitos casos, difícil de

fazer, pois existe uma ampla zona de fenómenos de transição. Por exemplo: pode verificar-se que *lugar sentado = Sitzplatz* ou *sistema nervoso = Nervensystem* estão mais próximos das construções livres do que *mesa redonda = Rundtisch* ou *pau-rosa = Rosenholz*.

2.1.4. Ilustração da descrição pragmático-semântica

A ilustração da descrição pragmático-semântica será feita na base dos compostos nominal-prepositivos do tipo: *substantivo + preposição + substantivo*.

As relações pragmático-semânticas de tais compostos pautam-se por uma dialéctica de invariância e variância, sendo necessário criar um sistema operacional que tenha em conta essa contradição e a desvele.

Parte-se do princípio que os compostos nominal-prepositivos formam unidades elementares de comunicação, constituintes de um dado acto ilocutório. A sua realização linguística é o produto de um conjunto de operações que se processam paralela e automaticamente no espírito. Tais operações são definíveis através de traços funcional-comunicativos, que caracterizam, no seu conjunto, *o processo de comunicação denominar*.

Uma parte destas operações, conjuntamente com os respectivos traços funcional-comunicativos, definem, a um nível genérico, as relações dos componentes no interior dos compostos nominal-prepositivos.

Representando tais operações e os seus traços pertinentes como partes integrantes do *processo de comunicação denominar*, aplicado na realização dos compostos nominal-prepositivos, obtém-se a seguinte estrutura operacional:

Operação relacionar, definível pelo traço: "o substantivo a é posto em relação com o substantivo b através da preposição p"

Operação denotar, definível pelo traço: "o substantivo a e o substantivo b representam uma dupla denotação"

Operação determinar, definível pelo traço: "o substantivo b determina o substantivo a ".

Como já foi referido, esta representação tem valor genérico e é válida para todos os compostos nominal-prepositivos do tipo *substantivo a + preposição + substantivo b*.

Segue-se uma classificação particular de tais compostos de acordo com a *operação especificar*. Esta operação tem, neste contexto, uma função orientadora, de nível superior, que possibilita uma classificação das relações concretas entre os substantivos a e b, por meio de *suboperações*, que definem essas relações concretas, também, através de traços funcional-comunicativos. *A cada suboperação corresponde um dado grupo de compostos nominal-prepositivos*, que têm em comum os mesmos traços funcional-comunicativos, relativos à suboperação em causa.

Dos estudos até agora realizados apuraram-se vinte e sete operações diferentes, que correspondem a outros tantos grupos distintos. Dessas operações, umas são simples e outras complexas. Enquanto as operações simples indicam uma única função, as suboperações complexas são polifuncionais.

A título de exemplo apresentamos aqui a representação de uma suboperação simples: *a suboperação caracterizar o objectivo de uma dada actividade*.

Esta suboperação é portadora do traço: "o substantivo b representa o objectivo da actividade expressa pelo substantivo a".

Exemplo modelo:

tiro ao alvo = *Scheibenschießen*
sub a sub b

Outros exemplos:

tiro aos patos = *Entenschießen*
tiro aos pombos = *Taubenschießen*
tiro aos pratos = *Tontaubenschießen*

A representação semântica dos conceitos fundamentais OBJECTIVO + ACTIVIDADE, inerentes ao traço funcional-comunicativo acima referido, pode esboçar-se do seguinte modo:

OBJECTIVO

O OBJECTIVO é representado pelo CONJUNTO DOS ALVOS, definível, quanto à FORMA e ao MOVIMENTO, através dos traços semânticos gerais: *+/- circular*; *+/- animado*.

Os traços semânticos específicos dos ALVOS CONCRETOS apresentados (pratos, pombos, patos) são descritíveis da seguinte forma:

pratos: *+ circular (de pequeno diâmetro)*
- animado
pombos: *- circular (com a forma de ave columbina)*
+/- animado
patos: *- circular (com a forma de ave palmípede)*
+/- animado

ACTIVIDADE

Da situação objectiva (extra-linguística), relativa à actividade do exercício de tiro, recolhem-se os seguintes traços comuns aos exemplos representados (tiro ao alvo, aos pratos, aos pombos, aos patos):

Prática desportiva ou de exercício de tiro (no âmbito da competição desportiva com inclusão da caça ou em relação a actividade que implique uso e porte de arma de fogo)

Localização da referida prática (em campo aberto ou recinto apropriado para o efeito)

3. NOMES ANALISADOS COMO CONCEITOS

Os conceitos nominais são *simples* ou *complexos*.

Entre estes dois pólos ou pontos extremos é possível admitir, do ponto de vista teórico, uma escala de maior ou menor complexidade. Se, tentativamente, se pretender

examinar mais de perto uma tal complexidade, terá de se aceitar a existência de uma espécie de *conceito nuclear (conceito-base ou termo-base)* do lexema e, adicionalmente, isto é, perifericamente, a mediação de informação semântica suplementar. Pode dar-se o caso até de o conceito nuclear ser mais marcado semanticamente (do ponto de vista conceptual ou referencial), por meio de tais conceitos *periféricos*, o que, aliás, sendo a regra, não é absolutamente necessário. Como exemplos de formações conceptuais que seguem a norma, podem apresentar-se, entre outros:

biofísica / Biophysik
psicolinguística / Psycholinguistik
rinobronquite / Rinobronchitis ,etc.

Destes conceitos amalgamados (reunidos num par de conceitos nucleares só aparentemente equivalentes: "biologia + física", por exemplo) o primeiro transformou-se num puro *conceito de propriedade* e o segundo tornou-se predominante (já que mais não seja, por ser portador da marca de género).

Consideremos um outro exemplo: ao nível ortográfico existe em alemão o conceito simples *Semikolon*, ao qual corresponde o conceito motivado *Strichpunkt*, que é mais complexo. O seu equivalente português é o conceito referencial *ponto e vírgula*, que, à primeira vista, não é reconhecido como composto propriamente dito, mas que tem de ser pensado como conceito uno, como unidade visual, por força da convenção, isto é, por definição. O mesmo é válido para conceitos (e sinais ortográficos) como *Fragezeichen, Ausrufezeichen = ponto de interrogação, ponto de exclamação*. Assim, aquilo que, em português, é um conceito complexo, pode ser simples em alemão e vice-versa.

Embora a presença de mais de um lexema implique, em princípio, "mais" informação semântica, no interior do sintagma nominal, tal não significa, de forma alguma, que o conceito seja mais unívoco do que o conceito de nomes mais simples. Do mesmo modo, não é exacto, no caso contrário, que o conceito seja múltiplo de significação.

Observemos alguns exemplos: nomes como

Überraschungsfest / festa-surpresa
Arbeitsessen / reunião-almoço

incluem, a par do conceito fundamental, um conceito de propriedade ou conceito funcional com carácter de precisão. Em português esse conceito é, a maior parte das vezes, o primeiro elemento de um composto (como é o caso de compostos, formados por dois constituintes: *cidadão-eleitor*, por exemplo).

Todavia, ao nível da palavra, não é possível distinguir inequivocamente qual dos dois lexemas é o nuclear ou o periférico. Por exemplo

rádio-relógio / Radiouhr
sofá-cama / Bettcouch

Qual de ambos os lexemas é o dominante, do ponto de vista semântico-conceptual e, portanto, decisivo, da perspectiva textual, não pode ser determinado na base da pura

observação da ordem das palavras. Gramaticalmente é o último lexema que domina a sequência. Assim há uma série de casos em que é difícil tomar uma decisão. Eis dois exemplos:

cemitério-parque / Parkfriedhof oder Friedhofspark
café-restaurante / Café-Restaurant oder Restaurant-Café

Uma vez que o objecto designado permanece o mesmo nas duas leituras dos exemplos alemães (podendo, todavia, tal objecto ser usado contextualmente de forma diferenciada, segundo o que já foi referido), o único critério que está em causa é a convenção do uso, como já anteriormente se verificou no caso de *Café-Restaurant* ou vice-versa *Restaurant-Café*.

Tal significa que, em última análise, o que é decisivo é o contexto sintagmático, o contexto situacional de emprego ou — como se explicará adiante — o *background* do conhecimento conceptual do falante, para assim se poder interpretar um conceito simples ou complexo.

Ao nível contrastivo de análise dos compostos, tal como aqui ela é considerada, o quadro de equivalência geral de lexemas (do alemão e do português) só pode ser estabelecido de acordo com a representação convencional típica dos dicionários bilingues.

É evidente que a descrição semântica dos compostos — como aliás a dos nomes em geral — exige uma ontologia dos conceitos. Mencionámos já a noção do conceito de PROPRIEDADE. Sem pretender, nem poder apresentar uma lista exaustiva, há que destacar a par do conceito de PROPRIEDADE, também *actividades*, *acontecimentos*, *indivíduos* (humanos), *espaços*, noções de *tempo*, *objectos* materiais, *causas*, *fins*, etc. Além disso é necessário, não só referir as interrelações destes conceitos, mas também a forma que eles assumem na estrutura dos compostos.

Detenhamo-nos ainda na análise das formações substantivas de natureza copulativa, que, em português, são ligadas por traço de união e em alemão constituem uma amálgama lexemática.

Os indivíduos (humanos) e com determinadas propriedades de acção (*nomina actionis*) são, como é do conhecimento geral, claramente caracterizados do ponto de vista formal:

em alemão através de terminações como
-ist, -er, -n, -gent, loge, -kant e outras mais

em português através de terminações como
-o, -or, -dor, -tor, - ao - tário, -eiro/eira,
-sta, -buinte, entre outras.

Este tipo de composição é muito produtivo. Sobretudo no português americano, podem estabelecer-se ligações de três lexemas, que assumem um carácter esporádico como é o caso dos elementos contidos no composto: *astrólogo-mestre-professor*.

Qual dos lexemas, numa tal série, é o conceito predominante, isto é, qual deles representa o núcleo conceptual, não pode ser determinado claramente e muito menos sem se recorrer ao contexto.

Este facto é atestável através de exemplos como:

— *arrumadeira-copeira / Hausmädchen*
(só arruma e faz o serviço de mesa)

— arrumadeira-faxineira
(só arruma e faz a limpeza)

— arrumadeira-lavadeira
(só arruma e lava a roupa)

Estes exemplos testemunham a divisão do trabalho doméstico, na base do recrutamento fácil de pessoal; uma prática, só possível, em sociedades onde a mão de obra é ainda barata.

Em relação aos conceitos que designam *acontecimentos* a regra é normalmente outra: neste caso verifica-se sempre o predomínio conceptual de um só lexema; o outro transforma-se em função de propriedade. Também neste caso são possíveis séries de três lexemas:

passeata-show-comício / Demonstrationskundgebung

De uma maneira geral pode afirmar-se que o padrão conceptual e vocabular anglo-americano ocorre, cada vez mais frequentemente, sobretudo no português do Brasil.

Fundamentalmente existem três combinações possíveis em compostos de dois lexemas:

a-b, ab, a prep b ; em que *a* e/ou *b* podem representar o conceito nuclear.

Nas formações substantivas preposicionais verifica-se que o esquema das línguas românicas é construído, de maneira inversa, ao das línguas germânicas

o caminho de ferro
die Eisen bahn
("der Weg aus Eisen")

A relação sintáctica e conceptual entre dois ou mais lexemas é estabelecida por um elemento morfológico, por uma preposição, pela adjunção do elemento "s" (*Fugen-s*), ou pelo morfema zero, também representado pelo traço de união.

Todos os compostos articulados com preposição constituem, portanto, o âmago do processo de composição. A sua relação conceptual (a relacionado com b) pode ser representada semanticamente pelas categorias

fim	*chapéu de sol/Sonnenschirm*
	traço de união/Bindestrich
tempo	*café da manhã/Morgenkaffee*
	sessão da noite/Abendvorstellung
meio	*curso por correspondência/Fernstudium*
matéria	*bilha de barro/Tonkrug*
	pintura a óleo/Ölgemälde
	algodão em rama/Rohbaumwolle
modo	*bife à casa/Steak nach Art des Hauses etc.*

Para se detectar a relação conceptual entre *a* + *b* adopta-se como método a paráfrase. Assim, quanto maior for o grau de idiomaticidade dos constituintes, tanto mais evidente se torna a sua relação semântica. Sendo o método parafrástico intuitivo e aplicando-se a elementos não definidos, verifica-se que um grande número de compostos não pode ser claramente categorizado semanticamente.

A insegurança deste método pode ser demonstrada à luz de compostos completamente idiomáticos, isto é, em formações cujas propriedades linguísticas se manifestam plenamente, como é o caso dos compostos constituídos na base de figuras de retórica, de carácter metafórico ou metonímico. Por exemplo:

rato-de-praia / Stranddieb
rato-de-automóvel / Autoknacker

Os compostos reduplicados (um fenómeno que se pode verificar em muitas línguas, incluindo-se nelas as línguas crioulas, *baby talk,* e outras) representam semanticamente uma função de intensidade, que cunha o significado conceptual expresso:

corre-corre / Wettrennen
esconde-esconde / Versteckspiel
pisca-pisca / Blinklicht
chupa-chupa / Lutschbonbon

Com o auxílio dos mencionados lexemas a b, a paráfrase alemã pode recorrer a signos motivados; em português, porém, tal não é possível. Uma lexicologia contrastiva é portanto adequada para, através da representação de conceitos diferentes em português e alemão, se demonstrar com rigor a diversidade dos processos de composição e de estruturação semântico-cognitivos, bilingues.

A aprendizagem de uma língua estrangeira representa, portanto, não só um enriquecimento do nosso pensamento conceptual como também o alargamento da nossa capacidade de imaginar o mundo. É aqui que é preciso buscar estímulo para elaborar uma gramática contrastiva de alemão-português. O falante/ouvinte competente irá encontrar de novo nessa gramática tudo aquilo que ele já sabia e sempre soube.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO DO CAMPO, José Luís, *Lehr- und Arbeitshefte zur Lusitanistik. Portugiesisch--deutscher Kontrast.* Universität Rostock, 1988 sg.

CARTAGENA, Nelson/GAUGER, Hans-Marin, *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch.* Mannheim/Wien/Zürich, Duden-Verlag, 1989.

HOLTUS, Günter, "Portugiesisch: Varietätenlinguistik des Portugiesischen. Linguística variacional do português." In: *Lexikon der Romanistischen Linguistik.* Ed. por Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt. Tübingen, Niemeyer Verlag, vol. VI, 2, 1993.

SANDMANN, António José, *Wortbildung im heutigen brasilianischen Portugiesisch.* Bonn, Romanistischer Verlag, 1986.

SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen, "Bausteine zu einer vergleichenden Grammatik Deutsch--Portugiesisch." In: António C. FRANCO (Ed.) *Duas línguas em contraste — Português e Alemão. Actas do 1º Colóquio Internacional de Linguística Contrastiva Português-Alemão.* Porto, 6-7 de Outubro de 1988. Faculdade de Letras. Instituto de Estudos Germanísticos. Porto, 1989, 191-202.

WEINRICH, Harald, *Textgrammatik der französischen Sprache.* Stuttgart, Klett Verlag, 1982.

WEINRICH, Harald, *Textgrammatik der deutschen Sprache.* Mannheim/Wien/Zürich, Duden--Verlag, 1993.

ZEMB, Jean-Marie, *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch.* Mannheim/Wien/Zürich, Duden-Verlag, 1978 e 1984.

CARACTERÍSTICAS SEMÂNTICO-FUNCIONAIS DO INFINITIVO GERUNDIAL

LARISSA SEMENOVA

O infinitivo gerundial (a+infinitivo) como fenómeno gramatical é registrado pelos autores das gramáticas práticas e teóricas mas sem análise fundamental. Tradicionalmente os gramatistas indicam a equivalência funcional da construção a+infinitivo e gerúndio enumerando as suas funções e pondo em relevo a semelhança funcional e semântica dos dois. Todavia os dados sobre o infinitivo gerundial apresentados nas gramáticas são fragmentários, não estão classificados e estão espalhados em diferentes capítulos. Os linguistas limitam-se a mencionar o uso predominante do gerúndio na variante brasileira e do infinitivo preposicionado no português europeu. Contudo a diferença funcional e semântica entre o infinitivo gerundial e gerúndio não pode ser reduzida ao princípio geográfico, mesmo porque ambas as formas são usadas tanto no Brasil como em Portugal. Por outro lado, é sabido que os sinónimos absolutos tanto lexicais como gramaticais podem existir simultaneamente em período bem curto. Este raciocínio faz supor que o infinitivo gerundial tem propriedades funcionais diferentes do gerúndio.

Aproximadamente 4000 exemplos extraídos da literatura de ficção e dos textos publicitários permitiram chegar à conclusão que o infinitivo gerundial desempenha, na oração, função predicativa, adverbial e atributiva. A função predicativa do infinitivo gerundial realiza-se nas locuções verbais com os verbos auxiliares estar, andar, ficar, continuar, (*estou a* falar, *continuava a* lutar). Nas construções verbais perifrásticas observa-se a maior proximidade funcional do infinitivo gerundial e gerúndio. A diferença do uso destes sinónimos gramaticais é puramente estilística e geográfica.

Investigando a história do surgimento do infinitivo gerundial, B. Maler realça que a construção a+infinitivo como sinónimo do gerúndio nas locuções perifrásticas com os verbos auxiliares estar e andar aparece pela primeira vez na língua portuguesa nos textos do século XVI, nos autos de Gil Vicente. No século XVIII, o infinitivo preposicional nas perífrases com os verbos estar e andar constitui não mais que 10% dos casos; em outros casos usa-se gerúndio. No entanto, para o fim do século XIX, na língua portuguesa de Portugal, a construção a+infinitivo substitui o gerúndio nas locuções verbais com os verbos estar e andar. Mostrando a natureza deste neologismo gramatical que adquiriu uma grande carga funcional, B. Maler, falando metaforicamente, qualifica-o de "*parvenu de la grammaire*" que bastante rapidamente substituiu o seu rival gramatical (gerúndio) da variante europeia do português. A variante brasileira conserva a forma arcaica com gerúndio, porque o novo fenómeno gramatical, ao que parece, não conseguiu fortalecer-se e espalhar-se nesta variante nacional no momento da sua transferência para a América Latina.

Realizando a função predicativa, as locuções verbais estar a+infinitivo, andar a+infinitivo, ficar a+infinitivo, continuar a+infinitivo aparecem na oração na posição sintática do predicado. É sabido que nas construções verbais perifrásticas não se usa o

infinitivo pessoal. Com toda a probabilidade a eliminação do infinitivo pessoal das construções perifrásticas pode ser explicada pela natureza analítica da construção: somente juntos os componentes da locução verbal expressam o determinado sentido gramatical desempenhando a função do predicado. O infinitivo gerundial não tem possibilidade de possuir o seu próprio sujeito, por isso não surge necessidade de marcar com a flexão do infinitivo os sentidos gramaticais que transmite *verbum finitum*. Precisamente na função predicativa, nas locuções verbais, o infinitivo gerundial aproxima-se mais pelo seu sentido do gerúndio. A identidade do sentido gramatical do gerúndio e infinitivo gerundial que, no mais alto grau, se manifesta nas construções perifrásticas nas condições históricas determinadas serviu de motivo de separação destas formas pelas variantes portuguesa e brasileira. Como complemento circunstancial na função adverbial — *disse a* rir, *atravessaram a* correr — o infinitivo gerundial mostra mais diversidades semânticas que impossibilitam, muitas vezes, a sua substituição pelo gerúndio. O infinitivo gerundial forma na oração construção predicativa conjunta que pressupõe a existência de um só sujeito de ação para o verbo-predicado e para o infinito gerundial. Nas construções conjuntas com sentido adverbial não se usa o infinitivo pessoal, porque o sujeito da oração, sendo simultaneamente o sujeito semântico do infinitivo gerundial, não precisa das flexões do infinitivo para determinar sua função sintática. Por exemplo:

Divirto-me *a pensar* que cultivo uma arte morta... (J. Saramago)

O sentido do complemento circunstancial que é peculiar para a construção conjunta, construída pelo infinitivo gerundial, pode ser contaminado com o sentido comparativo. Neste caso, a construção se introduz com as conjunções *como* e *como que*:

Passeou pela saleta um olhar distraído, *como a procurar* onde se detivesse. (L. Dacosta).

Levou as mãos ao rosto *como que a escondê-lo da ignomia*. (S. P. Gomes).

A combinação do infinitivo português com preposição testemunha da sua nominalização. No entanto, tal nominalização não alcança a substantivação completa do infinitivo como acontece quando o infinitivo vem acompanhado pelo artigo definido "o" (o ladrar, o fumar), a substantivação é parcial. O infinitivo gerundial possui também propriedades verbais. Uma das propriedades verbais do infinitivo preposicional consiste na sua capacidade de ter complemento gramatical. A falta do complemento fortalece as propriedades adverbiais do infinitivo gerundial. Com maior frequência na função adverbial, sem formar construção conjunta predicativa, usam-se os infinitivos gerundiais a correr, a sorrir, a rir. O uso sistemático dos infinitivos gerundiais a correr, a rir, a sorrir na função adverbial, em comparação com os infinitivos gerundiais de outra semântica lexical, se explica com o facto de que as mencionadas unidades lexicais se combinam com os verbos declarativos e verbos de movimento mais usados na língua.

O processo de transformação do infinitivo preposicional no advérbio se vê claramente no infinitivo gerundial *a seguir*.

Evoluindo, o infinitivo preposicional perdeu suas características verbais e a combinação das palavras *a seguir*, conservando o sema "seguir", "continuar", transformou-se

em advérbio temporal com o sentido de "depois", "logo". Por exemplo: "Despejou-os *a seguir* no sítio". (F. Namora). Na sua função atributiva — olhos a brilhar, meninos a chorarem —, o infinitivo gerundial reúne em si os conceitos do verbo e do adjetivo, isto é, noção accional e noção atributiva. Em outras palavras, na função atributiva o infinitivo gerundial, definindo o substantivo ou seu substituto, é equipolente ao particípio presente latino. Nessa função, o infinitivo gerundial forma, na oração, construções predicativas — absolutas e conjuntas — de grande capacidade informativa e funcional e a construção *accusativus cum* infinitivo. Na evolução da língua, o *participium praesentis activi* latino transformou-se no adjetivo, ou substantivo: *cantans* > cantante; *studens, studentis* > estudante; *calens, calente (m)* > quente. A construção analítica a+infinitivo adquiriu as funções do particípio presente latino. Quando o infinitivo gerundial mostra a ação como qualidade especial, ele desenvolve os sentidos de adjetivo que tem sema "qualidade actualizada": hospitais a funcionar, chá a ferver, moca a gemer, sol a arder, gente a correr, ano a seguir. O infinitivo gerundial funciona frequentemente como atributo do substantivo que por sua vez desempenha o papel do complemento dos verbos haver e ter:

Havia um tipo *a sorrir-me* (L- F. Costa)
Às nove em ponto *tenho o patrulha* da costa *a passar* nessa janela... (J. Pires)
[...] quase *tinha a voz* de gente a pedir compaixão (M. Torga)
Tenho o peito a arder! (M. Espinal)

É importante realçar que o gerúndio nessa mesma posição, quer dizer, como atributo do complemento dos verbos haver e ter, não se usa. O infinitivo gerundial na função do atributo do substantivo forma as construções predicativas absolutas. A característica estrutural das orações com construções absolutas consiste em o substantivo da construção absoluta ser sempre sujeito semântico do infinitivo gerundial e nunca coincidir com o sujeito da oração principal, o que torna a construção absoluta mais independente da oração principal, fortalece-se o sentido predicativo da construção. O sujeito da construção absoluta geralmente é acompanhado pela preposição comitiva com:

Aparece o chefe da tipografia *com os dedos a pingar tinta* (M. O. Braga)
Ao mesmo tempo segue a pé, *com os cabelos a escorrerem água* (D. Mourão-Ferreira)

Nas construções absolutas usa-se tanto o infinitivo pessoal como o infinitivo não flexionado.

Infinitivo gerundial, infinitivo não preposicionado e gerúndio formam a construção *accusativus cum* infinitivo. Sendo sinónimos gramaticais, estas formas têm contudo diversidades estruturais e semânticas. Por exemplo, nas construções com o infinitivo gerundial, o sujeito do infinitivo preposicionado pode ser representado pelo substantivo ou pronome pessoal:

Não posso *ver as crianças a brincar* às guerras. (J. A. Gonçalves)
Se *os vêem a fugir*, podem dar fogo. (U. R. Tavares)

O sujeito do gerúndio, regra geral, é substantivo:

Espanhol *olhava* na vidraça *o grupo gingando* os bancos... (J. C. Pires)

Diferentemente da ordem das palavras rigorosamente fixa nas construções com infinitivo gerundial (verbo de sentimento, substantivo, infinitivo gerundial), a construção com infinitivo não preposicionado admite inversão:

Viu chegar-se o empregado... (J. Saramago)
[...] *ouviu bater* o próprio coração (S. P. Gomes)

Examinadas as funções do infinitivo gerundial, chegamos à conclusão que o estatuto gramatical desta construção analítica se assemelha tanto ao estatuto do advérbio como do adjetivo, e sendo sinónimo gramatical do gerúndio, tem contudo particularidades distributivas que permitem a coexistência linguística de ambas as formas.

O COMPORTAMENTO LINGUÍSTICO DOS PORTUGUESES RESIDENTES NA ALEMANHA

FILOMENA DE SOUSA-MÖCKEL

1. INTRODUÇÃO

O objectivo desta apresentação vai ser analisar o comportamento linguístico de uma parte da comunidade portuguesa residente na Alemanha. Por comportamento linguístico entendemos a selecção de um determinado código, denominadamente a escolha do alemão ou do português para comunicar numa certa situação. Em seguida vamos procurar esclarecer em que medida se pode falar de bilinguismo, falares emigreses (vd. Mayone Dias) e diglossia para descrever a situação linguística dos portugueses residentes na Alemanha. Renunciamos à classificação *língua materna/língua estrangeira* para falarmos em *língua dos pais/língua do país de acolhimento* para os elementos da segunda e da terceira geração e *língua do país de acolhimento/língua do país de origem* para os membros da primeira geração. (cfr. Mota, 94) Ou falamos simplesmente em língua alemã e língua portuguesa. Isto porque, apesar do português ser, por exemplo, para as gerações mais jovens, a língua "adquirida" (cfr. Franco, 1) em primeiro lugar e a que é falada pelos pais, ela não é o meio de comunicação no qual as gerações mais novas se sentem à vontade, como iremos ver mais à frente. Convém aqui enunciar os critérios para a divisão em três gerações. Por primeira geração é designado o grupo de pessoas que emigrou para a Alemanha com a finalidade de trabalhar, já adultos, com uma idade de pelo menos dezoito anos. À segunda geração pertencem os filhos da primeira, que nasceram em Portugal, não emigraram para trabalhar, mas sim para se juntarem aos seus familiares. Estes frequentaram uma parte do ensino no país de origem e continuaram a sua formação escolar ou profissional na Alemanha. Emigraram mais ou menos entre os nove e os dezoito anos. A terceira geração inclui os filhos da primeira e da segunda geração, que nasceram na Alemanha ou para aí foram viver antes da idade escolar.

2. INFORMANTES

Segundo dados fornecidos pelo Instituto de Estatística do estado da Renânia-Palatinado, viviam neste estado em 1987, 3.488 portugueses, dos quais 2.730 com uma permanência superior a dez anos, isto é, mais de 75% destes portugueses já viviam na Alemanha há mais de dez anos. A mesma fonte fornece um número de 624 portugueses para a cidade de Mainz, cifra que parece ter-se reduzido ligeiramente de 1987 para cá, pois, segundo uma outra fonte, o Instituto de Estatística Federal, viviam a 31 de Dezembro de 1988, 3.109 portugueses no estado da Renânia-Palatinado.

Para entrar em contacto com os portugueses residentes em Mainz resolvi dirigir-me à Missão Católica Portuguesa desta cidade. Este grupo de pessoas, que frequenta a Missão, não foi escolhido propositadamente mas sim porque foi a forma mais fácil de entrar em contacto com um grande número de portugueses. É claro que nem todos os portugueses frequentam a Missão e as actividades por ela patrocinadas. E este facto representa por si só uma característica que não é comum a todos os portugueses residentes nesta região e na Alemanha em geral: a grande ligação e o grande interesse que mostram pelo seu país de origem ou pelo país dos seus pais. A Missão Católica não é, aliás, o único ponto de encontro para os portugueses. Existe ainda uma Associação Desportiva. O facto de os portugueses frequentarem a Missão e/ou a Associação Desportiva é um factor que se vai reflectir também no comportamento linguístico deste grupo de pessoas. Tanto numa organização como na outra se vão encontrar elementos de todas as gerações. Em relação às gerações mais jovens é de interesse salientar que, na sua maioria, admitem ter contactos com jovens alemães, mas amizades profundas dizem só ter com portugueses.

A análise do comportamento das diferentes gerações baseia-se em observações feitas por mim ao entrar em contacto com a comunidade portuguesa, em conversas que tive com alguns dos seus elementos e em entrevistas gravadas, que iniciei há algum tempo e que ainda não estão concluídas. Escolhi informantes que já estão a viver na Alemanha há mais de dez anos, ou que aí nasceram. A idade dos informantes não é inferior a 17/18 anos. A minha intenção, com este trabalho de pesquisa, é dar uma visão actual da situação linguística dos portugueses, por isso, escolhi uma idade mínima de 17/18 anos. Com esta idade já se efectuou uma escolha por parte dos jovens e a aquisição/aprendizagem do português e do alemão já atingiu uma certa estabilidade, o que não acontece com jovens mais novos ou crianças.

3. OS FACTORES EXTRA-LINGUÍSTICOS E O COMPORTAMENTO LINGUÍSTICO

Além do interesse em preservar a ligação com Portugal, que pode ser o fruto de uma falta de integração na sociedade alemã, temos que ter em conta outros factores que, de uma ou outra forma, influenciam o comportamento linguístico dos portugueses. Os mais importantes são a geração a que pertencem, o ambiente familiar, o grau de instrução, o grau de integração no país de acolhimento e a frequência da escola portuguesa.

Cada um destes qualificadores não é responsável única e simplesmente por um determinado comportamento linguístico dos falantes de origem portuguesa. Eles actuam em conjunto. No entanto, nós vamos partir da classificação geracional para a nossa análise, tendo também em conta os outros factores.

3.1. A primeira geração

Como já disse acima, os elementos da primeira geração emigraram para trabalhar. A grande maioria foi para a Alemanha sem ter os mínimos conhecimentos da língua do

país de acolhimento e entraram no processo laboral assim que chegaram a este país. Muitos deles vieram já com um contrato de trabalho que lhes era fornecido pelas autoridades alemãs em Portugal ou por amigos ou familiares já a viver na Alemanha. A sua grande maioria frequentou somente o ensino primário ou nem isso. Conheço um ou outro caso de emigrantes analfabetos. Muitos deles não tinham formação profissional e se a tinham, esta não lhes serviu para muito, pois no país de acolhimento ou começaram a exercer uma profissão totalmente diferente ou trabalham como mão-de-obra não-qualificada. Característico para esta geração é, pois, que o contacto com o meio onde vivem e trabalham só se efectua a nível do emprego e quando têm de ir às compras. Esta característica é ainda mais acentuada nas mulheres, que, quando precisam de ir ao médico ou a alguma repartição, se deixam acompanhar ou pelos filhos ou pelos maridos, com algumas excepções, é claro. O alemão, que os elementos da primeira geração aprenderam, reduz-se, muitas vezes, por isso, ao que é necessário para poderem exercer a sua profissão. Os membros desta geração emigraram com a finalidade de ganhar o máximo de dinheiro possível para, a curto prazo, voltarem para Portugal. A sua situação no país de acolhimento é tida, por eles próprios, como algo de provisório. Isto explica o facto de não se interessarem pela sociedade onde vivem e de não mostrarem interesse em aprender a língua do país de imigração para além do que lhes é indispensável. O português é, para eles, a língua onde possuem maior competência, em que se exprimem quando estão com outros portugueses na mesma situação e a língua que falam em casa, com a família. Isto não quer dizer que no seu português não apareçam elementos do alemão, que, na sua maioria, são elementos lexicais (vide (1)). Por exemplo, fenómenos dos quais eles só tomaram conhecimento na Alemanha e cuja denominação, por isso, só conhecem em alemão, porque o meio onde viviam em Portugal não correspondia ao meio onde vivem na Alemanha. Muitos destes portugueses viviam num meio rural e foram viver para um meio urbano.

(1)

E.: Novembro. ... Sim. Então em Portugal trabalhou na costura e aqui?
I.: Aqui sou chefa de cozinha.
E.: Hm, hm.
...
E onde?
I.: No *Kettler-Internat.*
E.: Kettler-Internat... onde é que é isso?
I.: Olhe é aqui..., sabe onde é que é o...
E.: É de rapazes ou é de raparigas?
I.: É comum. É misto.
E.: Ah. Ah.
I.: E... portanto aquilo é o... *Zweites Bildungsweg.* E quem, quem não tem, quem tira o *Abi-*, ãh..., não fez o *Abitur* e fez-

Observa-se, pois, que a competência do português nesta geração não está adequada ao meio para onde foram viver, tendo, por isso, de recorrer a elementos da língua do país de acolhimento. A língua do país de origem continua, no entanto, a ser a preferida

mesmo quando os membros da segunda e da terceira geração preferem o alemão para comunicar com eles.

3.2. A segunda geração

À segunda geração pertencem elementos que normalmente frequentaram mais tempo o ensino, não querendo isto dizer que tenham chegado a concluí-lo com êxito ou que tenham tido uma formação profissional.

Tiveram menos contacto com o país de origem do que os pais, em contrapartida dominam melhor o alemão, mas mostram inseguranças tanto numa língua como na outra. Os conhecimentos de português não se chegaram a estabilizar e cimentar, como no caso da primeira geração, e o alemão já foi aprendido conscientemente como língua estrangeira, apesar de com o tempo se sentirem mais à vontade nesta língua. Muitos dizem que, quando vão a Portugal, precisam de uma ou duas semanas para começarem a falar português sem dificuldades, acontecendo o mesmo quando estão algum tempo fora da Alemanha e querem voltar a falar alemão. Temos também de tomar em consideração a idade em que se efectuou a emigração porque um período compreendido entre os nove/dez anos e os dezoito é muito largo, de qualquer forma, pode-se dizer que são capazes de se exprimir tanto numa língua como na outra, apesar de terem dificuldades nas duas, podendo-se observar interferências do português no alemão e vice-versa. Se a idade da emigração se situa mais ou menos entre os nove/dez anos e os quinze utilizam com preferência o alemão, não tanto para falarem com os pais, como com os irmãos e amigos que se encontram na mesma situação. Têm mais contacto com alemães, colegas de trabalho, etc., do que os elementos da primeira geração. A competência no alemão aumenta com o grau de instrução, ao passo que a competência no português estagna. Os conhecimentos de português limitam-se quase exclusivamente ao que é utilizado em família e com outros portugueses que vivem no país de acolhimento. Os que têm profissões especializadas como técnicos, enfermeiros, bancários e até engenheiros, advogados, etc. conhecem a linguagem técnica das respectivas profissões, desconhecendo-a totalmente em português. A nível linguístico a sua integração na sociedade de acolhimento teve êxito, apesar das dificuldades observadas em alguns casos.

3.3. A terceira geração

A terceira geração tem algumas semelhanças com a primeira, mas no sentido oposto. Nasceram na ou vieram para a Alemanha antes da idade escolar, foram alfabetizados em alemão. Aprenderam a falar português com os pais e falam-no, com algumas excepções, também só com eles. Quando o nível social dos pais é baixo, tendo frequentado somente a instrução primária e sendo originários de um meio rural, a sua competência em português é limitada, não podendo, por isso, transmitir aos filhos a língua que lhes proporcione comunicar em situações diversificadas.

Os jovens têm a possibilidade de frequentar facultativamente a escola portuguesa, duas vezes por semana, duas horas, até ao nono ano de escolaridade, o que, segundo eles, não é suficiente. Além disso, sentem estas horas extraordinárias como um esforço suplementar que os distrai do resto das aulas. Depois de estarem seis horas por dia na

escola, já não têm paciência nem talvez motivação para assistirem às aulas de português. A escola, que lhes devia aumentar a competência que eles não conseguem adquirir no meio familiar, mostra-se ineficaz. O meio familiar é aqui muito importante. Quando os pais têm a capacidade intelectual e a motivação para incentivarem e estimularem os filhos, pode-se observar que os filhos se esforçam e mostram interesse em adquirir conhecimentos de português, ou pura e simplesmente em falá-lo. Isto quer dizer, em algumas famílias fala-se português em casa dos pais; com os irmãos fala-se sempre em alemão.

A língua do país de acolhimento tornou-se língua materna para os elementos desta geração. Podemos dizer que se efectuou aqui uma integração linguística na sociedade de acolhimento. A nível social, e falando deste grupo que frequenta a Missão Católica de Mainz, esta integração não se realizou da mesma maneira. Como já disse antes, os jovens admitem ter contactos com alguns alemães, amizades têm-nas com portugueses. Conheço o caso de um moço que aqui nasceu, frequentou o ensino e está a fazer uma formação como técnico dentário, que se considera imigrante neste país. Uma outra moça, que foi para a Alemanha com um ano, afirma que os alemães não a deixam sentir-se como uma deles, ela é sempre tratada como estrangeira. Não é, aliás, a primeira vez que se ouve alemães perguntarem: "Não se sente bem com este clima? Ah, pois, está habituado a um clima mais quente...", apesar dos interlocutores viverem no país de acolhimento há mais anos do que viveram no país de origem. Além deste aspecto social, temos outro que está ligado à legislação alemã. Um filho de estrangeiro, estrangeiro é. Se quer adoptar a nacionalidade alemã, tem que desistir da sua, o que a maioria não quer. Se não é aceite pela sociedade, não é um passaporte que o vai fazer alemão de um dia para o outro.

A língua portuguesa não é para esta geração "elemento e símbolo de identidade" (Mota, 94), pois não a domina sem dificuldades, e a língua alemã, que poderia vir a exercer esta função de "elemento e símbolo de identidade" não é suficiente, porque o seu domínio não chega para uma integração e identificação total com o país de acolhimento. Falta sempre um elemento. Para uma "identidade portuguesa" falta o domínio da língua portuguesa e para uma "identidade alemã" falta a aceitabilidade por parte da sociedade alemã.

Interessante para esta geração é que as interferências do alemão no português se podem observar a todos os níveis e não só a nível lexical como na primeira geração:

INTERFERÊNCIA FONÉTICA

(2)

E.: Hm. E... hm, o teu pai era vidreiro e aprendeu a profissão lá em Portugal.
I.: Ah, e acho que em *Móçambique* [mɔsam'bik]

INTERFERÊNCIA SEMÂNTICA

(3)

E.: E há, há por exemplo aspectos, há coisas negativas ou coisas mais positivas em relação aos portugueses?
I.: Ah isso, isso há sempre, não é?
E.: Sim.

I.: Em cada povo. Ah... acho que... às vezes tenho, *tenho o sentimento* qu'eles sintem-se [*sic*] mais superiores...

4. A SITUAÇÃO LINGUÍSTICA DOS PORTUGUESES RESIDENTES NA ALEMANHA (BILINGUISMO, DIGLOSSIA, FALARES EMIGRESES?)

Para concluir, algumas observações sobre a situação linguística dentro da família, onde os membros das três gerações descritas acima entram em contacto linguístico uns com os outros.

A situação descrita por Mª Antónia Coelho da Mota em relação aos emigrantes portugueses na Alsácia é muito semelhante à existente na Alemanha:

> [...] a uma *diglossia* idealizada corresponde, na realidade, um *continuum*: ou seja, não há uma repartição absoluta na selecção de uma ou de outra língua (o Português, a língua do interior; o Francês, língua dos contactos com o exterior), mas antes um movimento de passagem de uma para outra, condicionado pelo interlocutor [...] e também pela situação de comunicação [...] (Mota, 94).

A língua do exterior invade o interior. Na primeira geração através de interferências a nível lexical; o português continua, no entanto, a ser utilizado com preferência entre os elementos desta geração. Na segunda e na terceira geração porque o alemão é a língua preferida tanto para comunicarem com a geração dos pais/avós como entre si. Aqui temos que diferenciar a situação familiar. Alguns pais, no fundo uma minoria, exigem que os filhos falem português com eles. Muitas vezes os jovens recorrem, sem embargo, ao alemão por não conseguirem exprimir-se em português. Não é estranho, pois, os pais falarem em português e os filhos responderem em alemão. O alemão é, além disso, a língua utilizada entre irmãos. Se os membros da terceira geração são filhos da segunda geração e não da primeira, acontece, na maior parte dos casos, que todos os membros da família comunicam entre si na língua do país de acolhimento. Isto quanto à diglossia. No que respeita a competência nas duas línguas por parte de um só falante, pode-se dizer que existe um bilinguismo, mas assimétrico, como se depreende do que foi afirmado acima e do esquema seguinte:

1ª GERAÇÃO	*Português*	*Alemão*
factores extra-linguísticos	– meio rural – 4 anos de escolaridade em Portugal – profissão x	– meio urbano — – profissão y
uso	– língua da família e dos amigos	– língua do trabalho e dos contactos com o exterior

2ª GERAÇÃO	*Português*	*Alemão*
factores extra-linguísticos	– meio rural – 1ºs anos de escolaridade em Portugal —	– meio urbano – últimos anos de escol. na Alemanha – profissão
uso	– língua da família (?) —	– língua da família e dos amigos – língua do trabalho e dos contactos com o exterior

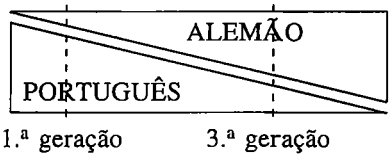
3ª GERAÇÃO	*Português*	*Alemão*
factores extra-linguísticos	— – aulas de port. até ao 9.º ano, 4 h. semanais —	– meio urbano – escolaridade na Alemanha – profissão
uso	– língua da família (?) —	– língua da família e dos amigos – língua do trabalho e dos contactos com o exterior

Medir o nível de bilinguismo nas diferentes gerações é uma tarefa bastante difícil e não é a finalidade do nosso trabalho. Mas o facto do nível do bilinguismo ser tão diferente nas três gerações mostra-nos para onde a situação linguística dos portugueses tende a evoluir. Se realmente existir, no futuro, uma quarta geração de portugueses a viver na Alemanha, a língua dos seus antepassados passa a ser para eles uma língua totalmente estrangeira. E aqui aproveito para citar o dicionário de Mª Francisca Xavier e Mª Helena Mateus que define o bilinguismo como uma

> situação linguística em que duas línguas coexistem na mesma comunidade ou em que um indivíduo apresenta competência gramatical e comunicativa em mais do que uma língua. O bilinguismo costuma ser considerado como um contínuo linguístico, situado entre dois extremos teóricos, o de competência mínima e o de competência nativa. Os bilingues encontram-se em vários pontos deste contínuo, sendo apenas uma minoria aquela que atinge o ideal teórico de perfeição, isto é, o controlo equilibrado dos dois idiomas [...] (Xavier Mateus, 64).

No caso dos portugueses residentes na Alemanha, o contínuo linguístico (bilinguismo) descrito acima podia ser representado por duas faixas, uma para o português,

que tende a diminuir na segunda, terceira e outras gerações, e uma para o alemão em sentido inverso:



Vendo o problema sob este prisma, é pouco provável que se venham a desenvolver dialectos ou falares emigreses, como parece ser o caso nos Estados Unidos da América e na França. (Mayone Dias, 58-67/69-72) Quanto ao estado actual da língua portuguesa não podemos obşervar uma evolução nesse sentido. As interferências são interferências mesmo e não atingiram o nível de norma, no sentido de serem usadas e aceites por um grande número de falantes. Existem alguns elementos lexicais que são comuns a um certo número de falantes, mas não à maior parte, tendo que se diferenciar a que grupo social, etário, etc. esses falantes pertencem. Se as interferências se registam num só grupo social ou etário não se pode falar em dialecto ou falar emigrês.

AGRADECIMENTO

A Raquel Díaz Antognazza pela leitura crítica do presente.

BIBLIOGRAFIA

DIAS, Eduardo Mayone (1989), *Falares Emigreses — uma abordagem ao seu estudo*, Lisboa.

FRANCO, António Capataz (1986), *Uma Análise de Erros no Âmbito do Português-Alemão*, Porto.

MOTA, Maria Antónia Coelho da (1988), "moi il y a beaucoup de fois que commence à parler em portugais e termino em français" in: *ICALP (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa). Revista.* Junho-Setembro, nºs 12 e 13, Lisboa, págs. 93-100.

XAVIER, Maria Francisca/MATEUS, Maria Helena (1992), *Dicionário de Termos Linguísticos*, vol. II, Lisboa.

DISCURSO REPRODUZIDO E TÉCNICAS DE PERSUASÃO NUM EXEMPLO DE DISCURSO ELEITORAL

(ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS 1991) *

I. ROBIN WARNER

1. INTRODUÇÃO

A matéria a ser analisada nesta comunicação deriva do conteúdo de um dos programas — o de Carlos Marques — apresentado na RTP no âmbito da campanha eleitoral para as eleições presidenciais de 1991. O aspecto linguístico que se pretende comentar é a incidência — e, de modo mais especulativo, a função persuasiva — de diversos exemplos e tipos de discurso reproduzido. Trata-se de um estudo muito resumido que, mais do que elaborar conclusões, apenas oferecerá algumas sugestões para a investigação das estratégias de persuasão e do discurso reproduzido.

Devíamos ter em conta, por um lado, que os gestos, a entoação e as capacidades de mimese em geral são importantes recursos expressivos para quem visa representar (comentar, interpretar) os enunciados produzidos por outras pessoas, ou inclusive os próprios emitidos numa prévia ocasião. Por outro lado, também é preciso reconhecer que os efeitos de apresentação visual, a proxémica, etc., têm muita importância na comunicação persuasiva. Assim, e embora deixe menos tempo para comentar elementos linguísticos, julgo imprescindível avaliar a contribuição de tais elementos 'extra' — ou 'para' — linguísticos, passando uma videogravação do programa. Mas antes disso convém esclarecer brevemente algumas questões metodológicas e terminológicas.

1.1. Terminologia e Metodologia

Todos aceitamos hoje, de um modo geral, o conceito da qualidade dialógica de qualquer enunciado, ou da dimensão intertextual de qualquer texto. As formas de reprodução discursiva são, com efeito, tão variadas que o modelo 'clássico' de discurso directo/indirecto, se bem que muito útil, talvez resulte algo redutor. Utiliza-se aqui o termo (oportunamente pouco específico) Discurso Reproduzido (DR) para denominar uma extensa gama de recursos linguísticos à disposição do emissor (ou, como prefiro, falante) que intencionalmente incorpora outros discursos, abertamente identificados como tais, no seu discurso. Ao comentar exemplos concretos de DR, parece lícito

* Queria agradecer ao *Research Travel Fund* da Universidade de Sheffield que me concedeu um subsídio para que participasse no 4° Congresso da A. I. L, e também às colegas que ofereceram interpretações de algumas locuções dificilmente perceptíveis no texto estudado : Dras Hélia Neves, M. Suzete Dias e Paula Gouveia.

aproveitar eclecticamente qualquer enfoque analítico desde que este tenha eficácia explicativa. Assim, para além do modelo discurso directo/indirecto, aludir-se-á aos conceitos de projecção (segundo a gramática funcional de Halliday), de interpretação (na teoria de relevância de Sperber e Wilson) e de diálogo construído (segundo Deborah Tannen).

Quanto à persuasão, será mais conveniente delimitar aqui com alguma precisão um tema susceptível de diversos tratamentos e definições. Neste sentido, considero a persuasão apenas como uma situação interactiva na qual o falante manifesta uma intenção persuasiva e o ouvinte reconhece e aceita tal intenção. Assim, e utilizando a terminologia de Hodge & Kress, não há contestação das regras logonómicas que condicionam a emissão e recepção de sentidos persuasivos (a argumentação, as definições, as avaliações, etc.). O discurso eleitoral representa um caso-paradigma desta persuasão cooperativa, pois as normas da democracia impõem tanto o direito de um candidato a solicitar o nosso voto como a nossa responsabilidade cívica de lhe conceder a palavra. Com efeito, a transmissão na RTP do programa que se segue demonstrou a aprovação oficial destes princípios. (Transcrição do programa: veja Anexo).

2. ANÁLISE

Quanto à incidência do DR, o levantamento da matéria proporciona muitos e muito diversos exemplos, alguns dos quais apresentarei para justificar a organização de categorias de reprodução:

2.1. Citações

Há dois tipos de citação — as citações introduzidas por meio de títulos, e as introduzidas por fórmulas verbais. Aparece várias vezes no programa a imagem de um cartaz com o retrato do candidato e, abaixo, o lema *A coragem de ser solidário*. A intenção desta técnica é a de identificar Carlos Marques como o emissor desta mensagem. O candidato, aliás, explica, em certo momento, que "o lema da minha candidatura é a coragem de ser solidário". Alguns títulos têm por fim sugerir uma estrutura muito característica do DR: uma situação de enunciação reproduzida dentro da situação de enunciação primária. Por exemplo, o título *1ª página*, com a data 18/12/90 indica que as palavras pronunciadas por Carlos Marques numa ocasião anterior estão a ser fielmente reproduzidas; e o título *Major Mendonça de Carvalho* identifica uma pessoa que fala de um modo análogo ao de um personagem de uma narrativa.

A impressão de uma fiel reprodução é dada também pelo partidário do candidato, Ismael Sanchez, quando, ao introduzir uma citação com a fórmula *esta mensagem de Dèzet*, baixa visivelmente os olhos para ler um papel que tem na mão. O próprio candidato talvez procure um efeito semelhante quando apresenta um prévio discurso seu como citação reproduzida palavra por palavra, mediante a fórmula *o que eu disse foi o seguinte*:, embora a continuação, incorporando (duas vezes) mais um nível de reprodução dentro da própria citação, atenue o compromisso assumido de responsabilidade pessoal pela veracidade da reprodução: *O que eu disse foi o seguinte:*

diz o poeta que o sonho comanda a vida; em segundo lugar disse que querem-nos normalmente falar do realismo.

2.2. Diálogo Construído

No pólo oposto da pretendida exactidão ou veracidade, encontramos muitos exemplos do diálogo construído. Em vez de reproduzir ou evocar palavras previamente pronunciadas, trata-se aqui de uma estratégia discursiva para estimular o 'envolvimento', a cooperação positiva e eficaz entre os participantes na interacção comunicativa. Entre as várias 'estratégias de envolvimento' discursiva utilizadas, no programa, pela mulher que denuncia o alto custo de vida, encontra-se um claro exemplo de diálogo construído, com a função de dramatizar o sentido essencial de uma série de experiências:

> A gente vai à farmácia eu vou e digo quanto custa esta receita? É tanto. Ai!, eu não posso. Tiro os mais, os que me fazem mais falta, e não compro os outros, e quem diz eu é muita gente a viver assim.

Note-se aqui que a palavra *tanto* evidentemente nunca fez parte de um diálogo real. Também vale a pena salientar que a expressão *quem diz eu* é, no fundo, uma forma prototípica de diálogo construído.

Uma variante interessante desta estratégia é o monólogo interior (ou protocolo do tipo 'pensar em voz alta') que acompanha a imagem de uma mão com uma caneta a marcar um xis num boletim de voto: Voz: *O meu voto é para ele*. Todavia, o exemplo mais memorável é fornecido pela versão paródica de um debate entre os dois candidatos mais conhecidos. Supõe-se que a audiência viu o debate original entre Mário Soares e Basílio Horta, ou leu reportagens dele; por conseguinte, a qualidade construída do diálogo torna-se completamente explícita, e a questão de veracidade depende não do grau de precisão com que as palavras originárias são reproduzidas, mas da justeza ou sinceridade com que a 'situação de fala' é representada; e, com efeito, o que se apresenta não é um debate, em que os participantes obedecem cooperativamente as normas da argumentação, mas o desenvolvimento (em dois sentidos da palavra) de uma situação de conflito não-negociável e de fracasso comunicativo:

> TIT: Página Zero (no pano de fundo).
>
> MASCARADO 1: Onze de Março.
> MASCARADO 2: Ah, injustiças, transições!
> MASCARADO 1: Onze de Março!
> MASCARADO 2: Eu sou socialista!
> MASCARADO 1: Espoliados. Champalimaud. O Senhor foi cúmplice.
> MASCARADO 2: Esteja caladinho!
> MASCARADO 1: Ninguém calará a voz os espoliados do onze de Março. Os coitados, os desgraçados! Champalimaud, Macau, o Senhor foi cúmplice!
> MASCARADO 2: Bananas! Bananas! O Senhor Doutor é um incivilizado!
> MASCARADO 1: Incivilizado é o Senhor!
> MASCARADO 2: O incivilizado é o Doutor!
> (Começam a esgrimir)

2.3. Discurso Caracterizado

A ideia de reprodução como representação ou interpretação da dinâmica interpessoal do enunciado original conduz naturalmente à consideração de outra dimensão deste tema, a da caracterização global dos actos comunicativos. Antes de examinar alguns exemplos, queria aludir brevemente ao modelo proposto por Sperber e Wilson (*Teoria da Relevância*) para a análise do DR. Sperber e Wilson distinguem uma classe de enunciados que se utilizam para representar não aquilo que descrevem, mas aquilo com que se parecem. A semelhança pode existir entre fenómenos verbais ou entre formas proposicionais, dando lugar, no segundo caso, a uma interpretação mais do que a uma simples representação. Vejamos alguns exemplos:

> Só precisa de voltar a afirmar convicções e fidelidade a princípios quem, pela sua prática, permite que se duvide dessas convicções e dessa prática.
> Querem-nos normalmente falar do realismo e pôr-nos em causa a utopia.

Nota-se nestes dois exemplos uma clara intenção de evocar e interpretar (ou comentar criticamente) o conteúdo proposicional de discursos de outrem, sem que haja algo que se possa qualificar de discurso indirecto na definição usual. Uma função parecida é desempenhada pelas muitas palavras utilizadas no programa do tipo que Halliday denomina verbiagem, palavras que indicam a classe, qualidade e quantidade daquilo que se diz. Há exemplos neutros como 'fala' ou 'mensagem', mas a maioria destas palavras expressam uma interpretação depreciativa:

> Estes debates são normais. Este, por exemplo, o último com o Basílio, isso foi... quase uma roupa suja.
> Fazer aquele bate-papo, não presta para nada aquilo.
> E não podemos ser enganados com papões, com palavras bonitas e com outras coisas do género.

2.4. A Inferência

Em todo o caso, não devemos esquecer que a argumentação, como género discursivo, é altamente dialógica. Adaptando uma definição de Deborah Schiffrin, podíamos afirmar que este programa é uma série de monólogos, concordantes entre si, que sustentam uma posição disputável. Particularmente na situação de uma campanha eleitoral, em que os principais argumentos dos candidatos formam uma parte importante do conhecimento contextual da audiência, qualquer afirmação funciona como contestação de uma suposta posição contrária, e, por isso, amiúde incorpora uma implícita interpretação crítica dessa posição.

O caso mais claro desta tendência é talvez a negação. Tomando um exemplo dos momentos iniciais do programa, *Nós não somos foguetes para animar festa nenhuma como já disseram*, vale a pena notar que a explicação *como já disseram* é desnecessária, uma vez que qualquer ouvinte de um discurso deste tipo compreende, sem ela, que o falante está a desmentir uma afirmação de outrem. Neste exemplo é muito possível que se rejeite uma forma de palavras originariamente utilizada, mas é mais normal, neste tipo de reprodução, que seja negada uma forma proposicional, ou uma interpretação dela.

Consideremos uns exemplos do próprio Carlos Marques. Quando às suas prescrições para o conflito do Golfo ele acrescenta *mas nunca deitar achas para a fogueira da guerra*, percebemos que, para caracterizar criticamente a intenção ou efeito provável das palavras de um candidato rival, utiliza uma metáfora que não apareceu no discurso originário. De um modo semelhante, quando Marques denuncia *esta governamentalização do estado que não considera os cidadãos, o homem, como ser inteligente, pensante, com sentimentos, com vontade*, está a evocar a correspondente afirmação que toda a negação implica. Supõe-se que alguém diz, ou disse, ou acredita (erroneamente), que o governo respeita devidamente a inteligência e sensibilidade dos cidadãos; ou, alternativamente, que alguém (talvez uma pessoa 'média', 'normal' ou 'razoável') diz, ou acredita, que qualquer governo tem a obrigação de respeitar aquelas competências. Neste ponto muito especulativo, seria melhor passar para além de considerações formais e considerar, muito brevemente, as relações entre a reprodução discursiva, a persuasão e o discurso eleitoral.

3. ESBOÇO DE CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, um aspecto muito importante da comunicação persuasiva é a chamada credibilidade do enunciador. A reprodução de outros discursos oferece muitas oportunidades para reforçar o efeito de credibilidade, quer mediante pretensões de veracidade ou sinceridade na reprodução, quer mediante a criação de uma aparente multiplicidade de vozes e pontos e vista, a corroborarem as interpretações e a apoiarem as exortações da voz persuasiva. Em segundo lugar, o discurso reproduzido tem a vantagem de ser uma técnica de definição forte que, ao mesmo tempo, dá a impressão de ser débil. Aparentemente, trata-se de discursos de outrem incorporados no discurso primário por meio de técnicas transparentes, ficando com certa autonomia. Na realidade, o discurso reproduzinte comanda tudo, e a reprodução é amiúde uma definição manipuladora atribuída astuciosamente a uma fonte supostamente desinteressada. Finalmente, talvez o aspecto mais interessante deste tema seja a relação entre a reprodução e o conteúdo ideológico dum género discursivo (o discurso eleitoral) que costuma apresentar o dizer como uma forma de acção social mais eficaz do que o fazer. Em combinação com outras técnicas — por exemplo, abundância dos verbos performativos, ambiguidade entre processos materiais e processos verbais — é bem possível que uma importante função, no discurso eleitoral, do discurso reproduzido seja a de estabelecer a primazia da fala e a competência supostamente exclusiva dos políticos 'oficiais' relativamente à gestão dela.

BIBLIOGRAFIA

COULMAS, F. (ed) *Direct and Indirect Speech,* Berlin, De Gruyter, 1986.

HALLIDAY, M. A. K., *An Introduction to Functional Grammar*, London, Arnold, 1985.

HODGE, R. e KRESS, G., *Social Semiotics,* Cambridge, Polity Press, 1988.

PRATKANIS, A. e ARONSON, *Age of Propaganda. The Everyday Use and Abuse of Persuasion*, New York, Freeman, 1991.

SPERBER, D. e WILSON, D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986.
TANNEN, D., *Talking Voices*, Cambridge, C.U. P., 1989.
SCHIFFRIN, D., "Everyday Argument" in T. Van Dijk (ed) *Handbook of Discourse Analysis*, Vol. 3, London, Academic Press, 1985, pp. 35-46.

ANEXO: TRANSCRIÇÃO DO PROGRAMA DO CANDIDATO CARLOS MARQUES

(VOX POP designa os comentários de pessoas anónimas entrevistadas na rua. TIT designa títulos ou outra matéria escrita.)

VOX POP. 1: Eu vou votar por quem?

(Música, etc CARTAZ com foto de CM). TIT: A coragem de ser solidário.

TIT: Major Mendonça de Carvalho, Militar de Abril na Reserva.
MC: Nós não somos foguetes para animar festa nenhuma, como já disseram. Nós fazemos parte integrante de uma festa, de uma grande festa, porque o candidato chamado abstenção não pode nunca ganhar eleições neste país. É preciso que as pessoas acordem e saibam que nós estamos bastante vivos e que não estamos de maneira nenhuma esquecidos dos grandes problemas deste país e das frustrações que carregamos connosco e com os outros todos que estão lá fora há dezasseis anos. E não podemos ser enganados com papões, com palavras bonitas e com outras coisas do género.
(Aplausos).

(CM a caminhar entre partidários.)

CM (sentado a uma mesa): Nós estamos muito convictos de que este projecto da solidariedade — como sabe, o lema da minha candidatura é a coragem de ser solidário — este projecto de solidariedade é um projecto que dá valor e sentido à nação, faz os portugueses projectarem as suas energias para um Portugal desenvolvido e de futuro, em vez dos valores que hoje são colocados na sociedade, os valores de um individualismo feroz, de uma competição desenfreada, o dinheiro parece que é o valor absoluto.

(Música. CM a abraçar partidários)

CM (a fazer um discurso): E é contra esta governamentalização do Estado que não considera os cidadãos, o homem, como ser inteligente, pensante, com sentimentos, com vontade, como está um pouco a acontecer por todo o mundo, e por... contra esta governamentalização e que precisamos, este país precisa, de uma democracia activa, participada e descentralizada.

(Música, mais abraços).

TIT: Ismael Sanches.
IS: Um estadista moderno disse que os problemas do mundo possivelmente não podem ser resolvidos por cépticos ou por cínicos cujos horizontes se cingem às realidades óbvias. Precisamos

de homens que sonhem com coisas que nunca existiram. A aparição da candidatura de Carlos Marques nasceu assim e pode ser muito bem expressa por esta mensagem de Dèzet (lê): Numa longa noite sempre iluminada por uma luz, por mais escondida que seja, vamos avante, talvez sem o saber, por causa de um potencial insubstituível de confiança recíproca. Apoiando-nos uns nos outros, ousamos tomar os riscos. Esta aventura vivida dentro de nós mesmos de aqui a anos começará a alternar com uma aventura pública vivida pelos portugueses com os portugueses. Será então uma nova política.

(Cartaz com lema)

VOX POP 2: Acho que ele é um homem com futuro, que ele tem jeito para a política, e que... é um bom político.

(Música. Operários).

CM: É preciso discutir no concreto os poderes que tem o presidente, porque ele pode intervir na cena política, não naquilo que diz ao governo, mas do ponto de vista das grandes orientações da Constituição.

(Breve cena de mascarados, sem palavras. TIT: Página Zero.)

VOX POP 3: Acho que isto é normal, estes debates são normais. Este, por exemplo, o último com o Basílio, isso foi... quase uma roupa suja, não alterou nada, tirando o sumo, não dá nada.

TIT: Página Zero (no pano de fundo).
MASCARADO 1: Onze de Março.
MASCARADO 2: Ah, injustiças, transições!
MASCARADO 1: Onze de Março!
MASCARADO 2: Eu sou socialista!
MASCARADO 1: Espoliados. Champalimaud. O Senhor foi cúmplice.
MASCARADO 2: Esteja caladinho!
MASCARADO 1: Ninguém calará a voz os espoliados do onze de Março. Os coitados, os desgraçados! Champalimaud, Macau, o Senhor foi cúmplice!
MASCARADO 2: Bananas! Bananas! O Senhor Doutor é um incivilizado!
MASCARADO 1: Incivilizado é o Senhor!
MASCARADO 2: O incivilizado é o Doutor!
(Começam a esgrimir)

VOX POP 3: Políticos já de carreira, chegar àquele ponto, ainda se fossem uns... uns iniciados, agora, uns políticos criados metidos naquilo, fazer... fazer aquele bate-papo, não presta para nada aquilo, não tirou sumo nenhum.

(Música. CM a dar apertos de mão. Cena de guerra. TIT: Crise do Golfo.)

CM (Sentado, TIT: 1ª página 18/12/90): Em caso de conflitos internacionais Portugal deve-se pautar por uma solução pacífica desses conflitos nos foruns internacionais. E penso que é isso o que se devia fazer, apoiar todas as resoluções da ONU que vão no sentido de uma solução pacífica, das pressões diplomáticas, internacionais, comerciais, económicas, etc., mas nunca deitar

achas para a fogueira da guerra. E nós ainda não esquecemos que já fizemos uma guerra, enfim, até um dos candidatos quer agora rediscutir aquele tema todo. Os portugueses não se esquecem disso, não esqueceram, e certamente o Senhor Doutor está de acordo comigo, que foi uma guerra contrária aos interesses portugueses, e onde morreram muitos portugueses.
MÁRIO SOARES: Aí estamos completamente de acordo.
CM: Claro. Então penso que não há nenhum sentido hoje irmos para esta guerra. A não ser que vamos de novo servir de carne de canhão para os interesses estranhos ou estrangeiros.

(Música; par de jovens namorados)

CM (A fazer um discurso): Só precisa de voltar a afirmar convicções e fidelidade a princípios quem, pela sua prática, permite que se duvide dessas convicções e dessa prática.

MÁRIO SOARES: Tenho-me batido sempre ao lado dos pobres, ao lado dos desfavorecidos, ao lado dos que mais precisam do meu apoio.

(Écran dividido, imagem de Soares à esquerda, VOX POP 4 à direita)

VOX POP 4: Diga-me como é que a gente pode viver e quem diz eu há mais pessoas que estão na mesma, e ainda estão piores do que eu, e não têm para onde dormir; a gente vê na televisão pessoas a dormir na rua, nós sentimos estes desgostos tão grandes, vendo o sofrimento tão grande das pessoas que andam a viver nas ruas, e eles enchem-se de dinheiro a roubarem a gente, o Estado a roubar escandalosamente. A gente vai à farmácia, eu vou e digo quanto custa esta receita? É tanto. Ai! não posso, tiro os mais os que me fazem mais falta, e não compro os outros, e quem diz eu é muita gente a viver assim, e há outras pessoas a viver à grande outra vez, como antigamente.

CM (a fazer um discurso): A democracia não vive só de palavras, vive também de pão, vive de uma melhor e mais equitativa redistribuição da riqueza. Não basta pois ter apenas ideais, é necessário promover também o bem-estar dos portugueses.

(Boletim de voto. Mão a pôr um xis) VOZ: Carlos Manuel Marques da Silva. O meu voto é para ele.

CM (sentado a uma mesa): Em primeiro lugar, o que eu disse foi o seguinte: Diz o poeta que o sonho comanda a vida. Em segundo lugar, disse que... querem-nos normalmente falar do realismo e pôr-nos em causa a utopia. E eu tenho visto que cada vez que a gente baixa a utopia, ou seja, o sonho de avançar, de ter progresso, de ter futuro, de ser moderno, baixa o pão, baixa a liberdade, baixa a paz.

VOX POP 3: E digo-lhe mais: até gostei muito do Carlos Marques. A fala dele, gostei muito.

(Música e imagens do início, com cartaz e lema)

2. **Literaturas**

PARA UMA LEITURA SEMIÓTICA DO SONETO "ESCAVAÇÃO" DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

ORIETTA ABBATI

Neste breve trabalho propomo-nos ler "Escavação", de Mário de Sá-Carneiro, à luz de uma óptica semiótica. O interesse por tal método nasce, por assim dizer, quase naturalmente, estimulado pelas próprias poesias do escritor. Efectivamente, o poeta de *Orpheu* é considerado como uma das vozes mais significativas do Modernismo português e — não obstante ele mesmo se sentisse sobretudo um escritor de prosa e tivesse começado a escrever poesias quase por acaso, sem demasiada convicção [1] — hoje são precisamente as poesias, mais incisivas do que as novelas, que nos atraem, para depois se oferecerem a uma leitura cada vez mais sedutora.

Consideramos que uma leitura semiótica das poesias pode explicar todas aquelas impressões imediatas que às vezes revelam, de um relâmpago, o sentido da poesia mas que também, um momento depois, deixam que ele nos escape, tal como num jogo de revelações e ocultações.

O ponto de partida do nosso trabalho é a dialéctica entre texto e leitor, que acaba por constituir o fenómeno literário. O leitor intui, de maneira empírica, a poeticidade de um texto, ou melhor, é capaz de distinguir um texto poético de um outro texto; a semiótica pretende dar uma possível explicação para este facto. O eixo fulcral a partir do qual tudo se desenvolve é que a poesia usa uma linguagem oblíqua, ou seja, diz uma

1. A correspondência de Sá-Carneiro com Fernando Pessoa vem confirmar esta atitude. Assim, Sá-Carneiro escreve em Fevereiro de 1913: "[...] Eu gosto dos versos que o meu amigo teve a pachorra de acabar de ler. Não lhes dou importância, não os amo — gosto apenas — porque, por razoáveis que sejam, não são versos escritos por uma poeta [...] Repito: não dou importância alguma aos meus versos. Como há escritores que nas suas horas vagas são pintores, eu, nas minhas horas vagas, sou poeta — na expressão de escrever rimadamente, apenas. Eis tudo." (Mário de SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, Lisboa, Edições Ática, 1978, pp. 70-72).
Numa outra carta de Março de 1913, falando de "Simplesmente", quase para se justificar assim escreve: "[...] Verei as provas e nessa ocasião, no entanto, farei algumas das emendas que me aconselha. Se se tratasse duma obra em prosa, nunca, é claro, eu procederia assim. Mas são os versos que surgirão em volume algum, que se perderão. [...] A minha poesia brilhante. E é já muito para um prosador ter conseguido isto. Enfim, para mim, entre a poesia e a "literatura" há a mesma diferença que entre estas duas artes e a pintura, por exemplo. As minhas horas de ócio são ocupadas, não a pintar, como o Bataille, mas a fazer versos. Puro diletantismo". (*Ibidem*, pp. 86-87)
Mas a ideia de ter empreendido um caminho artístico para ele insólito ainda aparece numa outra carta escrita em Maio de 1913: "Aí vai outra poesia. Fi-la, vamos lá, em três horas, [...] É muito interessante o que se passa comigo actualmente. Como é que de súbito eu me virgulo para outra arte tão diferente? E sem esforço, antes, naturalmente [...]" (*Ibidem*, p. 112).

coisa mas significa outra [2]. Tal afirmação implica que, no texto poético, a linguagem tende a perder referencialidade, a favor de uma obliquidade semântica produzida através de um fenómeno de transferência, distorção ou criação de significado [3].

Qualquer tipo de poesia, através destes sinais de obliquidade, esconde-nos o seu "significado". Na verdade, a obliquidade tende a dificultar a representação da realidade ou mimese, fazendo-nos perder, por assim dizer, o fio da meada quando procuramos interpretar a poesia à luz de uma simples referencialidade das palavras usadas. Mas o que caracteriza a poesia é a unidade — quer formal quer semântica — construída precisamente por aqueles sinais de obliquidade que apontam para "o outro significado". Por outro lado, sabemos que a referencialidade da linguagem tem a ver precisamente com a mimese, isto é, com uma correspondência, ainda que arbitrária e convencional, entre as palavras e a realidade, entre a expressão e a coisa expressa. Este facto comporta que a mimese seja caracterizada pela variação e pela multiplicidade, que faz sim com que o *focus* semântico se desloque continuamente de um ponto ao outro da sequência verbal, acompanhando a mimese — que é complexa porque complexa e múltipla é a realidade.

Podemos distinguir, assim, dois níveis de interpretação de um texto: um nível mimético ou heurístico, que se refere ao significado e um nível semiótico que se refere à unidade semântica da poesia ou "significância" e que corresponde à leitura hermenêutica.

Tarefa da semiótica será, então, descobrir a "significância" de um texto poético, que se oculta debaixo da enganadora veste do significado referencial das palavras. A empresa não é fácil, sobretudo porque quando se lê uma poesia tem-se sempre a tentação de apreender o seu significado indo à procura de possíveis referências no próprio texto e, quando este não nos ajuda, vai-se ver a biografia do autor ou tomam-se em consideração factos periféricos ao texto... De facto, a primeira leitura detém-se, como é natural, na mimese. Mas, como já aqui foi dito, a poesia possui uma unidade semântica, a "significância", que está sim escondida, mas que transparece precisamente nos pontos em que a mimese cede, onde deparamos, afinal, com a obliquidade, que se manifesta concretamente como não-gramaticalidade [4]. Dever-se-á então proceder a uma leitura retroactiva e repercorrer a barreira da mimese — que numa primeira leitura se apresentava como caminho a seguir — para apreender na globalidade do texto poético aquela "significância" que só de tanto em tanto aflora mas que torna perfeitamente legítimos os desvios, as não-gramaticalidades, tudo o que tem a ver com a semiose.

Intervêm agora algumas regras semióticas — que veremos depois concretamente nas poesias — e que nos guiam na tortuosa passagem da mimese à semiose.

Referiremos apenas que essas regras funcionam com base na noção geral de que o que é oblíquo, não-gramatical do ponto de vista mimético, é gramatical do ponto de vista

2. Cf. Michael RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1978 (tr. Italiana, *Semiotica della Poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 23). O presente artigo está baseado, em grande parte, neste texto do Michael Riffaterre.
3. Temos transferência quando uma palavra aparece no lugar de outra, como no caso da metonímia ou da metáfora; temos, ainda, distorção em presença de contradição ou ambiguidade; temos, afinal, criação de significado quando a organização da poesia depende do espaço textual. (Cf. *Ibidem*, p. 24).
4. Deve-se entender como não-gramaticalidade qualquer tipo de alteração da função mimética da linguagem imputável, por exemplo, a uma gramática ou léxico desviados. (Cf. *Ibidem*, p. 25 e ss.).

semiótico; quer dizer que devemos ir procurar em outro lugar, num outro texto, a razão da não-gramaticalidade, um texto onde se pode encontrar a gramaticalidade daquela determinada expressão que se nos apresentava distorta ou desconexa na poesia em análise. Tudo isto, obviamente, reentra na intertextualidade que se comporta, assim, como um espelho, restituindo-nos, na sua gramaticalidade semântica, na sua "significância", uma poesia antes incompreensível. O que não é gramatical no texto é pois gramatical no intertexto. Naturalmente que os dois níveis, o mimético e o semiótico, estão contemporaneamente presentes no texto, porque a sequência apresenta-se quer como mimese quer como semiose, mas o significado é obviamente sintagmático, enquanto que a "significância" é paradigmática [5].

Como afirmámos logo de início, a exigência de um tal método nasceu das próprias poesias de Mário de Sá-Carneiro.

Duas são as razões fundamentais. A primeira tem a ver com a relação texto-leitor. Pensamos que qualquer pessoa que se interesse pelas poesias de Sá-Carneiro experimenta no início uma sensação de desorientação, porque lhe faltam os suportes referenciais da linguagem. As suas poesias parecem escapar-nos da mão e obrigam-nos a ir mais longe. Ao mesmo tempo somos atraídos por elas, porque intuitivamente nos apercebemos que apontam para qualquer coisa que está mais além, ou melhor, que se revela na relação entre as palavras, e este qualquer coisa não é senão a sua unidade semântica. Para além disto, notamos, como consequência, uma certa atemporalidade dos conceitos, ou a sensação de contemporaneidade, de modernidade das poesias. Facto este que nos reconduzirá também à semiótica.

A segunda razão é intrínseca à obra de Mário de Sá-Carneiro.

Toda a sua obra poética, pelo menos a da maturidade, foi composta num curto espaço de tempo, entre 1913 e 1916, que corresponde — grosso modo e à parte de três intervalos — ao período que o poeta transcorreu em Paris. Nestes breves anos, que se fecham com a morte de Sá-Carneiro — que se suicida, de um modo atroz e ao mesmo tempo espectacular, em Abril de 1916, num hotel parisiense — o poeta deixou-nos uma obra rica, embora não numerosa, que possui por si só o acabamento da obra-prima e que hoje se manifesta em toda a sua força expressiva, mesmo separada do autor e da sua época. Do mesmo modo, as colectâneas *Dispersão*, *Indícios de Ouro* e *Últimos Poemas* [6] reflectem os vectores literários da época. De resto, a obra de Sá-Carneiro, ou de qualquer outro escritor, separada do contexto não seria compreendida no modo mais correcto.

Com efeito, a poesia de Sá-Carneiro insere-se no húmus literário do fim do século, do qual nascerá o movimento modernista reunido à volta da revista *Orpheu*, que terá precisamente em Sá-Carneiro um dos seus mais brilhantes colaboradores.

É indubitável que numa leitura, ainda que rápida, da sua obra — novelas e poesias — nos apercebemos de fortes reminiscência simbolistas e decadentistas, para lá daquela "modernidade" expressa na opção cosmopolita, ou melhor, europeísta, tendente

5. Cf. *Ibidem*, pp. 152, 270.

6. Para a leitura das poesias utilizámos a edição crítica de Fernanda Toriello, Mário de SÁ-CARNEIRO, *Poesie*, Edizione critica a cura di Fernanda Toriello, Bari, Adriatica Editrice, 1992.

à superação do provincialismo cultural e àquela "urgência do novo" na expressão poética [7].

Estes grandes vectores, na poesia de Sá-Carneiro, chegam até nós actualizados de um modo original e por isso mesmo inconfundível.

Na verdade, é evidente desde a primeira poesia de *Dispersão* — "Partida" — que a linguagem perde referencialidade em favor de uma deslocação discursiva que activa aquela poética da sugestão que já tinha aberto caminho à estética simbolista [8].

De certo modo, as poesias, precisamente pela sua própria estrutura, exigem uma leitura diferente, que vá para além da simples procura do significado ligado à mimese.

De resto, com base nas premissas indicadas, a semiose articula-se ao longo do percurso da poesia de um modo labiríntico, até chegar ao extremo do jogo de palavras, jogo que começa no texto mas que ao texto regressa, artefacto verbal que encontra a sua "significância" e a sua razão de ser na sua própria estrutura.

Ora que poesia, mais do que a de Sá-Carneiro, se presta aos círculos viciosos da "significância", que se manifesta também como jogo sobre as palavras, sobre as suas estranhas associações? Parece-nos demasiado provocatória para não a encarar em tal sentido.

Mas antes, desejaríamos fazer só mais algumas considerações gerais.

O *corpus* poético formado por *Dispersão*, *Indícios de Ouro* e *Últimos Poemas* pode ser lido como texto único, constituído por uma encruzilhada de variantes, as quais se referem a uma invariante ou algumas invariantes. Em termos semióticos, isto significa que se deverá individuar nas poesias qualquer signo que revele uma modificação ou distorção da mimese, para poder apreender, por entre a variedade das representações, a unidade semântica, a "significância". Em nossa opinião, este procedimento, válido para cada texto poético, no caso de Sá-Carneiro pode funcionar do mesmo modo para todo o *corpus*, entendido como texto único.

Mas tomemos o texto escolhido para a nossa leitura. Trata-se do soneto "Escavação", que faz parte da colectânea *Dispersão*:

> Numa ânsia de ter alguma cousa,
> Divago por mim mesmo a procurar,
> Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
> E a minha alma perdida não repousa.
>
> Nada tendo, decido-me a criar:
> Brando a espada: sou luz harmoniosa
> E chama genial que tudo ousa
> Unicamente à força de sonhar...
>
> Mas a vitória fulva esvai-se logo...
> E cinzas, cinzas só, em vez do fogo...
> — Onde existo que não existo em mim?

7. Cf. José Carlos Seabra PEREIRA, "Rei-Lua, Destino Dúbio Legados Finisseculares e Eversão Modernista na Lírica de Mário de Sá-Carneiro", in *Colóquio / Letras*, nº 117/118, Lisboa, Setembro-Dezembro 1990, p. 170.
8. *Ibidem*, p. 171.

Um cemitério falso sem ossadas,
Noites de amor sem bocas esmagadas —
Tudo outro espasmo que princípio ou fim... [9]

O título, ao qual regressaremos mais adiante, dá-nos imediatamente a ilusão de uma certa referencialidade: 'escavação' indica a acção de escavar. Mas enquanto procedemos à leitura, ainda referencial no 1° verso, já no 2° verso deparamos com uma não-gramaticalidade: *Divago por mim mesmo a procurar*; aqui a mimese vacila, até se anular completamente no decurso da poesia. As não-gramaticalidades adensam-se, acabando por constituir um labirinto de expressões de que se desconhece a saída. O desvio, a obliquidade, exprime-se quer a nível sintáctico quer a nível semântico: *Desço-me todo, divago por mim, Onde existo que não existo em mim?* para chegar depois ao último terceto, que parece não possuir nenhum tipo de relação com o resto do texto. Por conseguinte, a leitura da poesia em chave descritiva resulta a cada passo frustrada. Sendo assim, devemos empreender o percurso inverso e repercorrer a barreira da mimese para proceder a uma leitura semiótica. Ao fazer isto, devemos ter sempre presente que o próprio texto constitui a unidade da "significância". Procedendo à nova leitura, vemos que as não-gramaticalidades se equivalem, quer dizer, todas são variantes de uma única estrutura temática e/ou simbólica; é precisamente a relação das variantes com esta estrutura que constitui a "significância" [10]. Pode-se chamar matriz a tal estrutura, actualizada no texto — como afirmámos — pelas variantes, cujas formas dependem de um modelo ou de uma actualização primária [11]. Então, a "significância" — quer como princípio de unidade semântica quer como expressão de obliquidade — é produzida através do "círculo vicioso" do texto, que passa de uma para outra representação da matriz [12].

Regressamos à poesia "Escavação"; podemos definir a sua matriz como "tentativa de procura", cujo modelo primário é actualizado pelo verbo 'divagar'. Estes dois elementos — a matriz como geradora de texto, o modelo como base para a realização das variantes — combinam-se entre si para nos dar a poesia com a sua linguagem específica [13].

Observamos que a nível de significado ligado à mimese a poesia apresenta grandes vazios, devidos à incompreensibilidade de alguns nexos e associações que não têm justificação a nível referencial. De resto, o ataque à mimese é evidente não só no léxico mas também na própria organização sintáctica: vemos, efectivamente, que no último

9. Mário de SÁ-CARNEIRO, *Poesie*, a cura di F. Toriello, ed. cit., p. 33.
10. Cf. Michael RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 30.
11. *Ibidem*, p. 50.
12. *Ibidem*.
13. Para chegar à semiose é necessário ver como os signos miméticos se transformam em locuções, palavras, que pertencem à "significância" e como da matriz se chega ao texto. A transformação dos signos miméticos em signos poéticos, que apontam, por isso, para a "significância", é indicada por uma regra ipogramática. Esta baseia-se no facto de os signos poéticos e locuções poéticas serem tais porque se referem ou se modelam conforme um grupo verbal preexistente, o "ipograma". O "ipograma" nasce das pressuposições e dos semas de uma palavra que, por isso mesmo, constitui quase que uma reserva de onde é possível tirar as diferentes representações que podem ser relacionadas ao significado da mesma palavra. (Cf. *Ibidem*, p. 55).

terceto se chega à supressão de qualquer referencialidade temporal e à abolição da prerrogativa inerente à linguagem de descrever uma qualquer realidade, ainda que abstracta, para proceder a uma associação que funciona como uma série de oxímoros:

> Um cemitério falso sem ossadas,
> Noites de amor sem bocas esmagadas —
> Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

Esta espécie de destruição da linguagem é, de resto, bastante comum às poéticas da época.

Regressando à nossa poesia, "Escavação", ela apresenta — em primeira análise — um tema típico e caro à poética de Sá-Carneiro: a procura do 'eu', de um eu disperso, fragmentado, mas também um eu narcisista, que se compraz consigo mesmo. Todavia, este tema adquire, na unicidade do texto poético, uma espessura que ultrapassa a ideia de base para chegar a bem outra coisa — a "significância".

Ora a matriz da poesia — "tentativa de procura" — é actualizada através do modelo primário donde provêm depois as outras derivações. O modelo 'divagar' está presente no 2º verso: *Divago por mim mesmo a procurar*. Ele constitui o primeiro estorvo da mimese mas, apesar de tudo, sentimo-lo como fortemente poético. Na verdade imita um *cliché* no "idioleto" de Sá-Carneiro: o divagar como resultado e como finalidade da dispersão do 'eu'. É recorrente em várias poesias ("Além Tédio": — *Cansei dentro de mim, cansei a vida, / De tanto a divagar em luz irreal* vv. 7-8). Mas a razão fundamental que nos faz intuir a sua poeticidade está na evidente não-gramaticalidade da sequência *divago por mim*. A não-gramaticalidade conduz à obliquidade e aqui devemos estar atentos. Consideremos em primeiro lugar o verbo 'divagar'. Divagar possui dois significados diferentes, em parte assimiláveis mas distintos a nível da sua distribuição e com restrições sintácticas e lexicais: 'divagar' significa, num sentido concreto vagabundear, andar ao acaso, sem uma meta. Tem depois o significado abstracto de delirar, sonhar, devanear. Esta palavra, possuindo dois significados — um com uma conotação negativa, o outro com uma conotação frequentemente positiva — é susceptível de criar entre eles derivações opostas; trata-se, por isso, de um signo dual [14]. Em "Escavação" é justamente esta palavra 'divagar' que, como derivação primária da matriz e como signo dual, faz as funções de "interpretante" da poesia. Daqui se articulam, num processo de expansão, as outras derivações pseudo-descritivas [15]. Mas as derivações seguem duas linhas diferentes: de um lado temos as derivações do primeiro significado de 'divagar':

> Divago por mim mesmo a procurar,
> Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
> E a minha alma perdida não repousa

Estes três versos apresentam todos distorções ou não-gramaticalidades. Podemos constatá-lo nas associações semânticas um tanto insólitas: o significado concreto de

14. Chama-se "signo dual" a uma palavra ambígua ou equívoca que está presente no ponto em que umas associações semânticas ou formais diferentes se cruzam. (Cf. *Ibidem*, 149 e ss.)

15. O processo de expansão, assim como o processo de conversão, constituem as bases para a produção do texto. A este respeito ver, ainda, *Ibidem*, pp. 88-139.

'divagar' contrasta com a abstracção do local e isto produz um 'eu' transformado em lugar, espaço arquitectónico da procura; mas a derivação continua ainda nesta incongruência semântica e gramatical ao associar o verbo 'descer' com o pronome pessoal, que se transforma, também ele, em espaço e lugar de procura [16]; por fim, temos uma alma perdida, não tanto metaforicamente mas, sobretudo, literalmente — uma alma, por isso mesmo, também ela materializada em relação ao espaço 'eu'.

Na 2ª estrofe da poesia, o verbo 'divagar' activa as derivações do segundo significado:

> Nada tendo, decido-me a criar:
> Brando a espada: sou luz harmoniosa
> E chama genial que tudo ousa
> Unicamente à força de sonhar...

Os verbos desta estrofe são imagens fortemente poetizadas do delírio sonhador. Elas constituem a metáfora da força criadora, daquela euforia e omnipotência que é dada ao poeta, ao criador estético; são imagens que ocupam muito espaço na economia da obra de Sá-Carneiro, imagens frequentemente recorrentes, num jogo de intertextualidade interna — quer nas poesia quer nas novelas — e que se apresentam, por isso mesmo, como realização de uma verdadeira poética.

O 1° verso da quadra: *Nada tendo decido-me a criar* prefigura as derivações como variantes e interacções do modelo 'divagar' até chegar a uma sobreposição quando no 4° verso aparece o verbo 'sonhar' que serve assim para hiperdeterminar o 2° significado de 'divagar'.

Poderemos então afirmar que o texto poético em análise é constituído na realidade por dois textos paralelos: um segue a linha do vagar labiríntico que se desenvolve verticalmente numa espécie de descida ao abismo do 'eu' e constitui, por assim dizer, o pólo negativo; o outro contrapõe a força criadora do sonho, do poeta *como chama genial que tudo ousa*, e que se afirma como pólo positivo. Mas continuando a leitura, na segunda parte da poesia nota-se como que uma precipitação, uma queda. Vejamos os versos:

> Mas a vitória fulva esvai-se logo...
> E cinzas, cinzas só, em vez do fogo...
> — Onde existo que não existo em mim?

Efectivamente, começa agora um processo de conversão que modifica as conotações da matriz "tentativa de procura" através de uma permutação das marcas — de positivas a negativas — do segundo significado de 'divagar': o sonho criador, o fogo com que se

16. Também este facto pode ser explicado pela semiose e precisamente pelo processo de expansão que tem o efeito de transformar as formas abstractas como, por exemplo, os pronomes ou os conectivos gramaticais, em imagens ou signos figurados. (Cf. *idem*, pp. 98-112) É interessante ver como Sá-Carneiro, numa carta a Fernando Pessoa, fala, a propósito da poesia "Simplesmente", embora em outro contexto, da exigência, para ele, não só de elaborar ideias mas de — "[...] trabalhar também com o som das frases. Não escrever só — edificar..." (Cf. Mário de SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, ed. cit., p. 72) Ora, o conceito de edificar parece mesmo realizado através destas imagens, quase arquitectónicas, criadas exactamente pelo processo de expansão.

forja a beleza pura, o fogo da vitória — é de notar o predomínio da cor vermelha — convertem-se no seu contrário. Assim, numa sequência em expansão deste processo de conversão de um código positivo — "o sonho" — num código negativo — "o sonho negado" —, as derivações precedentes uniformizam-se e apontam para uma mesma "significância" que percorre todo o texto, do início ao fim. Dir-se-ia que a segunda parte da poesia desmonta peça a peça, com uma espécie de paralelismo, a estrutura da primeira parte. O que é que nos resta? Para responder é necessário chegar ao fim do soneto:

> Um cemitério falso sem ossadas,
> Noites de amor sem bocas esmagadas —
> Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

Os últimos três versos, tão desligados do resto do soneto, por uma mutação lexical, são construídos mediante um procedimento de oposições polares que se sucedem numa série de metáforas. As oposições são dadas pela segunda parte dos versos, que agem como metonímias da primeira parte, mas pela negativa, contradizendo e negando as suas pressuposições: o cemitério é falso porque não tem ossadas: as noites de amor são também negadas com a sequência *sem bocas esmagadas*: por fim, nem sequer o espasmo é verdadeiro porque é diluído, sem um princípio e sem um fim, numa contradição total dos seus pressupostos. Não obstante, a presença deste terceto tem uma lógica perfeita na textura da poesia: antes de mais, os versos evocam, intertextualmente, outras poesias de Sá-Carneiro ("Como eu não possuo", "A Inigualável", "Bárbaro", "Rodopio") onde as mesmas metáforas ou as suas metonímias — *lábios esmagados*; *espasmo* — têm uma conotação positiva. É por isso que a sua presença, convertida em não-presença pela marca negativa constitui, na nossa poesia, uma hiperdeterminação da negatividade e, portanto, da frustração já prefigurada nos versos precedentes.

Então, poderemos resumir os últimos três versos como oposição semântica entre verdadeiro *versus* falso, mas como esta oposição é interior à própria palavra, sendo ao mesmo tempo, verdadeira e falsa, positiva e negativa, aquela resulta, em última análise, anulada.

De facto, a suposta oposição desaparece e a poesia, com o seu sugestivo jogo de palavras, constitui a estrutura de algo a que poderemos chamar *nada*. E é precisamente o *nada* aquilo que nos resta da poesia. Esta, que numa primeira leitura — ainda que com uma certa dificuldade — podia efectivamente parafrasear-se como "busca frustrada do 'eu' e tentativa de criar através do sonho" deixa transparecer uma "significância" mais radical que se funda não tanto nos conceitos, nas ideias, mas sobretudo na palavra: "Escavação" é uma construção poeticamente perfeita em volta da palavra *nada*.

Para concluir, uma reflexão sobre o título. Este, como todos os títulos, constitui uma orientação para a leitura da poesia. Mas, no nosso caso, tal função limita-se à parte descritiva, isto é, funciona para uma primeira leitura, a nível mimético: o título, "Escavação" no seu significado de acção de escavar parece lógico e semanticamente correcto num contexto — ainda que metafórico — do descer, do vagar nas vísceras do 'eu'. Mas a nível semiótico, o título parece reenviar para um outro texto; estamos a pensar em *Elevation* de Baudelaire. Assim, "Escavação" desenha-se como o seu perfeito oposto,

numa relação do tipo elevação *versus* escavação. O outro título a que o nosso alude configura-se, assim, como ulterior hiperdeterminação da "significância". De facto, *Elevation* é a metáfora da força criadora do poeta que, enquanto espírito puro é capaz de ultrapassar uma realidade triste e mesquinha. Por oposição, "Escavação" nega tal capacidade mas ao negá-la nega também a existência do 'eu' poético: o 'eu' não existe nem sequer em si mesmo e a não-existência, através de um processo de auto-anulação, converte qualquer tentativa de construção em nada.

Agora o círculo fecha-se: o título leva ao fim e o fim reconduz ao título, num circuito tornado uniforme pela semiose: toda a poesia se constrói referindo-se à ausência, ao nada. De resto, o próprio Sá-Carneiro, numa das cerradas cartas que habitualmente enviava a Fernando Pessoa, muitas vezes contextualmente às poesias acabadas de escrever e sobre as quais pedia sempre uma opinião e um conselho sobre eventuais modificações, a propósito de "Escavação" afirma:

> [...] de todas as minhas últimas composições é este soneto o que estimo menos e estou mesmo hesitante em se o arrancarei da série *Dispersão*, por isto: há talvez uma incoerência *material* (não uma incoerência espiritual, mas uma incoerência material) entre ele e o "Rodopio" e todo o sentido da *Dispersão*. Nessa série de poesias há *muito ouro* que se perde e nesse soneto *não há coisa alguma*. Isto no meu espírito, casa-se muito bem, mas receio que materialmente venha destruir o equilíbrio da série. De resto o que se diz no último terceto contém-se na última quadra da "Estátua Falsa" [17].

Para lá do juízo artístico expresso por Sá-Carneiro, para os fins da leitura semiótica a sua interpretação parece confirmar-se — como vimos — na própria estrutura do soneto. De facto a leitura semiótica deixa aflorar, ou melhor, deixa transparecer a "significância" da poesia, que consiste precisamente na ausência, neste "*não há coisa alguma*". Uma ulterior confirmação vem-nos também da aproximação, proposta por Sá-Carneiro, entre o terceto final do soneto e a última quadra de uma outra poesia, "Estátua Falsa":

> Sou estrela ébria que perdeu os céus,
> Sereia louca que deixou o mar;
> Sou templo prestes a ruir sem deus,
> Estátua falsa ainda erguida ao ar... [18]

Como se pode ver, a quadra funciona quase como variante da poesia precedente. Aqui a "significância" é mais notável ainda, graças ao título "Estátua Falsa" que constitui uma hiperdeterminação do sema *não autêntico* ligado à palavra estátua: uma estátua, enquanto objecto inanimado, é já qualquer coisa de falso no momento em que pretende representar um homem, ser animado. E é nesta hiperdeterminação que se evidencia, como sempre, a "significância": *ser nada* até na poesia "Estátua Falsa".

Seria interessante aprofundar ulteriormente esta leitura, estendendo também a nossa atenção aos aspectos lexicais e, sobretudo, poder alargar o campo de acção para tomar em consideração todas as poesias das colectâneas *Dispersão*, *Indícios de Ouro*, e *Últimos*

17. Mário de SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, p. 134.
18. Mário de SÁ-CARNEIRO, *Poesie*, ed. cit., p. 41.

Poemas. Por exigências de espaço limitámo-nos a uma poesia, um soneto escolhido pela sua brevidade e pregnância semântica.

Antes de concluir, todavia, desejaríamos fazer mais algumas reflexões que nos parecem pertinentes.

É claro que o percurso biográfico e o literário tendem a confundir-se, em Mário de Sá-Carneiro. Ele, mais do que qualquer outro intelectual da sua época, sonha fazer da sua vida uma obra de arte, percorrendo os caminhos que levam à Europa, que para ele — e não só para ele — se materializa em Paris. Assim, Paris acaba por ser um lugar biográfico — são exemplificativas as três permanências nesta cidade — e um lugar literário — Paris, com Sá-Carneiro, transforma-se em palavra poética.

A nossa leitura, sem se deter nestes aspectos — extraordinariamente significativos para a interpretação da obra de Sá-Carneiro — desviou a sua atenção, por assim dizer, para o leitor, isto é, para a recepção e para a reacção que, a mais de 70 anos da morte do seu autor, a obra suscita em quem a lê. Na nossa breve exposição, quisemos focalizar a semiose que, precisamente pela sua natureza sémica, parece renovar-se a cada nova leitura. Além disso, um outro aspecto não secundário que a leitura semiótica torna exemplar, é a força, a capacidade que a palavra tem de criar, ou melhor, de construir à volta de um núcleo, um *cliché*, um estereótipo, aquele fascinante labirinto constituído pelo texto poético. Labirinto, porque as não-gramaticalidades, as associações aparentemente privadas de sentido, nos desorientam; mas, uma vez encontrada a porta de saída, tudo isso nos indicará, do princípio ao fim, aquela "significância" que testemunha a unidade semântica da poesia.

A leitura que acabamos de fazer do soneto "Escavação" parece-nos, sob este ponto de vista, um exemplo formidável: Sá-Carneiro construiu à volta do *nada*, da *não-existência*, um texto fascinante, capaz de nos fazer imaginar tantos possíveis significados; mas que, — precisamente pela sua estrutura de texto acabado, — por um lado nos faz recomeçar sempre uma nova leitura, todas as vezes que a "significância" desaparece por entre o labirinto das palavras para depois reaparecer numa verdadeira circularidade semiótica [19].

Pareceu-nos ainda que à intenção do autor de construir uma recolha homogénea, como se deduz das fases de criação de *Dispersão* [20], corresponde efectivamente uma espécie de "super-significância" que furtivamente espreita um pouco em todas as poesias, de uma forma mais manifesta quando o círculo vicioso do texto é modelado no jogo intertextual de vocábulos, *clichés*, metáforas, metonímias, que nos fazem de imediato reconhecer aquela poesia como de Sá-Carneiro.

Concluímos dizendo que tudo isto testemunha também a essência do jogo a que pertence a poesia. Mário de Sá-Carneiro é sem dúvida um grande jogador, capaz de construir as suas poesias com o gosto do puro fascínio das palavras, mesmo se — como sabemos — quis confundir o jogo com a realidade.

---

19. Cf. Michael RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 272.
20. Cf. Mário de SÁ-CARNEIRO, *Cartas a Fernando Pessoa*, ed. cit., pp. 112, 119, 122, 134.

O *ROMANCEIRO PORTUGUÊS* E SUA SOBRE-VIVÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA

CARLOS D'ALGE

Até a primeira metade do século XIX, a literatura oral portuguesa esteve limitada à memória do povo, aguardando o interesse de algum pesquisador e estudioso das tradições populares. Deve-se a Almeida Garrett a divulgação dos romances populares recolhidos em Portugal, e fora dele, através do seu *Romanceiro*, cuja gênese está na Inglaterra, quando do primeiro exílio do escritor. Mais tarde, esse mesmo trabalho de investigação das fontes seria continuado por Adolfo Coelho, José Leite de Vasconcelos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Teófilo Braga.

Há que distinguir a literatura oral em dois campos: a tradicional e a tradicionalista. A tradicional é transmitida ao longo de diferentes épocas e integrada por composições anônimas ou não. Nessa categoria estariam o romance tradicional, as adivinhas, os provérbios, as cantigas e os contos. Lembremos, aqui, de alguns romances populares como *A morte de D. Beltrão*, a *Nau Catrineta*, *Roncesvales e Floresvento*, a *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*, origem francesa do ciclo carolíngio, lida na Espanha no começo do século XVI; *A donzela Teodora*, também conhecida na Espanha; *Roberto do Diabo*, que circulou em Portugal somente no século XVIII; *A princesa Magalona* e *A Imperatriz Porcina*, histórias muito antigas, remontando as suas fontes às *Mil e uma Noites*.

Não esqueçamos o ciclo arturiano, que tanta influência exerceu e exerce até hoje na literatura ocidental, e cujos romances mais recuados aparecem em 1140, através de Chrétien de Troyes, autor do *Santo Graal*, *Tristan e Iseult*, e *Merlin*.

A literatura tradicionalista é produzida pelos poetas populares, quase sempre analfabetos, sobrevivendo de pequenos empregos, como o vendedor de loteria, o vendedor de jornais, e também de lavradores e pescadores. Nessa interação, no que concerne a Portugal, destacam-se os nomes de Antônio Maria Eusébio, o Calafate; Antônio Aleixo, Manuel Pardal, que, entre outros, aparecem nos quatro volumes de *Poetas Populares*, organizados por Fernando Cardoso e publicados entre 1976 e 1978.

Os folhetos de cordel aparecem em Portugal no século XVI. Eram "folhas volantes" constituídas de uma ou duas folhas de papel de qualidade inferior, dobradas in-4°, de grosseira composição e impressão. Os folhetos tinham larga aceitação e chegou-se a criar uma irmandade sob a inspiração do Menino Jesus para a sua venda exclusiva. Nesses folhetos, publicaram-se pequenas novelas, autos, farsas, contos, e histórias de naufrágios.

Voltemos a Garrett e à recolha dos romances mais populares então cantados e contados em Portugal. Explica o autor do *Romanceiro* que tentou fazer à língua e à literatura portuguesa serviço igual ao que fizera M. Rayounard à dos provençais. Assim,

> reuni, juntei, pus em alguma ordem muitos elementos preciosos [...] A poesia e a literatura portuguesa precisavam retemperadas nos princípios do século passado; que estavam uma

coisa informa e laxa: eram cordas castelhanas em segunda mão, italianas de má fábrica, as única da lira portuguesa.

Essa constatação levou o escritor a restaurar as canções populares, xácaras, romances e solaus. Considerava Garrett que o verdadeiro espírito português deveria ser estudado no "grande livro nacional" que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes, e as suas crenças e seus erros. Na Introdução ao seu *Romanceiro*, refaz o itinerário da literatura portuguesa desde o século XII, distinguindo, no reinado de D. João I, o gosto pelos romances da Távola Redonda e pelas aventuras do rei Artur.

Afirma Garrett que o povo durante o período de dominação castelhana (1580-1640) não entendia muito bem a admiração pelo que vinha de Espanha e, como não podia viver sem poesia, foi encontrar no sapateiro Bandarra, como veremos adiante, uma possibilidade de esperança e salvação. Credita, ainda, a Bocage, no século XVIII, o mérito de ter sido o poeta mais popular e o restaurador da poesia portuguesa.

A concepção do *Romanceiro* é severa. Garrett põe de lado tudo que não seja matéria estritamente de romanceiro. O projeto obedece a estas linhas: "I — *Romances da Renascença*, imitações, restaurações e estudos meus sobre o antigo; II — *Romances cavalheirescos antigos de aventuras*, e que ou não têm referência à História, ou não a têm conhecida; III — *Lendas e profecias*; IV — *Romances históricos* compostos sobre fatos, ou mitos da História Portuguesa e de outras; V — *Romances vários*, compreendendo todos os que não são épicos ou narrativos".

Muito mais tarde, entre 1906 e 1909, Teófilo Braga faria nova compilação dos romances portugueses, aumentando-a com uma diversidade de variantes, em que se destacavam a amplitude geográfica e a vastidão temática. Nessa edição, Teófilo é um tanto injusto em relação a Garrett. Assim, lê-se, na sua introdução: "Desanimámos por vezes, quando confrontávamos as versões que recolhíamos com as dele, sempre mais primorosas e extensas. Por fim, vimos, e as palavras de Garrett o comprovam que ele por vezes de muitas variantes formava um só romance, suprimindo versos ou completando-os pelos manuscritos do Cavaleiro de Oliveira". A classificação de Teófilo Braga foi considerada *dúbia* e *arbitrária* por Pere Ferré, autor da Introdução à edição fac-similada do *Romanceiro Geral Português*, de 1982. Cita Carolina Michaëlis de Vasconcelos: "Teófilo Braga evita recorrer sempre de novo às fontes. Por isso perpetua erros antigos, e incorre em novos erros". Garrett e Teófilo tiveram o mérito de apresentar as primeiras versões do romanceiro português, a que se juntariam o *Romanceiro* de Estácio da Veiga; o *Romanceiro de Algarve*, de 1870; e o *Cancioneiro de Músicas Populares*, de César das Neves e Geraldino de Campos, obra em 3 volumes, sendo o último de 1895. E, acrescentaríamos, o *Cancioneiro do Ribatejo*, de Alves Redol, de 1960.

Ocupemo-nos, por agora, da linha III do *Romanceiro* de Garrett, a que diz respeito às lendas e profecias. Nela, destaca-se o mito sebastianista que teve ressonância no Brasil, notadamente na região nordestina. Recuperemos, na História, e especialmente, em alguns estudiosos do fenômeno, a origem do mito. Deve-se a Oliveira Martins a primeira abordagem em torno do sebastianismo como fenômeno histórico português. Na sua *História de Portugal*, de 1879, interpretou-o como "uma prova póstuma da nacionalidade". A partir daí, pode-se afirmar que o fenômeno messianista esteve sempre

presente na cultura portuguesa. Mais tarde, Antônio Sérgio interpretaria diferentemente o mito, considerando-o um fenômeno social e intelectual, que se reduziria à existência do cristão-novo oprimido e desejoso de redenção, à iminência da perda da independência nacional e à morte de D. Sebastião.

Séculos depois, Fernando Pessoa, que estudara também o mito e o relacionara com outros símbolos, apontava o S, como o da *Serpente*, também símbolo de Portugal. *S* é a inicial não só de D. Sebastião, mas também de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, de Sidônio País e, acrescentariam outros pesquisadores, de Salazar e de Spínola.

Convém lembrar que a serpente aparece como imagem original do pecado, mas também simboliza a inteligência. Na Idade Média, a iconografia cristã representa a serpente com cabeça de mulher e seios, sugerindo uma afinidade interior com a tentação de Eva. Também é vista como símbolo sexual masculino, devido a sua forma fálica, e feminino, devido a seu ventre.

Com base na profecia de Santo Isidoro apareceram ao longo do século XVI, e mais particularmente no período em que Portugal é governado pelos reis de Espanha, profetas populares como Simão Gomes, sapateiro em Lisboa; Simão Nunes, ourives em Braga; e Gonçalo Anes Bandarra, sapateiro em Trancoso. No século seguinte, o padre Antônio Vieira retomaria as profecias do Bandarra, o mais interessante dos profetas populares portugueses.

A primeira edição das *Trovas* do Bandarra aparece em Paris, em 1603, mas a edição completa é a de Nantes, de 1644. A interpretação difere nas duas edições; na primeira, ela é bastante sebastianista; na segunda, é joanista, ou seja, mais de acordo com os admiradores do Duque de Bragança, D. João IV, chefe da revolução de 1640, restauradora da Independência.

A partir da trova número 59 (são 143 no total), Bandarra canta as excelências de Portugal, único país europeu que tem nome masculino. Leiamos:

> Forte nome é Portugal,
> Um nome tão excelente.
> E rei do Cabo Poente,
> sobre todos principal.
> Não se acha vosso igual.
> Rei de tal merecimento
> não se acha, segundo sento
> do Poente ao Oriental.
>
> Portugal é nome inteiro,
> nome de macho se queres.
> Os outros reinos, mulheres,
> com ferro, sem aceiro [...]
> Portugal tem a bandeira
> com cinco quinas no meio. [...]

Seria verdadeira a morte de D. Sebastião em Alcácer Quibir, no espantoso desastre e tragédia a que foram sujeitos os portugueses, na vã idéia de vencer o infiel muçulmano?

Ninguém o vira morrer, mas é verdade que os mouros entregaram o corpo do rei defunto a Filipe II e que este o fez sepultar no mosteiro dos Jerônimos. Entretanto, muitos tinham dúvidas acerca da identidade do corpo, lê-se nos cronistas da época.

No século XVII, o padre António Vieira escreve, do Brasil, a famosa carta *Esperança de Portugal. Quinto Império do Mundo*, lida na corte em 1659, na qual defende a tese da ressurreição de D. João IV. Diz Vieira:

> O Bandarra é o verdadeiro profeta / O Bandarra profetizou que el-Rei D. João IV há-de obrar muitas cousas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitando. / Logo, el-Rei D. João IV há-de ressuscitar.

É claro que não se levou a sério a tese do ilustre pregador. Mas ele é um dos grandes intérpretes e divulgadores das profecias do sapateiro de Trancoso. Idéias que vão percorrer a literatura portuguesa até os poemas profético-messiânicos de Fernando Pessoa, de *Mensagem*.

Outros intérpretes do Bandarra aparecem no século XIX. Em 1810, Frei José Leonardo da Silva publica o Terceiro Corpo das Trovas, em Londres, com o título *Bandarra descoberto nas suas trovas*, em que se dá ênfase à ilha misteriosa onde viveria abrigado o Encoberto:

> Este sonho que sonhei
> é verdade muito certa
> que lá da Ilha Encoberta
> nos há-de chegar este Rei.

Na edição que se publicou em Lisboa, em 1822, sugere o intérprete que a ilha de onde sairá o Rei ou o Grande Imperador anunciado pelas profecias é o Brasil. Finalmente, em 1852, Frei Antônio do Carmo Velho dirá que o Rei prometido é o Príncipe D. Pedro de Alcântara, futuro D. Pedro IV que, vindo do Rio de Janeiro, a 8 de julho de 1832, desembarca em Pampelido com 7.500 homens e lidera a guerra contra o seu irmão D. Miguel.

As manifestações coletivas do sebastianismo no Brasil verificam-se na primeira metade do século XIX em Pernambuco. Em 1819, na serra do Rodeador, em Bonito, Silvestre José dos Santos, dizendo-se profeta e missionário instituído por uma Santa de Pedra que falava, fundou um arraial de adeptos, pregando a ressurreição de D. Sebastião, que dividiria seus tesouros com os fiéis de Mestre Quiou, nome oficial de Silvestre. Em 1820, o povoado foi destruído por ordem do governador de Pernambuco Luis Rego.

Idêntico fenômeno aparece no lugar Pedra do Reino, no município de Vila Bela, ainda em Pernambuco. Em 1833 o mameluco João António dos Santos revelou que el-rei D. Sebastião estava encantado perto do lugar e seria ressuscitado, distribuindo riquezas. João Silvestre foi seguido pelo mestiço João Ferreira que ampliou a comunidade, coroando-se rei, com o tratamento de santidade, e ósculos nos pés. Este João Ferreira possuia várias mulheres, guardas e todos os direitos, e mandou sacrificar, dezenas e dezenas de vítimas pela degolação, pois achava que desta maneira obteria os benefícios do ressuscitado. João Antônio e João Ferreira também foram mortos em louvor a D. Sebastião. Pedro Antônio, irmão de João Antônio, foi aclamado soberano. Em 1833

uma tropa policial dissolveu o reino de Bonito. Foram fuzilados Pedro Antônio e seus comparsas e um falso frade, Frei Simão, que era sacerdote do bando. Ariano Suassuna recriou o episódio de Vila Bela no romance *A Pedra do Reino*.

Todavia, é a saga de Canudos que dá ressonância nacional ao mito sebastianista. O arraial de Antônio Vicente Mendes Maciel foi também destruído, como se sabe, através da leitura da "Bíblia da nacionalidade", que é a obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*. O Bom Conselheiro era sebastianista convicto. D. Sebastião, achava o Beato, acabaria com a *lei* do cão, isto é, o casamento civil. O povo cantava:

> D. Sebastião já chegou
> E traz muito regimento
> Acabando com o civil
> E fazendo casamento.
> Visita nos vem fazer
> nosso rei D. Sebastião.
> Coitado daquele pobre
> que entra na lei do cão!

Na verdade, como ensina Fernand Braudel, naqueles tempos

> gradualmente, tudo tende a polarizar-se entre uma nobreza rica, vigorosamente constituída em famílias poderosas e combativas, apoiadas em enormes bens fundiários, e uma massa de pobres, cada vez mais numerosos e miseráveis, lagartas e besouros, insetos humanos, infelizmente tão abundantes.

Naqueles tempos? Aquele desespero de viver continua a existir em algumas regiões do nosso país. Lamentavelmente, como no passado distante, o Brasil ainda não conseguiu erradicar a miséria. Não se trata da chamada luta de classes. Não é esse o contexto e sim o das lutas oriundas da miséria, miséria que condiciona o banditismo, a vagabundagem, a mendicidade e o messianismo.

Retornemos ao *Romanceiro*, de Garrett. Nele vamos encontrar os primeiros sinais de uma participação brasileira. Os primeiros elementos da poesia popular saboreou-os Garrett, menino, na quinta do Sardão, quando ouvia da mulata pernambucana Rosa de Lima as estórias maravilhosas que falavam de mouras encantadas, de cavaleiros andantes, de belas infantas, e de enfeitiçados. Esta mulata havia sido trazida do Brasil pelo avô de Garrett, José Bento Leitão, que fora deputado da Companhia de Pernambuco e Paraíba; e vivia, retirado, naquela quinta, ao sul do Douro, em companhia da avó do poeta, D. Maria do Nascimento, de suas tias e o tio João Carlos. É o próprio Garrett quem evoca a figura de Rosa de Lima, em nota ao *Frei Luís de Sousa*, quando coloca na boca do personagem Telmo Pais palavras que ouvira na infância. Diz-nos:

> Não é de invenção minha este argumento que convence tão fortemente o bom do aio velho, e que me lisonjeio de ser uma das coisas mais características e originais que o observador não vulgar encontrará talvez nesta composição. Tirei-o de um precioso tesouro donde tenho havido quase tudo o que em meus escritos literários tem tido a fortuna de ser mais aplaudido. O tesouro são as reminiscências da minha infância, e o estudo que incessantemente tenho feito da linguagem, do sentir, do pensar e do crer do nosso povo, que é o mais poético e espirituoso povo da Europa.

> [...] Uma parda velha, a boa Rosa de Lima, de quem eu era o menino-bonito entre todos os rapazes, e por quem ainda choro de saudades, apesar do muito que me ralhava às vezes, era a cronista-mor da família e em particular da capela e da quinta do Sardão, que ela julgava uma das maravilhas da terra e venerava como um bom castelhano o seu Escorial. Contava-me ela, entre mil bruxarias e coisas do outro mundo, que piamente acreditava, "que também naquelas coisas se mentia muito".

Foi durante o exílio na Inglaterra, como vimos, que Garrett decidiu coligir, a exemplo de Walter Scott, que havia tornado populares, na Europa, os versos dos menestréis e trovadores bretões e escoceses, os romances populares portugueses. Não se esquecera das lições da infância e muito menos das xácaras e lendas que ouvira da "boa Brígida" e da "velha Rosa de Lima". É ainda em Angra, nos Açores, quando soldado, que encontra outra mulata brasileira, criada de sua irmã, e que lhe conta novos romances que vão enriquecer o seu *Romanceiro*. Tão precioso foi este contato que além de enriquecer o volume, salvou-o dum naufrágio, como o confessa Garrett no prefácio à segunda edição de *Adosinda*:

> Mas este achado fez mais do que enriquecer, salvou-o porque, ao partir para São Miguel, o deixei em Angra com a minha mãe, que Deus tem em glória, que desejava distrair com essas curiosidades que ela entendia e avaliava com tacto perfeito e a sensibilidade elegantíssima de que era dotada, alguma hora das tantas em que já lhe pesavam durante as moléstias do último quartel da vida.

Efetivamente, os manuscritos do *Romanceiro* salvaram-se por esse motivo. Outros trabalhos que Garrett havia despachado para Lisboa, pereceram no navio que os transportava, naufragado na barra do Douro. Entre estes, estavam uma tragédia sobre o Infante santo, um poema sobre o tema do Magriço e dos doze da Inglaterra, e o segundo volume do tratado *Da educação*.

Publicou Garrett *Adosinda*, incluindo nos *Romances Reconstruídos* sete contos, entre estes o "Bernal-Francês" e a "Miragaia", e, finalmente, reuniu no *Romanceiro*, segundo plano que esboçara, trinta e sete romances, a cinco dos quais deu forma literária. Entre os trinta e dois, destacam-se romances muito populares e conhecidos no Brasil como "Dom Beltrão", "Dom Gaifeiros", "Dona Ausenda", "Dom Aleixo", e "A Nau Catrineta". Este último poderá advir da narrativa em prosa, incluída na *História Trágico-Marítima*, sobre o "Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil, no ano de 1565". Para Garrett esta narrativa aproximava-se muito do romance "A Nau Catrineta".

A lição introduzida por Garrett no *Romanceiro* é precedida de uma nota e acrescida das variantes do romance, ouvidas em Lisboa, no Minho, na Beira Baixa e no Ribatejo. Na nota introdutória à "Nau Catrineta" Garrett diz:

> Larga e difícil viagem, temporais assombrosos, fome extrema, tentativas de devorarem os mortos, resistência do comandante a esta bruteza, milagroso surgir à barra do Douro quando menos o esperavam, e quando menos sabiam em que paragens se achassem — tudo isto há na prosa de narração; e até o poético episódio de estarem a ver os monumentos e bosques de Sintra sem os reconhecer — como na xácara se viam, pela falsa miragem do demônio, as três meninas debaixo do laranjal.

Leiamos um trecho do romance:

> Alvíssaras, capitão,
> Meu capitão-general!
> Já vejo terras de Espanha,
> Areias de Portugal.
> Mais enxergo três meninas
> Debaixo de um laranjal:
> Uma sentada a coser,
> Outra na roca a fiar,
> A mais formosa de todas
> está no meio a chorar.

Adiante comenta o sucesso deste romance que se difundiu por todo o reino e dele passou à África e ao Brasil:

> Não é para admirar que seja tão geralmente sabida e querida esta xácara. O que admira é que não seja mais comum entre nós o romance marítimo. Um país de navegantes, um povo que viveu mais do mar que da terra; que as suas grandes glórias as foi buscar ao largo oceano; que por não caber em seus estreitos limites da Europa, devassou todo o império das águas para se estender pelo universo, não pode deixar de ter produzido muito Cooper popular e muito Camões de rua e de aldeia que, em seus pequenos Lusíadas, cantasse as mil aventuras de tanto galeão e caravela que se lançavam destemidos.

Teófilo Braga inclui no seu *Romanceiro* dez variantes portuguesas da *Nau Catrineta* e mais duas versões brasileiras, uma do Rio Grande do Sul e outra de Sergipe.

Assim, na relação destinada aos romances heróicos e novelescos, do ciclo odissaico ou atlântico, lêem-se as variantes do Algarve, de Lagos, do arquipélago da Madeira e do arquipélago dos Açores (cinco variantes da ilha de São Jorge). Nas versões brasileiras, aparece uma variante do Rio Grande do Sul:

> Sobe, sobe, Chiquito
> N'aquele tope real
> Vê se vês terras de Espanha,
> Areias de Portugal.

Do romance *Dom Aleixo*, Teófilo apresenta, no ciclo escandinavo-germânico, variantes de Pernambuco, Ceará e Rio de Janeiro. Na do Ceará, com o título *O caso de Juliana e Jorge*, lê-se:

> — De que choras, minha filha
> O que é que te faz chorar?
> "É Dom Jorge, minha mãe,
> Que com outra vai casar."
>
> — Bem te disse, Juliana,
> Que em homens não te fiasses,
> Não era dos primeiros
> Que as mulheres enganasse.

Câmara Cascudo diz, no capítulo em que estuda a cultura popular e o folclore, do seu conhecido *Folclore no Brasil*, como se transformaram, neste País, versos de poetas portugueses do século XVIII e romances populares que constituem a chamada literatura tradicional, vinda com os colonizadores portugueses ao longo dos séculos XVI e XVIII. Assim, versos do poeta Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), escritos em Lisboa, à volta de campanha do Roussillon (1793-1795), vieram para o Brasil e caíram no gosto popular. Vejam-se os versos de Caldas Barbosa:

Sou soldado, sentei praça
Na gentil tropa do amor.
Jurei as suas bandeiras,
Nunca serei desertor.

Câmara Cascudo anotou quatro variantes destes versos, colhidas respectivamente, por Koseritz e J. Simões Lopes Neto, no Rio Grande do Sul; por J. M. Cardoso de Oliveira, na Bahia; e a quarta, pelo próprio Cascudo, no Recife, por volta de 1925, em que se lia:

Sou soldado, sentei praça
No regimento do amor;
Como sentei por vontade
Não posso ser desertor.

É claro que, a essa época, ninguém mais se recordava dos versos de Caldas Barbosa. Uma palavra, contudo, sobre este poeta popular de origem brasileira e que chegou a presidir a *Nova Arcádia* em Lisboa.

Domingos Caldas Barbosa nascera pouco antes de 1740, no Rio de Janeiro, filho de português e de uma escrava negra. Viveu em Portugal à sombra da família Vasconcelos, que o protegeu. No meio lisboeta foi muito popular e estimado com as modinhas brasileiras que cantava ao violão. Chegou a presidir a *Nova Arcádia,* recebendo de Bocage as mais cruéis ironias e sarcasmos, como estes tirados de um conhecido soneto:

Preside o neto da rainha Ginga
À corja vil, aduladora, insana; [...]
Mas faminta a turba americana;
E o orangotango à corda banza abana [...]
Eis aqui de Lereno as quartas-feiras.

Explica-se: Lereno Selinuntino era o nome acadêmico do poeta Caldas Barbosa. Autor da *Viola de Lereno*, suas modinhas obtiveram sucesso na época. Como nesta trova em que fala da ternura brasileira:

Não posso negar, não posso,
Não posso por mais que queira,
Que meu coração se abrasa
De ternura brasileira.

É possível, pois, — voltemos a Garrett e ao *Romanceiro* —, que, da pernambucana Rosa de Lima, o poeta, menino, ouvisse os romances e xácaras mais tarde recolhidos

para salvaguarda de uma importante fonte da literatura popular de língua portuguesa. Os romances *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* conheceram-nos os brasileiros através de edições portuguesas reimpressas no Brasil depois de 1840. Admitamos ainda que, a título de exemplo, o romance ou xácara sobre o episódio do naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho, ouviu-o Garrett da cronista-mor da família, a "parda velha" Rosa de Lima, que o aprendera em Pernambuco, onde eram bem vivas as histórias sobre naufrágios e episódios fantásticos como o da celebrada "Nau Catrineta".

Tão certo é que esses romances foram lidos e relidos no Brasil, principalmente no Nordeste, alimentando o imaginário popular. Acabaram sendo incorporados à tradição local, acrescentando cada narrador ou contador mais peripécias aos heróis que lhes foram revelados pelos colonizadores portugueses.

Há alguns anos, o escritor paraibano Altimar de Alencar Pimentel vem se dedicando à recolha das histórias ouvidas na Paraíba, através do projeto "Jornadas de narradores de histórias da Paraíba". Segundo informou, recentemente, o pesquisador, já foram recolhidos 1700 contos em 25 dos 171 municípios daquele Estado.

Tal qual a "parda velha" Rosa de Lima que contou a Garrett os romances de então, Altimar Pimentel descobriu em sua Paraíba uma "narradora fantástica", Luzia Teresa dos Santos, que foi capaz de refazer 220 contos exemplares da tradição oral do Nordeste.

As histórias apresentam, como ontem, também variantes, de acordo com as regiões onde são narradas. A defesa desse patrimônio literário popular encontrou em Altimar Pimentel um entusiasmado defensor que afirma ter encontrado um forte "veio português" nas histórias recolhidas.

Garrett seguiu fiel aos postulados da nova corrente literária, estudando o verdadeiro espírito português nas tradições do povo, a exemplo do que Scott e o bispo Percy fizeram na Inglaterra. Reuniu e restaurou as canções populares, as xácaras, solaus, romances e rimances, valendo-se dos amigos, nas notas deixadas pelo Cavaleiro de Oliveira, e tendo como primeira fonte de inspiração a velha mulata pernambucana Rosa de Lima, de quem falara em outras ocasiões.

Aproxima-se, assim, Garrett, do fenômeno literário elementar, na lição de Fidelino de Figueiredo, aprofundando a análise do folclore ou da cultura popular. Descobrindo a alma do povo e o seu tesouro artístico, "retemperavam os românticos a sua fibra nacional e encontravam uma inestancável fonte de motivos literários para a inspiração". Ou, como já explicara o autor do *Romanceiro*, no prefácio à segunda edição de *Adosinda*, em 12 de agosto de 1843: "*nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular*".

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett. Memórias biográficas*. 3 vols. Lisboa, Imprensa Nacional, 1884.

BESSELAAR, José van den. *O sebastianismo — História sumária*. Biblioteca Breve, vol. 110. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral Português*. Edição fac-similada, introdução de Pere Ferré, 3 vols. e um Apêndice. Lisboa, Vega, 1982.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira — Momentos decisivos*. 2. ed., São Paulo, Livraria Martins, 1964.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1954.

DIÉGUES Júnior, M. "Ciclos temáticos na literatura de cordel", in *Literatura Popular em versos*. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, MEC, 1973.

GARRETT, Almeida. *Obras completas*. 2 vols. Porto, Lello & Irmão, 1963.

_____. *O Romanceiro de Garrett*. Introdução, seleção de textos e notas por A. do Prado Coelho. Lisboa, Livraria Clássica, 1943.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Círculo do Livro, 1990.

MARTINS, J. V. de Pina. "Cordel (Literatura de)", in *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. 5. ed., Lisboa, Editorial Verbo, s/d, pp. 1731 a 1734.

MELO, Veríssimo de. *Origens da literatura de cordel*. Natal, 1991.

MONTEIRO, Ofélia Milheiros Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett — experiência e criação*. 2 vols. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

NUNES, Maria Leonor. "Memórias do Sertão", in *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, nº 547, ano XII, Lisboa, 29 dez./4 jan. 1993.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética e em Prosa*, vol. III — Prosa. Introduções, organização, bibliografia e notas de António Quadros. Porto, Lello & Irmão Editores, 1986.

PINTO-CORREIA, João David. "Literatura oral: sonho do paradoxo ou paradoxo do sonho?", in *Jornal de Letras, artes e idéias*. Lisboa, 29.05.90.

REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa. Desde as origens à actualidade*. Coimbra, F. França Amado — Editor, 1902.

SERRÃO, Joel. *Dicionário da História de Portugal*. 4 vols., Iniciativas Editoriais, 1971.

DE ANTÓNIO NOBRE A MÁRIO CLAÚDIO: A VIAGEM POÉTICA DO *SÓ*

MARIA THERESA ABELHA ALVES MARQUES *

Os poetas não têm biografia, a sua obra é a sua biografia.
OCTÁVIO PAZ [1]

Um poeta não tem biografia. Tem destino.
MIGUEL TORGA [2]

Com estas duas epígrafes busco encontrar em *Noites de Anto* [3] aquele particular desejo de transformar uma pessoa concreta em "*homo biographicus*", [4] em ser de papel. O paradigma é um poeta — ANTO — a *ficta* imagem que António Nobre teceu de si mesmo nas páginas do *Só*. É através de ANTO, como *vera ficção*, que Mário Claúdio enseja seu encontro com o poeta, no tecido de uma outra *vera ficção* que, na "ilusão retrospectiva sobre a qual se funda toda biografia", [5] recupera Nobre e a atmosfera do tempo em que ele viveu. Talvez porque, com Octávio Paz, acredite que está na obra a autêntica biografia do poeta; talvez porque reconheça que "todas as escritas explicam mais de quem as lavrou do que quem as lavrou alguma vez supõe explicar através delas". [6]

Mário Claúdio possui uma privilegiada leitura do "livro mais triste que há em Portugal" [7] e, como artista, tem consciência de que a realidade inaugural que habita a poesia visa, em primeiro lugar, à sedução do deleite para, num segundo momento, suscitar a recriação. Mesclando as experiências de leitura e criação, o teatrólogo disfarça-se de leitor "ingênuo" e, jogando com esse disfarce, finge um protocolo de leitura que consiste em receber a *ficta* imagem de ANTO como *vera* imagem. Nesse fingimento joga com um duplo retrato: o desenhado pelo *Só* e o outro moldado pela cena teatral. Este amplia e esclarece aquele. Assim, viajando nas páginas do *Só*, o escritor do século XX lança as amarras com que prende a essência do poeta do XIX, fazendo do espetáculo

* Bolsista CNPq — Brasilia, D.F.

1. Octávio PAZ, *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 201.
2. Miguel TORGA, *Diário* (24 jun. 1989). Coimbra, [s.ed.]
3. Mário CLÁUDIO, *Noites de ANTO*. Lisboa, Rolim, 1988.
4. Daniel MADELÉNAT, "La biographie en 1987". In: *Le désir biographique*. Paris, *Cahiers de Sémiotique Textuelle*: *16*, 1989. pp. 9-10: "[...] *l'*homo biographicus, *cet homme de papier qu'un narrateur éclaire, commente et juge* [...]".
5. Geneviève IDT, "L'enfance des hommes illustres racontée aux enfants". In: *Le désir biographique*. Paris, *Cahiers de Sémiotique Textuelle*: *16*, 1989, p. 23.
6. Mário CLÁUDIO, *António Nobre*: *Alicerces seguido de livro de Apontamentos* (Leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio). Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda [1983]. p. 12.
7. Subtítulo do livro *Só*, de António Nobre.

de uma "vida" a meditação sobre um país e um tempo.[8] A peça, promovendo a metamorfose da *pessoa* em *persona*, encena, também, uma leitura especializada, teorética, dos versos de Nobre. As palavras do poeta levantam, em fragmentos diversos, a nova criação e transmutam-se nos sete quadros que se formam pela colagem e reelaboração de versos e cartas. As sete "Noites" são construídas como blocos de significação, dotados de recorrências temáticas e elipses temporais, exibindo a consciência pós-moderna da fragmentação.[9]

O novo percurso artístico ousa completar o que foi dito e interpretar o que foi silenciado. Construindo-se como resposta à pergunta sobre o que o autor de *Só* não disse ao dizer, desvenda este segredo ao (co) responder ao projecto afetivo de Nobre e ao (co) responder ao seu singular e revolucionário modo de falar de Portugal.

Noites de Anto apresenta uma classificação: "Alegoria em Sete Quadros", o que anuncia o procedimento metafórico com que se ressemantizam os versos de Nobre; com que se orienta o olhar do leitor/espectador a fim de encontrar, em cada quadro, um sentido literal e um outro, figurado. Concomitantemente, ressalta-se o caráter plástico com que foram elaboradas as cenas, com que se procurou desenhar a personagem e suas múltiplas máscaras: de criança, de piedoso, de homem, de mulher, de *dandy*, de doente; máscaras estas a esconderem o rosto de um Portugal finessecular.

Noites de Anto evidencia a correspondência entre o teatrólogo-biógrafo e a personagem biografada que se correspondem no questionamento que fazem da arte: na quinta *noite*, o Dandy se interroga com perguntas que são suas e de seu biógrafo:

> Que estranhas feições, as do bardo, para que a treva nelas execute seus jogos, a memória perante elas se detenha, sem que nunca, nunca as consiga lembrar. Que expressão é essa, que mais e mais empalidece nas tintas de que é tingida, mais e mais se apaga nos traços que a revestem? (p. 68).

Mais uma vez fica comprovado que o biógrafo de outro acaba por autobiografar-se. O teatrólogo, portanto, contempla um Outro que é ele próprio face aos mesmos imperativos da criação artística.[10]

Em sintonia com o projecto poético de Nobre, a peça refaz a trajectória do *Só*, da memória de "António", acionada pela saudade materna, à lembrança do mar e ao convite a Georges que em "Lusitânia no Bairro Latino" se faz; à idealização da amada em "Purinha"; ao narcisismo de "O meu cachimbo" e de "Balada do caixão", que compõem o dandysmo e a macabra convivência com a morte até à conscientização dos "Males de Anto", homólogos, na peça, aos de Portugal. A mítica *Lusitânia* já não existe, foi substituída pela pátria moribunda que experimenta, como ANTO, a iminente ameaça tanática.

---

8. Geneviève IDT, *op. cit.* p. 29: "[...]*l'homme célèbre sert alors de prétexte à l'évocation d'une societé; figure prestigieuse et mythique, il représente son temps et il en est le médiateur*".
9. Francis VANOYE, "La biographie, quand même". In: *Le désir biographique*. Paris, *Cahiers de Sémiotique Textuelle: 16,* 1989. p. 199.
10. Philippe LEJEUNE, "Moi, la Clairon". In: *Le désir biographique*. Paris, *Cahiers de Sémiotique Textuelle: 16,* 1989. p. 185: "[...] *le désir biographique est désir d'identification plus que de connaissance.*"

O noturnismo patente nos poemas das seções "Lua Cheia" e "Lua Quarto-Minguante" é convidado a compôr a atmosfera de sonho ou de pesadelo que das sete "noites" transcende. Nessa polaridade, a peça ilumina as zonas que a memória de ANTO, seletiva e censurada como toda memória, deixou obscuras. Nas palavras de Nobre, os sete quadros lêem as palavras adiadas e sublinham, a um só tempo, a quotidiana irrealidade dos centramentos e a frustração evocada por ambíguos desejos.

Na interpretação do não-dito, a peça delineia o caráter deceptivo da memória, e nessa lacuna, se reinventam sentimentos e temporalidade de Anto, no entrelaçamento do real e do imaginado.

Reencenando o sacrilégio adâmico e a prometeica revolta, num universo de alvoraçada paixão se inscreve a afetividade de ANTO que é celebrada em três *Noites*: a primeira, que focaliza a "Mãe", e a terceira, que focaliza "Georges", apontam para a excentricidade; enquanto a quarta, que focaliza "Purinha", sugere o apelo social ao centramento. A ambiguidade afetiva de ANTO consiste, na peça, no desafio pós-moderno que questiona a identidade, repelindo os binários que velam hierarquias e sugerindo a pluralidade. [11] A "Nota ao Encenador" aponta para o caráter excêntrico que se pretende dar à personagem, tangenciando o maneirista elogio do andrógino. [12] Assim, quando ANTO contracena com "Purinha" ou quando faz referências à "Mãe" assume aspecto feminino; quando contracena com um homem ou a um homem alude, adquire aspecto masculino. Um tenor ou um contralto, em voz *off*, apregoam a composição do cenário e a atitude viril ou efeminada da personagem principal. A voz *off*, a desenhar a personagem, lembra que uma individualidade só se constitui na proporção que habita a visibilidade de outro. Macho e fêmea vivem a vida do seu outro, num sintomático efeito de mimetismo. De modo análogo, a marcação e as vozes, a iluminação, o jogo de cores, e o eco dos poemas, num questionamento autotélico, "mimam" o jogo histriônico: a vida como teatro, o teatro como vida. Da harmonia entre esses plurais significantes, nasce o significado do triângulo afetivo de ANTO.

Já no quadro de abertura a personagem múltipla de ANTO é delineada. O encenador da peça — Filipe La Féria — testemunha que "O espectáculo é clarificador de [...] uma figura [...] que foi homem e mulher, mas sobretudo criança. [13]

Como criança, não consegue ultrapassar o estágio edipiano. Nessa pulsão, interpreta-se o saudosismo de Nobre, marcado pela figura da mãe e pelos duplos maternos: a "Velha Ama" e a "Morte". A afetividade incestuosa assume o caráter da prometeica e salutar transgressão ligada à conquista do saber. Por isso, a fala de ANTO é interrogativa. No intervalo das interrogações, as lembranças domésticas do cuidadoso aconchego materno visitam as falas de ANTO, denunciando que, nas lacunas deixadas pelas perguntas, inscreve-se o obscuro desejo que grita a sua urgência, quando o protagonista experimenta ciúmes do pai e dos irmãos.

---

11. Linda HUTCHEON, *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991. p. 89.
12. Gustav R. HOCKE, *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1974. pp. 294-296.
13. José Manuel da NÓBREGA, "Noites de Anto: uma forma revolucionária de falar de Portugal". In: *JL: Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa, 15-21 mar. 1988. p. 20.

O amor à "Mãe" operacionaliza-se como culto à *Mater*, celebração religiosa da *Salve Regina* que o coro entoa. Nesse quadro, ANTO está ajoelhado diante das imagens das Madonas que a arte eternizou. Plasticamente, o abraço incestuoso só é atingido com a morte, na reflexão que atualiza a imaginária da "Virgem do Leite" e da "Pietà":

> Sentam-nos ao colo, acalentam-nos do leite morno, do aroma da seda. E em seu regaço nos deitamos, quando a morte nos leva, com uma toalha a tapar-nos as vergonhas, as lágrimas que vertem a cobrir-nos o peito de chagas. (p. 19).

Na imagem linfática do seio materno espelha-se um Portugal antigo, glorioso e afortunado:

> Ai, Mamã, que de gostinhos não davas tu a esta boca pequenina, que soubeste amamentar, surpresas tão doces, condimentadas com o que nos vinha das Índias, do tempo em que possuíamos naus e elefantes, desfilava o rei, em procissão, com uma grande charanga. (p. 16).

A memória sintoniza as três imagens: a da "Mãe", a da "Mater" e a da "Mátria" na mesma dolorosa cena de agonia com que o quadro se fecha.

A terceira "Noite" — Georges — vinca o estranho social, a homofilia em que ANTO está preso. Nesse momento, o protagonista contracena com um manequim vestido exatamente como ele. O caráter narcisista da relação homóloga é desvelado. Na apaixonada contemplação, ANTO vai desfiando os fragmentos de seu amoroso discurso:

> Digo que te quero muito, que não sei o que isto é. Tremem os meus dedos, de pensar tanto nos teus. (p. 43).
>
> De tudo me despojaram, menos da teimosia de teu nome, decalcando-me a boca com um beijo que se não dá, aquecendo-me as trevas quando a lareira se apaga. Nele é que molho a pena com que escrevo, por ele rasuro os versos a que mais quero. E "isto", "isto", não morre (pp. 45-6).
>
> Aí estavas, com o paletó de veludo, tão preto, do celebrado dia em que fugi de ti, me sentei à mesa para te descrever como "uma das mais saudosas e a mais loira de todas as minhas recordações. (p. 41).

Do enamoramento ao adeus, da vivência da ternura à do sofrimento causado pela repressão social que, nas vaias, assobios e gritos do Coro, deixa a sua punitiva marca, são formadas as caóticas lembranças de ANTO. Mergulhado em sua homofilia, sacraliza o tempo procurando agarrar os eventos. A sacralização do erotismo faz a personagem confundir o tempo concreto com o bíblico. Entre as imagens fantasmáticas de Georges e do Dr. Quim esboça-se, no delírio de ANTO, a lição de amor e conjunção que se depreende do episódio dos *Discípulos de Emaús,* enquanto, o discurso do Coro, reproduzindo a *Epístola de São Paulo aos Romanos*, sublinha que a invenção da carne deve ser proscrita pela sociedade, que o prazer deve ser castrado e que em seu lugar deve ficar a culpa do pecado. Busca-se, na citação bíblica, a *auctoritas* do vero Verbo. Tanto o protagonista quanto o Coro usam o discurso teológico como *lectio* que se ratifica. No entanto, a coexistência das citações instaura a contradição entre a interpretação dos dois argumentos de autoridade. O monológico universo da *auctoritas* vê-se habitado pela

quaestio. [14] Se "toda citação é antes uma leitura", [15] a inclusão dos dois textos funciona como um comentário que descobre, no intervalo que existe entre os versículos selecionados, uma possível orientação filosófica próxima à de Nietzsche:

> O amor, o grande amor, o amor total, o amor completo é da natureza; por conseguinte, como qualquer natureza, coisa eternamente amoral. [16]

O quarto quadro, denominado "Purinha", focaliza a heterofilia de ANTO, o seu ideal de centramento consubstanciado na frígida passividade de uma quimera feminina: "Assim mesmo é que lhe quero muito, tão de cal e de marfim, de silêncio e de calma." (p. 53).

A personagem é idealizada como amada inatingível, confluindo as lembranças que o protagonista dela guarda para as lembranças maternas. Santificada pela idealização, Purinha se associa à Mãe, à Mater e à Mátria-terra-jardim na confluência com o mar. Sendo assim, o cenário dessa noite é uma praia. Como *mater*, o destino de Purinha é o de "dar ao mundo um poeta triste" (p. 54), tal como o da Mãe; como *mátria*, a personagem carrega consigo o desejo marinheiro das descobertas e o chamamento das algas.

Inundando o triângulo sentimental de ANTO, está o grande amor português — o mar — celebrado na segunda "noite". Porém, as imagens que o poeta retém do mar português são as fixadas pelas histórias trágico-marinhas. Mar de naufrágios e não de glórias: "(Ri muito, gargalha). Foi aqui que o *Perseverança* naufragou, espalhando seus mortos pela espuma ..." (p. 30).

Para não sucumbir também, ANTO, "esfarrapado como um náufrago" (p. 27), mantém-se, qual Ulisses, atado a um mastro para não se perder na sedução das ondas.

O mar, espaço mítico da *mátria*, onde ecoam os versos camonianos, é o espaço da travessia individual e poética de ANTO. Assim, a gargalhada do protagonista e a ironia subjacente ao nome do barco naufragado implicam no questionamento poético ao marinheiro fado português.

A quinta "noite" — "Dandy" — encena a vaidade de ANTO, sua perturbação diante do jogo de espelhos em que sempre viu refletida sua imagem ou sua máscara, o *spleen* que o poeta cultiva, a diferença com que faz questão de vincar sua atitude solitária e jactante de *flaneur*. O rosto do "Dandy" é bipartido, nessa bipartição lê-se toda a ambiguidade da personagem:

> Metade do meu rosto é oiro, metade prata. Pela primeira, uma cobra rasteja, sibilando sem repouso, à luz do sol mais feroz. Pela outra, um arcanjo perpassa, cantando sempre, chorando nas planícies lunares. Que belo e que sombrio que me reconheço, que inquieto, que permanente. (p. 65).

ANTO contracena com o criado Joseph, que está sempre de rastros. As falas de Joseph aludem à infância de ANTO, à condição de *pessoa* que a puerilidade não deixa

14. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979. pp. 218-221.
15. Antoine COMPAGNON, *op. cit.* p. 21.
16. Friedrich NIETZSCHE, *A Gaia Ciência* (fragmento 363). Lisboa, Guimarães & Cia. Ed., 1977. p. 271.

ser desfeiteada. As de ANTO descobrem-no na idade adulta, são falas contaminadas pela *persona*, pela máscara de elegância e mundanismo.

A sexta "Noite", denominada "Caixão", metaforiza o fundamental tema da morte, da moléstia que corrói corpo e alma, tema este tantas vezes glosado por Nobre. O destino febril do poeta, que se queima no calor de sua pulsão demiúrgica, é cantado por Joseph, presentificando a infância de ANTO. Ao seu lado, o protagonista filosofa sobre a doença.

A personagem, que se vestira no quadro anterior, está nua neste quadro, diante do espelho. Despido de suas certezas, só lhe resta a hipótese da travessia poética, o sonho português do herói "forte cruzado" (p. 79) ou "arrogante marinheiro de penugem orvalhada pela espuma da tormenta" (p. 79); só lhe resta a "língua roxa que tantos versos articulou" (p. 79). ANTO agonizante, doente e despojado são outras tantas imagens de Portugal.

O sétimo quadro - "*Finis Patriae*" - retoma, quanto ao cenário e à caracterização do protagonista, elementos dos anteriores. *Finis Patriae* realiza-se como somatório e síntese das precendentes cenas. O fim da pátria, que desde o primeiro quadro se anunciava, consolida-se.

Há um contraponto entre a Monarquia que se desestabiliza (indiciada pela extravagância da Rainha Mãe, pela superficialidade do Rei, pelo desafeto que Maria Pia devota a Dom Luís) e a heroicidade passada. Desprovida das máscaras com que se viu ao longo do tempo, a terra portuguesa, e ANTO com ela, já não se reconhece. O mito sebástico do retorno do soberano não se pode revigorar no decadente tempo, apesar de uma voz gritar por Dom Henrique, este não tem mais lugar no mundo:

> Não entra, porém, o moço Anrique, continua chorando, nostálgico de seus lugares, estudando o mapa esfiapado do Império que Deus lhe deu. (p. 91).

Ao poeta um último desabafo é permitido: "Ah, mas Portugal desanima a minha alma" (p. 90). Na dor desse lamento, o reencontro edipiano "Mamã, mamã, que bem que se dorme em teu útero santo [...] *O clemens, o pia, o dulce Virgo Maria*". (p. 92).

A imagem final que é oferecida à contemplação e à teorização do espectador é a de um Portugal mergulhado no sono da religiosidade mariana.

De verdade, *Noites de Anto* encontrou no *Só* uma forma revolucionária de falar de Portugal. De verdade, de António Nobre a Mário Claúdio, a viagem poética do *Só* mostrou que "um poeta não tem biografia. Tem destino" de, na desesperança, varar as noites de pesadelo com os anseios e os sonhos desenhados na escrita.

ENTRE O DEGREDO E A RAIZ

UM PERCURSO REINCIDENTE NA LITERATURA PORTUGUESA

CARLOS ASCENSO ANDRÉ *

Possui contornos bem antigos o tema do desterro; a nível mítico, avulta o exemplo de Ulisses e a sua peregrinação até consumar o regresso à sua Ítaca; na história literária, sobressai Ovídio, o poeta banido por Augusto para os confins do império. São diferentes: Ulisses é protagonista de narrativa alheia, Ovídio de um exílio cantado por si próprio. O Sulmonense, entretanto, faz convergir ambas as características: elege o exílio como tema, mas, porque a vítima, a personagem, é ele próprio, estabelece um paralelo entre a sua situação e a do herói homérico.

Assim, se considerarmos a existência de um modo odisseico e de um modo ovidiano [1], concluiremos que o segundo possui dimensão bem mais abrangente, visto incluir o primeiro.

Ambos serviram de modelo paradigmático à literatura de exílio, designação imprecisa, onde é possível delimitar alguns *tópoi*: apego à terra natal e, por isso, repetição monótona do tema da ausência, do afastamento, com a tónica na distância, em termos de espaço ou de tempo; insistência na dor e no pranto; descrição do espaço, que leva a comparar o de origem, na pátria, com o actual; afirmação do carácter inóspito da terra de degredo, bárbara, primitiva, árida, seca, de clima agreste, onde predominam o frio e duras invernias; ausência de condições para a inspiração e para a criação literária; dificuldades de comunicação com o meio envolvente; imagem obsessiva do passado, impenetrável a notícias de mudança; lembrança permanente da partida e da viagem; relação desagradável com ambas as comunidades — a de outrora, que promoveu a expulsão, e a do presente, em regra pouco acolhedora; reiteração da injustiça do desterro; horror ao fluxo temporal, a dar origem a um presente utópico; a imagem do fumo que se eleva das chaminés da pátria distante; o medo da morte, em especial da sepultura em terra alheia, temor que coexiste paradoxalmente com o desejo de morrer, única forma de pôr cobro à dor insuportável da ausência; o epitáfio.

A saudade, que a literatura portuguesa elegeu como tema predilecto, aproxima-se consideravelmente do modelo ovidiano, se bem que o odisseico lhe não seja de todo em todo estranho.

No tocante à poesia da Idade Média e do *Cancioneiro Geral,* é opinião unânime de que esta é uma linha de força.

No Renascimento, porém, as coisas não parecem tão evidentes: é o tempo em que a ideia de uma espécie de cosmopolitismo, de que Erasmo é modelo por excelência,

* Trabalho realizado com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, a quem o autor manifesta o seu reconhecimento.

1. Distinção proposta por C. GUILLÉN, "On the literature of exile and counter-exile": *Books Abroad* 50.2 (1976) 271-272.

obtém larga adesão nos meios intelectuais e literários; em que as universidades, onde o intercâmbio de estudantes é regra, contribuem para o aparecimento de uma espécie de universalismo cultural, refractário a fronteiras; em que as grandes viagens promovem a abertura de novos horizontes; em que o latim é língua de comunicação internacional. Tudo se conjugaria para que a velha saudade, condicionada por tais factores, se debilitasse e perdesse a força que fazia dela motor da criação poética.

Assim não aconteceu. Os exemplos demonstram que, em Portugal, pelo menos entre os poetas (e não só), o cosmopolitismo de modelo erasmiano não logrou impor as suas leis: Bernardim Ribeiro prova-o, nas *Éclogas* e, em especial, na *Menina e moça.*

Luís de Camões também, em muitos passos: o desterrado de Tomos dá o mote à elegia "O sulmonense Ovídio desterrado"; traços da literatura de exílio são visíveis na canção IX — "Junto de um seco, fero, estéril monte" —, na canção X — "Vinde cá, meu tão certo secretário" —, na elegia II — "Aquela que de amor descomedido" — e em diversos sonetos; um tema de raiz platónica, depois acolhido pela literatura de matriz judaico-cristã, a concepção da vida terrena como um desterro, é tratado em vários sonetos e serve de pano de fundo às famosas redondilhas "Sobre os rios que vão", inspiradas no salmo 136, *Super flumina,* o canto do povo hebraico no desterro babilónico. É elucidativo, aliás, que, de todos os salmos da Bíblia, tenha sido este o segundo mais traduzido ou parafraseado entre nós, logo a seguir aos sete salmos penitenciais.

A lista poderia acrescentar-se: Diogo Bernardes, Frei Agostinho da Cruz, Frei Heitor Pinto, Sá de Miranda, poetas avulsos dos diversos cancioneiros.

Mesmo os humanistas, mais propensos a aderir às teses erasmianas e cultores da língua internacional, o latim, mostraram-se, em muitos casos, mais marcados pelas raízes na terra-mãe do que pelas tendências epocais de feição cosmopolita. Henrique Caiado, Diogo Pires, Estêvão Rodrigues de Castro, António de Gouveia, este nos primeiros tempos do seu peregrinar por universidades europeias, são disso exemplo; e, de forma menos intensa, André de Resende, Jerónimo Cardoso, Aires Barbosa. A manifestação de apego às raízes e a dor do desenraizamento constituem marca de união entre os dois modelos da literatura quinhentista em Portugal: a que se exprimiu em latim e a que foi escrita em português [2].

Comprovar até que ponto a evolução da literatura portuguesa veio confirmar esta tendência pode ser um desafio aliciante. Tratar-se-á, aqui, de uma abordagem prévia, a partir da verificação, ao longo dos séculos, de alguns *tópoi* da literatura de exílio em textos líricos portugueses, lugar privilegiado para a expressão de sentimentos e emoções.

Importa ressalvar, desde já, que o enorme lapso de tempo e o não menos extenso universo de textos, incompatíveis com a exiguidade de espaço e de tempo disponíveis, obrigam inevitavelmente a um olhar algo sumário e superficial, em jeito de síntese e de antevisão de um trabalho que se pretende venha a ser de maior fôlego.

2. Sobre a importância do tema do exílio na literatura portuguesa do século XVI, em particular na poesia lírica, em português e em latim, veja-se C. A. ANDRÉ, *Mal de ausência: o canto do exílio na lírica do humanismo português,* Coimbra, Minerva, 1992, com abundante documentação e bibliografia.

No tocante ao mito, Ulisses, de parca utilização no Renascimento e Humanismo, é o preferido de Manuel Alegre, por mais de uma vez; em *O canto e as armas,* o poeta é o herói homérico em viagem, a pátria a sua Penélope, o desterro uma odisseia:

> Como Ulisses te busco e desespero
> como Ulisses confio e desconfio
> e como para o mar se vai um rio
> para ti vou. Só não me canta Homero.

O tema viria a ser retomado anos mais tarde, em "Regresso a Ítaca" [3].

Alexandre Herculano, em situação idêntica, prefere comparar-se a Adão, *prófugo como ele,* perdido igualmente o Éden.

Se acaso a ausência é imposta, como aconteceu a Ovídio, os versos convertem-se em imprecações, não raro de extrema violência, contra os responsáveis; assim procedem Filinto Elísio e Almeida Garrett, os mesmos que mais acentuam, também, a injustiça de que são vítimas.

A solidão é especialmente visível em Garrett: nem o eco, nem a natureza, nem uma flor, ainda que murcha, ou uma estrela, mesmo mortiça, o acompanham. E Herculano tem uma visão semelhante da terra "erma" onde é forçado a viver.

Presença constante é o momento da partida; evoca, por um lado, o começo da dor presente e, por outro, ao reviverem-se os últimos instantes junto de amigos e entes queridos, cria-se a ilusão de não chegar a consumar o adeus. É tema recorrente em poetas de tendências estéticas diferenciadas: Sophia de Mello Breyner, Torga, Manuel Alegre, Natália Correia; esta, distante já de S. Miguel, continua a evocar *o lenço branco que me acena ainda* [4].

Almeida Garrett, no *Camões,* é quem melhor define o canto no exílio — meio ao dispor da memória para manter a presença da pátria: "sons [...] a medo / que a teu fiel ouvido vão memórias / lembrar da pátria e recordar do amigo." (1.3).

Mas a adesão de poetas portugueses de todas as épocas ao modelo ovidiano é especialmente visível na caracterização da terra de exílio ou ausência — bárbara, árida, de clima agreste, onde o frio enregela os ossos e a alma. Os exemplos são múltiplos:

A Marquesa de Alorna, em poema dedicado "Ao clima de Inglaterra" [5], reúne quase todos esses *tópoi* :

> Bárbaro clima,
> que escolhe a sorte
> para que a morte
> reine sem dó!
>
> A terra perde
> a vida, a cor
> perde o vigor,
> e gela só.

3. *Chegar aqui.* Lisboa, João Sá da Costa, 1984, pp. 51-52.
4. NATÁLIA CORREIA, "Manhã cinzenta" (*Rio de nuvens,* 1947). Reeditado em *O sol nas noite e o luar nos dias,* Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, p. 11.
5. MARQUESA DE ALORNA, *Poesias.* Lisboa, Sá da Costa, ²1960, pp. 94-95.

Saraiva espessa
torpor espalha,
tudo amortalha
a neve só.

Expulsa a fome
do brando ninho
o passarinho,
e acha-se só.

Se salta a um ramo,
frio novelo,
que forma o gelo,
encontra só.

Filinto Elísio concebe o degredo como naufrágio em meio de violenta procela [6] e declara ermos e agrestes os lugares onde vive [7]; em Haia, queixa-se do "estranho clima" e da "língua esquiva, ignota", onde lhe não é dado, sequer, usufruir do "alívio de útil conversação, honesta ou meiga, por ser hóspede de um povo de estátuas, de enleado idioma. / [....] / confusa algaravia". [8] O manifesto exagero da afirmação mais aproxima o autor do desterrado de Tomos.

O mesmo se poderá dizer de Alexandre Herculano, a queixar-se da "estranha língua" inglesa [9], do firmamento de "luz mortiça e pálida" [10], do "gelado pego", [11] ou, em *A harpa do crente,* ao lastimar, no solo de degredo, o "enevoado céu, o árido prado, o rio adormecido" [12].

O protagonista do *Camões,* de Garrett, não obstante o esforço para retratar Macau com cores luminosas e favoráveis, a fim de realçar o contraste com o seu estado de espírito, não logra escapar ao lugar-comum e sublinha a "escalvada penedia", a "roca estéril" (4.13). Dir-se-ia que o autor contamina a personagem com os seus próprios sentimentos, evidenciados adiante, ao retratar uma paisagem de morte à sua volta:

Nada!... Só pelos fossos entupidos
do desfolhar do Outono, e bronco entulho
dos muros derrocados, — soltas pedras. *(7.3)*

Enfim, o frio e a aridez são os elementos característicos da solidão cantada por Sophia de Mello Breyner e, em momento diverso, as marcas mais salientes do momento da partida, em Natália Correia, na "Manhã cinzenta" em que se despede da sua ilha de

6. Ode "Enquanto vai a nau surcando as ondas": *Poesias,* Lisboa, Sá da Costa, 1941, pp. 164-165.
7. Ode "Que tristeza aqui lavra na Tebaida": *ibidem,* pp. 185-186.
8. *Ibidem,* p. 167.
9. *Tristezas do desterro,* 3.
10. *Ibidem,* 1.
11. *Ibidem,* 3.
12. "A vitória e a piedade", 2.

S. Miguel, "madrugada pálida e sombria", a encher de tristeza uma viagem encetada em "veleiro de espuma fria" [13].

Também a morte assume a feição paradoxal que a caracterizava em Ovídio e em quantos lhe sucederam: presença constante, ora é desejada, como modo de sublinhar as agruras da ausência — viver em tais condições é pior do que morrer — ora temida, porquanto a maior de todas as desgraças é a morte e sepultura em terra estranha.

Para Herculano, "solidão e morte são uma ideia só; um pensamento doloroso, indistinto"; e, para não deixar dúvidas, esclarece: "é o desterro solidão e morte para o poeta" [14]. De facto, "a dor está no coração do prófugo / como um cadáver hirto, quando espera / de noite, em leito nu, que à tumba o desçam". [15]

O mesmo pensa Filinto Elísio:

> Bebida tem já a morte a tragos lentos,
> antes que o talhe a fouce. [16]

A Marquesa de Alorna, em soneto às filhas, "longe delas, em Inglaterra e doente", mostra-se fúnebre, pessimista:

> Adeus, queridas filhas! Chega a morte;
> ouço a trombeta que um arcanjo emboca;
> na eternidade o tempo se me troca,
> e pela tumba fria a Pátria, a Corte.

E conclui, amargamente: "o mundo é para os mais, a cova minha." [17]

O desejo de um fim que chegue rápido, para pôr cobro a tantos males e evitar outros piores, manifesta-o o poeta de *Flores sem fruto*:

> Por mim, ja da viagem chego ao termo.
> Mais uma dor talvez...
> E o tumulo depois: ninguem me evite!
> Descançarei de-vez.
> Antes quero dormir no porto agora
> que ir dar noutro revez. [18]

Uma interrogação sem resposta, mais adiante, configura bem o desânimo de quem não tem outro arrimo em vida que o desejo de que ela finde: "Não é melhor pôr fim a ésta jornada / e poisar no jazigo?" [19]

---

13. *Rio de nuvens* (1946). Reeditado em *O sol nas noites e o luar nos dias,* cit., p. 11.
14. *Tristezas do desterro,* 3.
15. *Ibidem,* 7.
16. "Ode": *Poesias,* cit., p. 167.
17. *Poesias,* cit., p. 114.
18. "O alcíon no cabo": ALMEIDA GARRETT, *Flores sem fructo,* Lisboa, Na Imprensa Nacional, ²1858, pp. 162-171.
19. *Ibidem,* pp. 197-198.

Alexandre Herculano, na *Harpa do crente,* em "A vitória e a piedade", afiança ter erguido "hinos à morte"; e acentua, em *Tristezas do desterro,* o temor de um túmulo em terra alheia:

> Despedir-se de um sol que não é esse
> que, na infância, nos fez florir os prados,
> que nos crestou, na infância, as faces virgens;
> volver em torno os olhos moribundos
> e não ver uma lágrima; inclinar-se
> e não achar um seio feminino,
> ou de esposa ou de mãe, onde repouse
> a fronte acesa por ardente febre;
> e pensar, entre as ânsias derradeiras,
> que será terra estranha a que nos trague;
> que será til do norte o que proteja
> nosso humilde moimento, a verde gleba,
> onde de pinho a cruz por dois invernos
> apenas lutará coa negra nuvem
> do esquecimento eterno, única herança
> do que expirou no exílio!
> Amarguradas
> são tais cogitações para o que sente
> no seio em ondas trasbordar-lhe a vida.
> Quais, porém, não virão ao pobre velho,
> que, arrancado das bordas do seu túmulo,
> foi por cima dos mares arrojado
> para junto do umbral de um cemitério,
> onde não achará paternos ossos,
> para ao pé deles se deitar morrendo?! [20]

A ausência da pátria configura-se, na maior parte das vezes, como violência, maior ou menor, independentemente de ter sido imposta por poder discricionário ou por contingências da vida. Não é, por isso, estranho que o desejo de regresso seja uma constante. Ele tem por objecto, no entanto, não a pátria actual, de onde, de quando em quando, chegam notícias, mas antes a terra do passado, próximo ou remoto. É um desejo paradoxal, é certo; mas o homem nostálgico raro tem consciência da irreversibilidade do tempo. A saudade que manifesta é da infância, dos lugares anteriores ao adeus.

Filinto Elísio evidencia essa saudade de um tempo que não existe já:

> Deseja o peregrino, que anos longos
> viveu da Pátria ausente,
> tornar a ver o tecto, onde à luz veio,
> e o lar, que o aquecera. [21]

20. *Tristezas do desterro,* 7.
21. "Ode": *Poesias,* cit., pp. 166-167.

Não faltam exemplos de angústia na chegada, perante uma terra diferente, estranha, distinta daquela que alimentava, nos dias de afastamento, o desejo de regresso. Ruy Cinatti, poeta de múltiplas viagens, canta assim, no retorno a uma pátria irreconhecível:

> Eis que retorno à terra de ninguém,
> à minha triste pátria angustiada. [22]

Manuel Alegre dá mostras de frustração semelhante à de Ulisses diante de uma Ítaca em convulsão, forçado a impor o reconhecimento de si próprio, como rei e como marido; é a mesma estranheza do emigrante que, em dia de volta, suspira, em ar de desencanto: "Esta não é a terra de onde parti!":

> Conheces a casa [....]
> [.....]
>
> Este devia ser o teu lugar sagrado
> aquela Ítaca secreta em que pensavas
> quando buscavas um caminho ou um destino
>
> Mas eis que chegas e algo está mudado
> é certo que na vila os velhos te reconheceram
> como a Ulisses o fiel porqueiro
>
> Porém na casa algo está diferente
> o teu próprio retrato te parece um outro
> e mais do que nunca sentes-te estrangeiro
>
> Por isso o teu exílio é sem remédio [23]

Ruy Belo, poeta de largas errâncias por terras de Espanha, parece possuir a premonição desta angústia; por isso, faz avultar o sentimento dilacerante de um absoluto desenraizamento:

> E quanto mais a noite se cerrava mais pensava
> que a terra mais estranha é para mim a aldeia onde nasci,
> que o que mais conheço mais desconheço. [24]

Em Herculano, volta o proscrito, mas não o trovador.

E Manuel Alegre documenta um caso raro de percepção da nostalgia e da sua irreversibilidade, ao acentuar a "nostalgia da nostalgia" [25]: do mesmo modo, aliás, sente Sophia de Mello Breyner:

> Cada dia é mais evidente que partimos,
> sem nenhum possível regresso no que fomos. [26]

22. *56 poemas.* Lisboa, Na Regra do Jogo, 1981, p. 85.
23. *Chegar aqui,* cit., pp. 51-52.
24. "Meditação no limiar da noite": *Obra poética I.* Lisboa, 1984, p. 262.
25. *Babilónia.* Lisboa, O Jornal, 1983, p. 26.
26. *Obra poética,* vol I, cit., p. 225.

Mais funda, ainda, é a angústia de Álvaro de Campos, na medida em que a impossibilidade de regresso inclui o tempo e o espaço:

> Partir!
> Nunca voltarei.
> Nunca voltarei porque nunca se volta.
> O lugar a que se volta é sempre outro. [27]

Quanto ao Salmo 136, é retomado por Manuel Alegre em "Pátria expatriada", de *O canto e as armas* ; e a concepção da vida como um desterro, tema de origem platónica e que a poesia do cristianismo cultivou largamente, tem reflexos em Herculano, Antero de Quental, Ricardo Reis, Ruy Belo, Ruy Cinatti, Natália Correia e Eugénio de Andrade; este último, em jeito de remate, declara que "só na morte não somos estrangeiros". [28]

A presença das raízes, apelo de força misteriosa, pode servir de contraprova. Dele fala o mesmo Eugénio de Andrade, homem de canto simples e emoção quase transparente; em *Primeiros poemas,* garantia ser essa a sua condição — o apego à terra, a consciência de ser "destas casas, destas ruas, deste amor a escorrer melancolia" [29].

Sophia de Mello Breyner, em versos enigmáticos, parece definir a pátria como centro nevrálgico de um exílio sem regresso; mas os traços que utiliza são mais próprios de um retrato de húmus, de solo, de raízes:

> Pedra rio vento casa
> pranto dia canto alento
> espaço raiz e água
> ó minha pátria e meu centro
>
> Me dói a lua me soluça o mar
> e o exílio se inscreve em pleno tempo. [30]

Enfim, Álvaro de Campos é particularmente sugestivo na "Ode marítima", hino à evasão e quase delírio de ausência deliberada; a vontade febril de partir não arranca as raízes, firmes em um ponto longínquo a que urge regressar:

> Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,
> da minha casa ao pé do rio. [31]

Ele mesmo, ainda, dá conta de um desenraizamento circunscrito ao íntimo da alma, que coexiste com a presença física — exílio interior, psicológico. Em "Tabacaria" [32], alheado de tudo o que o envolve, como se pertencesse a outro lugar, sente que "tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, / e tudo isto é estrangeiro, como tudo".

---

27. *Poesias,* Lisboa, Ática, 1980, p. 308.
28. *Branco no branco.* Porto, Limiar, 1984, p. 59.
29. *Primeiros poemas — As mãos e o frutos — Os amantes sem dinheiro.* Porto, Limiar, 1986, p. 78.
30. *Obra poética,* cit., p. 379.
31. *Poesias,* cit., p. 192.
32. *Ibidem,* p. 256.

Talvez seja desse "Exílio" que fala Sophia de Mello Breyner, em poema que o toma exactamente por título:

> Quando a pátria que temos não a temos
> perdida por silêncio e por renúncia
> até a voz do mar se torna exílio
> e a luz que nos rodeia é como grades.[33]

Alguns nomes, quase paradigmáticos, sobressaem nesta enumeração, ainda incompleta. Consultem-se as antologias de Urbano Tavares Rodrigues, *A saudade na poesia portuguesa* (1967), ou a de Pires Cabral, *A emigração na literatura portuguesa: uma colectânea de textos* (1985), para ver como a nossa literatura é fértil em exemplos.

Destacam-se, entre todos, os que viveram, eles próprios, a experiência e que documentam, portanto, o "modo ovidiano". Mas não só, mesmo deixando de lado a Idade Média e o século XVI.

Francisco Rodrigues Lobo, antes de mais: na obra poética ou na prosa, o desterro, nascido de razões amorosas, é ideia fundamental. A figura do pastor peregrino domina as éclogas, mas também as novelas pastoris; e os *tópoi* de matriz ovidiana repetem-se, a cada passo: o pranto, a morte, a inocência, a força da memória.

Filinto Elísio, forçado à fuga do país para escapar à intolerância, adere à temática ovidiana; na sede de imitar o modelo, cai no exagero, quando, no conforto de cidades florescentes, se compara ao poeta latino desterrado no meio da barbárie geta, em Tomos.

Almeida Garrett e Alexandre Herculano conheceram também o exílio.

Sobre esse cenário compõe o primeiro uma parte dos seus poemas; *Camões,* muito em particular, apresenta vestígios inequívocos do contexto em que foi escrito.

Quanto ao segundo, a imitação de Ovídio não deixa margem para dúvidas, desde logo em título: *Tristezas do desterro* é a tradução dos *Tristia,* do poeta latino.

Em Cesário Verde, a oposição entre a cidade e o campo pode ser lida a essa luz. O poeta dos contrastes é dominado pela fobia da cidade, pela repulsa em relação ao espaço urbano; o campo, a natureza, assumem-se como raiz, na medida em que representam o ambiente natural do homem, a comunhão com o húmus. A vida citadina, ao invés, tem contornos mórbidos, marcados por palidez, tonalidades sombrias, crepusculares; se transferirmos as notações ovidianas para Cesário, a cidade é uma planura árida e infecunda, terreno de morte, ao passo que o campo é o símbolo verdejante do nascimento. É, em suma, uma manifestação típica do chamado "exílio de interior".

Natália Correia, pelo menos na primeira fase da sua carreira poética, mantém bem viva a imagem das ilhas açorianas, de um modo tal que a vida no continente se traduz, com frequência, em expressões próprias da poesia de exílio.

Finalmente, Manuel Alegre, que conheceu o exílio por motivos de natureza política, como Garrett e Herculano, faz dele centro de duas obras: *O canto e as armas* e *Praça da canção.* A "Trova do emigrante" é exemplo característico: a partida nocturna, a insegurança da viagem, a violência que impele à saída, a morte, a tristeza, a força do olhar

33. *Obra poética* I, cit., p. 382.

na memória, a presença das raízes. Mesmo depois do regresso, continua preso ao passado de ausência — *Babilónia* e *Chegar aqui* são exemplos da dificuldade em dele se libertar.

O reverso da medalha não suscitou grandes adesões. Raros são os casos em que se vê despertar um sentimento cosmopolita. Sophia de Mello Breyner canta, é certo, que "A minha pátria é onde o vento passa" [34]; mas a afirmação é rara e soa a artificial.

O mesmo se dirá de Torga, ao proclamar que o poeta "não tem fronteiras", tanto mais que se apressa a acrescentar que é "filho da sua pátria e do seu povo" [35]. Torga, de resto, um poeta todo ele feito de raízes, de húmus, é manifestamente o oposto de um ser cosmopolita.

Excepção pode ser a personalidade contraditória de Fernando Pessoa, fértil em sensações de estranhamento e desencontro; seguro de ser "um qualquer que roda fora da pista", assume, com espantosa lucidez, uma crise de identidade — "nem eu mesmo me conheço / e, se me conheço, esqueço, / porque não vivo onde estou". [36]

Uma tal sintomatologia, eivada de paradoxo, surge com acuidade em Álvaro de Campos. Em "Passagem das horas" transparece, insistente, a negação das raízes:

> E que acho que não faz mal não ligar importância à pátria
> porque não tenho raiz, como uma árvore, e portanto não tenho raiz. [37]

Na "Ode marítima", exibe uma consciência apátrida, de quem em nenhum lugar se firma, marinheiro de viagem sem porto, sem cais, sem destino, sem bússola; quase à semelhança de Anaxágoras, que dizia ser igual, de toda a parte, o caminho para o Hades:

> Toda a manhã que raia, raia sempre no mesmo lugar,
> não há manhãs sobre cidades, ou manhãs sobre o campo.
> À hora em que o dia raia, em que a luz estremece a erguer-se
> todos os lugares são o mesmo lugar, todas as terras são a mesma,
> e é eterna e de todos os lugares a frescura que sobe por tudo. [38]

Mas não é coerente nesta pretensa afirmação de universalismo, pois deixa-se amiúde invadir por sentimentos de nostalgia.

Verdadeira excepção, neste *corpus* que carece ainda de ser ampliado, poderá ser Jorge de Sena. Nele, o desprendimento é afirmação lúcida, uma crença assumida. Apostado em "coleccionar nacionalidades como camisas se despem, / se usam e se deitam fora", afiança: "eu sou eu mesmo a minha pátria." [39] O desterro é gerador, não de tristeza, mas de contentamento [40].

---

34. *Obra poética* I, cit., p. 217.
35. *Nihil sibi.* Coimbra, [2]1956, p. 24.
36. *Novas poesias inéditas,* Lisboa, Ática, 1973, p. 88.
37. *Poesias,* cit., p. 229.
38. *Ibidem,* p. 99.
39. *Peregrinatio ad loca infecta.* Lisboa, Portugália, 1969, p. 110.
40. Evidente, sobretudo, em "Glosa de Guido Cavalcanti", *ibidem,* pp. 60-61.

Eugénio de Andrade não acredita; e, com implacável argúcia, vislumbra um toque falso nesta atitude de Jorge de Sena, que contesta, em epitáfio a ele dedicado; o cosmopolitismo nascia da raiva que lhe roía o coração e talvez mais não fosse do que um som inconsistente:

> Às vezes orgulhavas-te
> de ter, em vez de uma, duas pátrias;
> pobre de ti: não tiveste nenhuma;
> ou tiveste apenas essa
> que te roía o coração,
> fiel às palavras da tribo.[41]

Esta apreciação circunscreveu-se, por força da contenção de tempo, à poesia, o terreno mais fértil para indagar emoções. A busca de conclusões exigirá, porém, um olhar atento à prosa, em particular a narrativa. Ousemos ainda um relance sobre alguns exemplos, posto que de forma um tanto apriorística e, por isso mesmo, lacunar, em jeito de antecipação.

Fernão Mendes Pinto, por exemplo: o encontro repetido com a morte, a busca de engrandecimento, por meio da fama, da glória, não representarão, só por si, um hino — ainda que por antítese — ao desterro? A *Peregrinação,* em suma, não poderá ser um modo de superar, por via picaresca, a nostalgia?

De Bernardim Ribeiro e da sua *Menina e Moça,* já se falou, tal como de Francisco Rodrigues Lobo.

Mas tenha-se presente que a catástrofe do *Frei Luís de Sousa,* de Garrett, radica em um degredo prolongado; o Romeiro é Ulisses que regressa, ao cabo de largos anos de padecimento, à sua Ítaca, irreconhecível, até, pela própria esposa, obrigado a lutar pelos seus direitos ou a eles renunciar.

Mais perto de nós, Camilo Castelo Branco faz do desterro tema de eleição para o desencadear de situações dramáticas; o *Amor de perdição* é modelar.

Já no nosso século, *Os emigrantes,* de Ferreira de Castro, constituem um novo caso sugestivo.

Cristóvão de Aguiar, em toda a sua obra, não logra libertar-se da nostalgia insular; a trilogia *Raiz comovida* (1987) documenta-o, desde o próprio título; e os mais recentes *Passageiro em trânsito* (1988 e 1994) e *Sonetos de amor ilhéu* (1992), de parca distribuição, circunscrita a alguns amigos, vincam, com inusitada pujança, as raízes que buscam alimentar-se das ilhas, em travessia agreste pelo Atlântico; dir-se-ia um húmus com sabor a salitre, fecundado de insularidade e, por isso mesmo, de degredo. O mesmo poderia dizer-se, com ligeiras alterações, a propósito de João de Melo e de *Gente feliz com lágrimas* (1988).

Em Lídia Jorge, tanto *A costa dos murmúrios* (1988), como *Notícia da cidade silvestre* (1984) reflectem a mesma problemática, embora de modo bem diverso. O primeiro só é compreensível em cenário de guerra colonial, com as personagens a

41. *Epitáfios* (1949-1979): publicado em *Antologia breve,* Lisboa, Moraes, ^{3}1980, p. 139.

digladiarem-se em espaço que lhes é estranho; o segundo assenta no conflito de quem vive o desencontro permanente na grande cidade, um desterro dentro do próprio país.

Manuel Alegre soma aos livros de poemas o romance *Jornada de África* (1989), cujo título fala por si. E João de Aguiar, em *O homem sem nome* (1987), retoma o velho tema do peregrino anónimo e da viagem em terra desconhecida.

Fernando Campos concebe em cenário de afastamento da pátria a intriga de duas obras de ficção — *A casa do pó* (1987), em torno de uma peregrinação à Terra Santa, e *Psiché* (1987), cuja acção decorre, na quase totalidade, por terras brasileiras.

Em Vergílio Ferreira, o apego às raízes é uma constante; não será por acaso que uma grande parte do seu percurso literário decorre entre duas obras que tomam por pano de fundo o retorno à terra natal: *Cântico final* e *Para sempre.*

Lobo Antunes evidencia repetidamente os traumas de quem regressa à pátria.

As figuras de *A torre da Barbela,* de Ruben A., são inconcebíveis sem o cenário onde se movem, cuja nota essencial é igualmente o desenraizamento, mais no tempo que no espaço.

E o drama que atinge as personagens de *O último cais,* de Helena Marques (1992), um êxito invulgar em obra de estreia, nasce em fundo de partida, de ausência, de viagem.

Mário Claúdio, autor, por via de regra, fortemente apegado à terra, muito em particular à do norte, de onde emergem as suas figuras (*Amadeo, Gulhermina, Rosa*), abre uma excepção com *Tocata para dois clarins* (1992), crónica do regresso de um país que a si mesmo se expatriou.

Enfim, na obra de José Saramago ressaltam dois títulos que, ainda que metaforicamente, fazem da separação a base do seu universo ficcional: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) é uma metáfora de regresso — o heterónimo de Pessoa de volta a um país há muito deixado, reencontra um espaço que só aparentemente é o mesmo que o viu partir; *A jangada de pedra* (1986) é, ao invés, a enfabulação de uma partida, a Península Ibérica em viagem pelo oceano, dois países que a si mesmos se desterram, mar fora.

Os exemplos poderiam multiplicar-se. Como seria possível, por certo, a enumeração de marcas de sinal contrário. Uma contradição, por ora, irrelevante, na medida em que se não pretende aqui determinar o exílio como a essência da nossa literatura (verdade seja que a filosofia saudosista teve já a sua época), mas tão-somente apontar essa temática como um trilho de que ela, em poesia e em prosa, se não afastou, ao longo dos séculos.

Próprio ou alheio, real ou inventado, o degredo parece ser um caminho inevitável para a criação literária, em Portugal. Pelo menos — e esse é o aspecto que importa aqui considerar —, um trilho obrigatório da sua leitura.

LITERATURA NA GUINÉ-BISSAU

MOEMA PARENTE AUGEL

"ESPAÇO VAZIO"?

Ao lado da abundante produção literária dos outros países africanos de expressão portuguesa, sobretudo de Cabo Verde e de Angola, são muito poucos os nomes a que se fazem referência quando se aborda o tema da literatura guineense. Manuel Ferreira, ao reunir material para a sua exaustiva *Antologia panorámica da poesia africana de expressão portuguesa,* em três volumes, com o título geral de *No reino de Caliban* [1], chega a um total de cento e trinta e oito poetas, mas não encontrou senão um único guineense, António Baticã Ferreira, que ele inclui no primeiro volume, com seis poemas datados de 1972. É dele essa qualificação de "um espaço vazio" para a literatura da Guiné-Bissau. Mário de Andrade, no segundo volume da sua *Antologia temática de poesia africana* [2], conhecedor e amante da Guiné-Bissau, inclui apenas dois nomes guineenses na sua coletânea: Agnelo Regalla e José Carlos Schwartz. Muitos outros estudiosos da literatura dos países africanos de língua portuguesa referem-se com igual parcimônia à Guiné Bissau [3] ou silenciam de todo, ignorando-a [4].

Deve-se a Leopoldo Amado, com um artigo escrito na revista guineense *Soronda,* em 1990, uma notícia bastante ampla da literatura colonial na Guiné-Bissau [5] e, mais recentemente, aos professores Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas, com uma publicação datada de 1992, uma visão geral da literatura produzida no país, desde os tempos coloniais até a atualidade [6]. São os únicos trabalhos de síntese que conheço e me parece que trazem de fato o que até hoje foi possível reunir sobre o assunto. A par uma análise suscinta da produção da assim chamada *literatura colonial,* esses estudiosos arrolaram o que até hoje de conhecido existe no campo da literatura no país: seis recolhas de poemas, a saber: *O Poilão* (1973) [7]; *Mantenhas para quem luta!* (1977) [8],

1. Manuel FERREIRA, *No reino de Caliban. Antologia panorámica da poesia africana de expressão portuguesa*, Lisboa: Plátano Editora, vol. I, 1975, vol. II, 1976, vol. III, 1980.
2. Mário de ANDRADE, *Antologia temática de poesia africana*, Lisboa: Sá da Costa Editora, vol. I (*Na noite grávida de punhais*), 1976; vol. II (*O canto armado*), 1979, 1980 (2ª ed.).
3. Russel G. HAMILTON, *Literatura africana, literatura necessária*, Lisboa: Edições 70, 1984, vol. II, p. 234.
4. Cf. Alfredo MARGARIDO, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa,* Lisboa: A Regra do Jogo, 1985 onde o autor traça um panorama geral das literaturas de todos os países africanos e nem se refere à Guiné-Bissau.
5. Leopoldo AMADO, "A literatura colonial" in: *Soronda, Revista de estudos guineenses*, Bissau: INEP, número 9, 1990, pp. 73-94.
6. Aldónio GOMES e Fernanda CAVACAS, *Literatura na Guiné-Bissau*, julho de 1992.
7. *Poilão*, edição do Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino, Bissau, 1973. Apresentação de Aguinaldo de Almeida, 37 pp. Trata-se de uma coleção de 23 poemas e um pequeno texto em prosa, escritos por 4 portugueses, 3 caboverdianos e 4 guineenses (Pascoal D'Artagnan Aurigemma, Atanásio Miranda, António Baticã Ferreira e uma única mulher, Eunice Borges).

Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas (1978)[9], *Os continuadores da revolução* (1979)[10], *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990)[11] e finalmente *O Eco do pranto*, de 1992[12]. Foram registradas ainda algumas publicações de autores isolados: Carlos Semedo, *Poemas* (1963)[13], Francisco Conduto de Pina, *Garandessa di no tchon* (1974)[14], Vasco Cabral, *A Luta é a minha primavera* (1981)[15], Hélder Proença, *Não posso adiar a palavra* (1982)[16] e praticamente está esgotada a produção literária escrita, recolhida em livros, da Guiné-Bissau de pós-independência. Poemas esparsos foram publicados ainda em revistas e jornais, tanto no próprio país como em Portugal e também em antologias estrangeiras.

UM ESPAÇO PARA A FICÇÃO

No domínio da prosa ficcional, a produção literária na Guiné-Bissau ainda é mais reduzida. O que se publicou parece limitar-se à transcrição de contos tradicionais das diferentes etnias, à fixação escrita do que se convencionou denominar de oratura. Nesse contexto, queria lembrar aqui dois trabalhos de recolha que Teresa Montenegro e Carlos de Morais reuniram: *'N sta li, 'n sta la*, uma coleção de adivinhas,[17] um outro sob o título de *Junbai*, histórias da ilha de Bolama, ambos em 1979.[18]

8. *Mantenhas para quem luta! A nova poesia da Guiné-Bissau.* Bissau: Conselho Nacional de Cultura, 1977, 103 pp. A antologia tem 44 poemas, assinados por 14 poetas, todos guineenses, todos do sexo masculino. Dois dos poemas são em crioulo. O prefácio foi enganadamente atribuído a Hélder Proença.
9. *Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas.* Bissau: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau, 1978, 92 pp., edição do Conselho Nacional de Cultura. Contém 35 poemas, 19 dos quais em crioulo, assinados por 12 autores, dos quais 6 já estavam presentes em *Mantenhas para quem luta!* Presente apenas uma mulher, Mariana Marques Ribeiro, sob o pseudônimo de Ytchyana.
10. *Os continuadores da revolução e a recordação do passado recente,* Bolama: Imprensa Nacional, 1979, 93 pp. Trata-se de uma recolha de poemas de jovens guineenses, na verdade sem nenhuma pretensão literária.
11. *Antologia poética da Guiné-Bissau,* Lisboa: Editorial Inquérito, 1991. Com prefácio de Manuel Ferreira, coordenação da União Nacional dos Artistas e Escritores da Guiné-Bissau e do Centro Cultural Português em Bissau, 262 pp. Traz 7 poemas de Amílcar Cabral. São ao todo 14 autores, dos quais duas mulheres (Domingas Samy e Eunice Borges).
12. *Eco do pranto. A criança na moderna poesia guineense.* Lisboa: Editorial Inquérito, 1992, 124 pp. É uma coletânea com 33 poemas, só com a temática da criança, escritos por 9 poetas, entre os quais uma única mulher (Mariana Ribeiro). Publicada com a colaboração da UNICEF, numa iniciativa da UNAE, organizada por António Soares Lopes Jr. e com prefácio de Leopoldo Amado.
13. Carlos SEMEDO, *Poemas*, Bolama: Imprensa Nacional, 1963, 48 pp.
14. Francisco Conduto de PINA, *Garandessa di nô tchon* (grandeza de nossa terra), Lisboa: Edição do autor, 1978, 35 páginas, com 20 poemas em português e dois em crioulo.
15. Vasco CABRAL, *A luta é a minha primavera*, Oeiras: África Editora, 1981, 106 pp. Prefácio de Fernando J. B. Martinho.
16. Hélder PROENÇA, *Não posso adiar a palavra*, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982, 91 pp. Prefácio de Manuel Ferreira.
17. Teresa MONTENEGRO e Carlos de MORAIS (Org.), *'N sta li, 'n sta lá*, Bolama (Guiné-Bissau): Imprensa Nacional, 1979. O título, em crioulo, significa "estou aqui, estou lá".
18. Teresa MONTENEGRO e Carlos de MORAIS (Org.), *Junbai. Storias do que se passou em Bolama — e outros locais — com bichos, pecadores, matos, serpentes e viagens ao céu nos dias de 1979,* Bolama: Imprensa Nacional, 1979.

Recentemente publicou-se o primeiro livro verdadeiramente de ficção desde a independência: o pequeno livro de contos intitulado *A Escola*, da autoria de Domingas Barbosa Mendes Samy, numa edição da própria autora.

Os contos trazem a marca de terem sido escritos por uma mulher, estando impregnados da preocupação pela condição feminina, pela posição da mulher na sociedade guineense e isso já seria motivo para despertar o interesse do público ledor. Domingas Samy escreve numa linguagem simples, numa narrativa linear e até certo ponto um tanto ingênua, porém com vivacidade e imaginação. Salpicando sua prosa com muitas expressões tipicamente guineenses, empresta aos textos um colorido local, auxiliando os leitores a transportarem-se pela fantasia para o ambiente descrito. Para o público fora do contexto guineense, suas singelas histórias podem, inclusive, servir como apoio a outras leituras e informações sobre o país.

Existem alguns trabalhos inéditos no campo da prosa, como por exemplo a novela guineense *A última tragédia*, de Abdulai Silá, que já está em vias de publicação. Há outros textos, anunciados, inclusive em crioulo, também de qualidade e dignos de interesse. A ausência de um parque editorial no país dificulta a publicação, mas já se vêm sinais de mudança nesse setor.

"MANTENHAS PARA QUEM LUTA!"

Se no domínio da ficção a literatura da Guiné-Bissau está apenas começando, não se pode dizer o mesmo sobre a poesia. É compreensível que a poesia da geração que viveu o colonialismo e as lutas da independência esteja traspassada pela dor da dominação, pelo anseio de liberdade e o sonho de uma nova África, pela experiência da guerra, da violência e da morte. Aqueles que se engajaram no combate ao colonialismo, sob os perigos constantes da repressão a mais violenta, ou mesmo o sacrifício da própria vida, são saudados e festejados de modo especial [19].

Nesse contexto, sobressai a presença de Vasco Cabral, ex-combatente, economista, dirigente do PAIGC, membro do governo atual, o decano dos intelectuais guineenses, que na década de 50 fazia parte do grupo de jovens africanos que estudaram em Lisboa e se reuniam na Casa do Estudante do Império, entre eles Agostinho Neto e Amílcar Cabral [20]. Entretanto apenas em 1979 que, por iniciativa de Manuel Ferreira, foram publicados, na revista *África*, dez dos seus poemas [21]. Em 1981 veio à luz o seu livro *A luta é a minha primavera*, com poemas escritos entre 1951 e 1974, o que

19. *Mantenhas para quem luta!*, título da primeira antologia poética de Guiné-Bissau, é uma expressão crioula que significa justamente "saudação para quem luta", numa homenagem explícita aos revolucionários.
20. Vasco Cabral nasceu em 1926. Formou-se em economia em Lisboa e desde 1944 é politicamente ativo. Desde 1962 é membro do comité central do PAIGC, e a partir de 1973 membro do governo. É presidente da Unidade Nacional de Artistas e Escritores. Além de poemas, tem escrito textos políticos e ligados a diferentes áreas da cultura.
21. Cf. *África. Literatura, Arte, Cultura*, Lisboa, 1979, nº 5, pp. 524-534. Com uma nota não assinada de Manuel Ferreira.

levou Fernando J.B. Martinho, e também Russell G. Hamilton, a considerarem Vasco Cabral como o iniciador da poesia guineense, mais ou menos no mesmo período em que se verifica o nascimento da poesia moderna de Angola e Moçambique" [22]. Já em 1962, o poeta ousava confessar, no seu poema *Esperança*, o seu descontentamento em relação à opressão portuguesa na sua pátria e o seu propósito de lutar para reverter tal situação: "Eu sei o teu nome, eu sei o teu nome/ O silencioso grito dos camponeses sem terra!/ O vento da certeza que os carrascos temem!" (*A luta é a minha primavera*, p. 57).

A poesia sempre acompanhou os revolucionários em suas lides e campanhas, sustentando-lhes a coragem e a determinação. Em 1969, em plena luta armada, Vasco Cabral escreve *Avante, África!*, onde afirma convictamente: "Do ventre grávido/ da nossa luta/ será parida uma África livre!" (*ibidem*, p. 87).

Através da ação pela poesia, inflamada pela convicção do poeta de um papel a cumprir, Vasco Cabral está na mesma linha de pensamento de Amílcar Cabral, quando este por exemplo afirma que "a cultura é um método de mobilização de grupo e até uma arma na luta pela independência" [23]. Assim, no poema *África, liberta-te*, procura de fato não só mobilizar seus conterrâneos, enumerando as injúrias e as injustiças que levavam o povo a rebelar-se contra a exploração, como acordar o próprio continente africano, conclamando-o a sacudir o jugo opressor: "Ventre grávido de injúrias./ Humilhação./ Vergonha,/ Medo e espanto.// A floresta,/ Passos estranhos,/ As grandes empresas./ Os buldozzers e os tractores.// Os bungalows invadindo as cidades./ Os senhores./ Os indígenas./ Os marginais.// Por toda a parte vozes de comando./ A fina-flor/ E o negro-robot./ Basta!/ África, liberta-te!" (*ibidem*, p. 95).

Um dos temas com que se ocupam os escritores guineenses nesses primeiros anos depois das lutas de libertação é justamente a lembrança da situação infeliz e humilhante do colonizado. É ainda Vasco Cabral que brada: "Povo!/ Sofreste nas entranhas os punhais da traição/ o chicote/ o imposto/ a palmatoada" (*ibidem*, p. 58).

Vasco Cabral, representante ilustre da poesia de combate guineense, em suas criações mais recentes, permanece até certo ponto fiel aos temas da sua juventude. Conquistada a liberdade, depois das sangrentas lutas armadas, resta conservar a paz e o poeta expressa em muitos versos não só a sua esperança, mas o desejo concreto de banir para sempre o clima de holocausto que ele mesmo vivenciou: "Se o universo coubesse/ na linha de um verso/ e se pudesse/ transformar-se em prado/ seria/ uma felicidade/ e também uma alegria/ para toda a humanidade" (*Anti-holocausto*, inédito).

Mas não apenas para si e para o seu povo Vasco Cabral projeta seus sonhos de um mundo melhor: "Oh! que bom seria transformar/ os falcões em pombas/ e fazer as pombas sorrirem primavera!/ [...] Para que a paz e a liberdade/ fossem universais!" (*Desabafo*, inédito).

Um dos temas com que se ocupam os escritores guineenses nesses primeiros anos depois das lutas de libertação é a lembrança da situação infeliz e humilhante do coloni-

22. Cf. Fernando J. B. MARTINHO, prefácio ao livro *A luta é a minha primavera*, p. 8.
23. Cf. Amílcar CABRAL, *Unidade e luta. A arma da teoria*, Lisboa: Seara Nova, vol. I, 1978 (2ª ed.), p. 236.

zado. É ainda Vasco Cabral que brada: "Povo!/ Sofreste nas entranhas os punhais da traição/ o chicote/ o imposto/ a palmatoada" (*ibidem*, p. 58).

E Tony Davyes pergunta-se: "Para onde vão/ estes troncos de carvão/ estendidos em caixotes/ como se fossem cargas de porão// Quem são aqueles/ que durante séculos e séculos/ são transportados em porões/ com destino às terras de além mar" (*Mantenhas para quem luta!*, p. 25).

Agnelo Regalla resume no seu *Poema de um assimilado* a contradição dos sentimentos que abalam aqueles seus conterrâneos que foram moldados por uma educação européia, incorporando valores alienígenas, impostos pelo colonizador, relegando a um segundo plano a sua verdadeira cultura africana, fazendo dele um homem dividido, inadaptado e desenraízado: "Fui levado/ a conhecer a nona sinfonia/ Beethoven e Mozart/ [...] Mas de ti, Mãe África?/ Que conheço eu de ti?" (*Mantenhas para quem luta!*, p. 15).

O motivo desse estranhamento e dessa alienação, que chega a provocar uma verdadeira perda de identidade, tem uma explicação: "Quinhentos anos de história/ (sem história...)/ Quinhentos anos de escravidão e exploração,/ Quinhentos anos sem luz./ Os transatlânticos/ Não chegaram ao Pindjiguiti,/ E os estivadores morreram.../ De fome e de balas no Pindjiguiti./ Quinhentos anos de tormento/ Em que as mães choraram (E ainda choram...)/ Em que os bombolons clamaram vingança,/ Para que a Guiné acordasse" (Agnelo Regalla, *Quinhentos anos de história* in: *Antologia poética da Guiné--Bissau*, p. 117).

Mas finalmente "a noite colonial foi vencida", rejubila-se António Soares Lopes Júnior, abrindo com o poema *Abusivamente* a sua participação na primeira antologia poética guineense, cujo título *Mantenhas para quem luta!*, também foi tirado de um poema seu. "Focos da Estrela Negra/ iluminaram a noite odiosa", continua ele, para mais adiante concluir ironicamente, numa alusão aos versos do imortal cantor da expansão portuguesa: "Devolvemo-las aos mares nunca dantes" (*Mantenhas para quem luta!*, p. 29).

José Carlos Schwartz, uma das vozes mais convincentes e populares na Guiné--Bissau pós-independência, famoso sobretudo pelas suas canções e seu engajamento, traduz o sentimento doloroso trazido pelas guerras, presenciadas por ele: "E vi na tabanca queimada devastada/ as mesmas botas calcar o sangue, o corpo, a morte inocente/ de crianças da tua cor, do teu credo perdido" (*Mantenhas para quem luta!*, p. 61).

Pascoal D'Artagnan Aurigemma, autor de vários livros de poemas que permaneceram inéditos, pertencendo à geração mais velha (1937-1992), também viveu os tempos tormentosos da colonização e da repressão. Em seu poema "Ecos", retirado do seu manuscrito *Djarama* (palavra que significa "obrigado" na língua fula), relembra de forma pungente um dos aspectos brutais de toda guerra, o desrespeito à mulher: "Júlia Prisioneira: Ah! Eu me lembro de ti!/ Paredes meias comigo:/ Tu na Cela 10!/ Eu na 12.../ Ainda me lembro daqueles tristes ais/ que de teu peito escapavam fatigados!/ Era quando o agente Cru/ em teu corpo fino vingava a fúria..."

É preciso ter sempre em mente, ao confrontar-nos com a literatura da Guiné-Bissau, que a grande maioria dos poemas de que se tem notícia, a que se tem acesso pela via da publicação, data justamente dos anos que imediatamente precederam ou que vieram logo após a independência, não se podendo desvincular desse contexto especial qualquer

tipo de análise ou de avaliação qualitativa. Será também de importância o conhecimento dos paratextos, prólogos, prefácios e outros, reveladores da intencionalidade dos autores e que permitem aos leitores uma melhor compreensão do clima condicionador do processo criativo, fornecendo-lhes deste modo um certo subsídio para a leitura dos textos. Fernando Martinho, em seu artigo sobre a nova poesia da Guiné-Bissau na revista África [24], qualifica a emergente poesia guineense como escrita sob o signo da urgência, das circunstâncias históricas do momento, valendo mais pela sua função social do que pelas suas qualidades literárias, pela sua forma estética. É compreensível que a luta armada, a militância ideológica e a vigilância revolucionária não só transpareçam como ocupem o lugar principal nas atividades poéticas dos seus autores. E sabe-se que a oportuna fixação de certos aspectos da história obedece também a uma intenção didática ou mesmo psicológica, cumprindo a função de educar civicamente e de plasmar ou fortalecer certos interesses da sociedade.

É o que se denomina geralmente de "poesia de combate" e o prefaciador da antologia *Mantenhas para quem luta!* anuncia a coletânea como sendo "arma de combate, ferramenta de construção". Trata-se de uma poesia muitas vezes panfletária, necessariamente patriótica, reivindicatória e didatizante, de conteúdo por vezes por demais doutrinário e circunstancial, mas não poderia deixar de ser assim, pois "somos crianças do tempo da revolução/ fruto das sementes de séculos de angústia/ Somos crianças da luta/ restos da soma de napalm e fósforos", diz Morés Djassy, pseudônimo de António Cabral, em *Mantenhas para quem luta!* (p. 22).

Confirmando essa diretiva, a segunda antologia, publicada em 1978, traz como título já uma apologia ao tempo pós-revolucionário, com todas as suas implicações positivas: *Momentos primeiros da construção*, que é também o título de um poema de José Carlos Schwartz, cujos versos finais são os seguintes: "Sob estes ventos soalheiros da revolução/ Que as quedas não sejam definitivas/ E que os desfalecimentos sejam vencidos/ Pela certeza da vitória que amanhecerá/ Nas frescuras das madrugadas" (*Momentos primeiros da construção*, p. 29).

Os poetas guineenses de pós-independência empenham-se em glorificar a revolução e homenagear os heróis nacionais, optando por uma poesia patriótica e encorajadora, colocando os seus versos a serviço primeiro da revolução e mesmo do partido revolucionário, durante muito tempo quase sinônimos um do outro, e depois da nação. O poeta, imbuído da sua função de mentor da sociedade, encorajador do povo, deseja, como Hélder Proença afirma em um dos seus poemas, que "lá onde a minha Pátria chora/ [...] o meu poema enxugará todas as lágrimas/ e transformar-se-á numa labareda/ iluminando os caminhos espinhosos" (*Não posso adiar a palavra*, p. 34).

"CERIMÓNIAS DE GARANDESSA"

O amor ao país e à África em geral, a exaltação da natureza africana, são também constantes da poesia dessa época. Como um dos muitos exemplos, citemos o poema *Hino*

24. Fernando J.B. MARTINHO, A nova poesia da Guiné-Bissau, in: *Africa*, nº 2, 1978, pp. 157-163.

ao meu país, de Pascoal D'Artagnan Aurigemma, escrito em 1975, em plena euforia da vitória, que traduz muito bem os sentimentos reinantes:

"Neste meu país/ Beijo o chão negro/ do negro chão!// Beijo o chão das altaneiras e desafiantes palmeiras/ braços alongados suplicando um Deus — que eu quero!/ Beijo o chão das bananeiras molengonas e rechonchudas/ de Mangueiros segredentos em cerimónias de Garandessa/ de Poilões bravos e insolentes — génesi de Irãs sábios!/ Beijo o chão dos coqueiros, dos laranjais e pinhais e que mais?// Beijo o chão-Pátria-Unida da África africana/ de todos nós africanos!// Beijo o chão de cansaços do negro acorrentado/ e grades de prisões/ e fomes e pancadas surdas em masmorras do silêncio absoluto!// Beijo o chão onde o sangue do sacrifício correu/ em caudal de libertação/ na hora nova da consciência unida!// Beijo o chão por onde pés nus de afronta colonial/ — ó África! — / avançaram firmes para a vitória!"

A confrontação com o regime opressor fará com que essa literatura se apresente tantas vezes "atravessada no seu discurso pelo texto social e pelo texto político" [25]. É, por exemplo, o que leva Pascoal D'Artagnan Aurigemma a celebrar, em *O cantor miserável da noite no cais*, o homem simples e anônimo do povo, em especial o estivador "...no cais, encontro o tronco forte do homem qualquer /untado de calor quente rolando corpo abaixo/ como gotas de lágrimas amargas/ espoliadas dum gesto forte de sofrimentos longos". Ou mesmo as prostitutas: "a menina pequenina que não sabe viver para a seriedade/ onde mastigaria — gulosa e galantemente — / outro pão de menos veneno" (*Antologia poética da Guiné-Bissau*, p. 184).

António Soares Lopes Jr. é talvez o autor que mais se preocupa com o social entre os poetas guineenses. É ele que fala da "barriga da criança minguada" que "inchou, inchou, parece um balão flutuando no corpo menino" (*Melodia do desespero* in: *Antologia Poética da Guiné-Bissau*, p. 145), ou grita um protesto sentido, como no poema *Tecto do silêncio*: "Ergo a minha voz/ e firo o tecto do silêncio/ nego a morte de crianças/ porque há míngua de medicamentos.// [...] Coloco andaimes nos alicerces do tempo/ [...] exorciso o paludismo/ apeio a poliomielite/ amputo a desgraça/ encho a taça de ternura/ e fica a graça da criança/ florescendo a vida" (*O Eco do pranto*, p. 40).

Apesar de a desastrosa "noite colonial" escurecer e afligir os corações, o anseio pela mudança alimenta o ânimo dos poetas, como se denota do poema *Esperança* de Hélder Proença: "Nós cantaremos amanhã, eu sei-o bem/ Cantaremos a melodia do querer/ na voz ousada do profeta/ mas eu sei que os espinhos tentarão entrelaçar os nossos passos// [...] Quando o sol brilhar/ sobre charcos de sangue/ nós cantaremos,/ cantaremos, amanhã, sobre/ nossas próprias carnes em putrefacção/ mesmo que tudo venha a tornar negro/ e as madrugadas se inflamem na convulsão do tempo/ mas nós cantaremos/ e conhecerão a força do nosso canto!" (*Momentos primeiros da construção*, p. 21).

Com a proclamação da independência, na euforia natural de finalmente terem alcançado a autonomia e a unidade nacionais, é uma consequência corolária que o nacionalismo esteja presente em todas as manifestações culturais. E os escritores se sentem muitas vezes direcionados na sua imaginação, imbuídos pelo entusiasmo ou premidos pelo sentimento de uma missão a cumprir, sentindo-se na obrigação de

25. Cf. J. L. Pires LARANJEIRA, *Literatura calibanesca*, Porto: Edições Afrontamento, 1985, p. 125.

descrever ou exaltar a realidade do momento, convencidos da própria responsabilidade para com o Estado e para com o povo, de pelo exemplo e pela força da palavra, alimentar o patriotismo e o amor à nascente nação. É o que faz Tony Tcheca (António Soares Lopes Jr.), em *Hino ao dia novo*: "Companheira minha,/ Vem comigo ao orique da Bedja-Mariama/ Vem, canta comigo a nova madrugada/ Façamos um hino/ Ao dia novo/ Com rimas de Maramar!!! // Sente companheira,/ Sente nascer na bolanha.../ Na enxada do camponês/ A brisa do Amanhã diferente/ Bem diferente, e já hoje.../ Pertinho, pertinho até!// Companheira, repara,/ Há um sorriso novo/ Na face do pioneiro/ Sorriso que matou a barriga grande de fome/ E fez o menino sentir-se menino" (*Momentos primeiros da construção*, p. 14).

É nessa linha que se expressa também Hélder Proença, em *Assim respira a minha pátria*; "Há um sorriso novo/ em cada face/ uma esperança renovada/ em cada peito/ e é assim que a minha Pátria Setembro respira e cresce! (Ant. poética da Guiné-Bissau, p. 83). É o mesmo poeta que exclama, cheio de otimismo: "Os campos da minha terra anunciam um novo alvorecer!" / Um cheiro de fartura inunda a minha Pátria!" (*Cai a chuva, ibidem*, p. 85).

Ao se lerem os autores guineenses, há de se ter sempre presente que, passados apenas vinte anos desde a independência, a tônica dos poemas tem sido compreensivelmente justamente essa da exaltação patriótica, do entusiasmo e da crença nos resultados de onze anos de luta armada. Entre os heróis celebrados, é a figura de Amílcar Cabral que está sempre presente em todas as antologias e raro foi um poeta que não dedicou pelo menos um verso ao fundador da nacionalidade, símbolo da liberdade do país, mártir e mentor, pai e companheiro. Amílcar Cabral mesmo escreveu poemas na sua juventude, que estão dispersos em diversas publicações [26]. A primeira antologia, que foi a lume três anos depois da libertação nacional, abre-se com um poema de Agnelo Augusto Regalla intitulado *Camarada Amílcar* e que teve uma grande repercussão na época: "No chão vermelho/ do teu sangue, camarada,/ caem como gotas de orvalho/ as flores da nossa luta/ que tu com carinho plantaste" (*Mantenhas*, p. 9).

"ABÓ NA RUA"

Não se pode falar da poesia guineense contemporânea sem ressaltar a personalidade e o trabalho excepcionais de José Carlos Schwartz, em primeira linha músico e compositor, muito cedo desaparecido, tendo produzido sobretudo canções em crioulo. [27] Já no começo da década de 70 constituiu, com outros jovens, um grupo musical, o *Cobiana*

26. Para os poemas de Amílcar Cabral, cf. Oswaldo OSÓRIO, *Emergência da poesia em Amílcar Cabral. 30 poemas*. Na *Antologia poética de Guiné Bissau* (1990) aparecem sete poemas dele. Amílcar Cabral (1924-1973) nasceu na Guiné-Bissau, mas viveu longos anos no Cabo-Verde. Os dois países reivindicam o privilégio de inseri-lo entre seus autores nacionais, estando ele de fato estreitamente ligado a ambos. Sobre o significado de Amílcar Cabral como poeta cf. ainda Patrick CHABAL, *Littérature et liberation nationale: le cas d'Amílcar Cabral*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1985.

27. José Carlos Schwartz nasceu em Bissau, em 1949 e morreu em 1977, num acidente aéreo.

Djazz, de grande popularidade. Suas músicas até hoje são lembradas com emoção em todo o país e alguns dos textos são de grande poesia e qualidade. José Carlos considerava a música e suas canções uma arma de conscientização e de politização já durante a luta armada, tendo prosseguido com o seu trabalho de esclarecimento das massas urbanas e de construção da nação através da palavra e da música até que a morte o interrompeu, em 1977.

Os textos de suas canções foram escritos entre 1971 e 1977. Os temas são os mais variados, desde poemas de amor, canções referindo-se à mulher, à criança, aos homens do campo, até aos textos patrióticos, lembrando os combatentes anônimos ou as mães e esposas dos que fizeram a guerra. Muitos dos seus textos têm raízes na sua experiência na luta armada e seus dois anos de prisão, vítima das perseguições da PIDE, como tantos outros intelectuais guineenses. A canção *Bu Djubim* (Olha-me), denuncia as torturas e atrocidades sofridas nas prisões: "Sobre a tua carne vi espezinharem o nosso direito/ disse-te em pensamento:/ Sofre, sofre, sofre/ não há outro jeito/ que é esta a luta pela nossa terra".

Outro tipo de denúncia feita por ele foi relativa aos traidores, aqueles que colaboraram com o colonizador, os "sujos de coração", como ele se expressa em *Susso corçon*, personalizados na figura do Djom-Djom, o João, que é preguiçoso, é ladrão, contou aos tugas o segredo dos nossos irmãos: "i konta tugas sigredo di si ermons", portanto Djom-Djom "i mau fidjo de nô tchon", João é mau filho da nossa terra.

A tônica principal das canções de José Carlos é a da construção nacional. De diversas formas, em variados ritmos, o poeta anima o povo a lutar pela nação a se construir, a colaborar solidariamente pela grandeza nacional: "Son ka bu discuda cu djunta lenha/ son ka bu diskisi ku bana fugo/ pa foguera di luta kirsi na corsom do pubis" (Não descuides de juntar a lenha/ não esqueças de abanar o fogo/ para que a fogueira da luta cresça no coração do povo. *Andjussinho,* Criancinha, 1976).

Na produção de José Carlos Schwartz os textos são propositadamente simples, muitas vezes lançando mão de ditados populares, e as palavras se repetem, familiares ao povo, facilitando serem cantados e só de fato ouvindo-se texto e melodia é que se pode apreciar completamente a sua musicalidade e ritmo, a sua beleza e importância.

Muito se teria a dizer sobre José Carlos Schwartz, mas com esta pequena amostra já é possível avaliar a relevância do papel que desempenhou na vida intelectual do país nesses primeiros anos pós-independência.

O CANTO DE AMANHÃ

Com o passar do tempo, nota-se que já os outros livros de poemas publicados na Guiné-Bissau, como por exemplo a *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990), ultrapassam pelo menos em parte essa temática da poesia testemunho, a qual resvala até certo ponto para o segundo plano, notando-se a presença de uma poesia mais intimista, mais confessional, menos ocupada com o coletivo, menos preocupada em formar opinião, mais rica em sugestões e menos denotativa. Temas como o amor, a partida e o regresso, a saudade, tipicamente líricos e pessoais, entremeam-se aos ainda obrigatórios temas da

glorificação dos heróis nacionais, do amor à pátria e à África, da denúncia social, do canto à criança e à infância, símbolos da fé no futuro e da esperança.

Um poeta muito representativo no panorama atual guineense é sem dúvida Hélder Proença [28], autor do livro *Não posso adiar a palavra*, publicado em Portugal em 1982. O prefácio é de Manuel Ferreira, que se refere a Hélder Proença como um poeta com, "por um lado, a memória presa a um passado recente, por outro, os olhos fixos no presente e o pensamento no futuro". Proença está presente em todas as quatro antologias, tem poemas publicados em vários jornais e revistas e em antologias estrangeiras, inclusive no Brasil, tendo sido o único escritor guineense a entrar na antologia organizada por Cremilda de Araújo Medina, *Sonho Mamana África* [29], com fragmentos em prosa e em verso de um livro inédito, *Para além da dor*, escrito de 1979 a 1980 no Brasil e na Guiné-Bissau.

Hélder Proença escreveu, além de poemas na linha da poesia testemunho e da poesia de combate, versos de muito lirismo e beleza, como por exemplo aqueles em que se dirige à mulher amada e os dedicados à filha falecida em tenra idade: "Com teu vestido/ de luz e de eternidade/ entraste como semente/ na terra que tanto amas/ o Sol brilhava/ os pássaros cantavam/ a madrugada já era mãe/ e as buganvílias floresciam/ apesar dos prantos" (Canto I, *Antologia poética da Guiné-Bissau*, p. 103).

Como muitos dos poetas que escreveram na década de 80, também os poemas de Hélder Proença desse período denotam um grande desencanto face aos maus sucessos da tão promissora época pós-independência: "Creio que este dia/ não foi o que prometemos...", confessa ele em *Resignação*. E continua: "Rendo-me entre os prantos/ entre tambores que não vibram/ entre tuas mãos calejadas de desemprego/ entre esta miséria que nos ameaça" (*ibidem*, p. 90).

Dentre os mais experientes escritores guineenses, destaca-se António Soares Lopes Jr., conhecido pelo pseudônimo Tony Tcheka, jornalista desde 1974 [30]. Muito atuante no mundo intelectual bissauense, está presente ao todo com 23 poemas nas 4 antologias existentes. Sobretudo na sua produção a partir da década de 80, mostra maturidade literária, preocupação pela forma e pela linguagem, grande criatividade, uma ousadia na expressão poética que é rara entre os poetas guineenses até agora conhecidos.

A mulher, ou antes, o destino da mulher, está presente num poema de grande simbolismo, onde revela um quadro tipicamente guineense, a cerimônia da promessa de casamento de Djena, jovem mulher de "dezassete chuvas" de idade, com música, sacrifício ritual dos animais, dote e tudo o mais ("uma vaca/ um saco de farinha/ um tambor

28. Hélder Magno Proença Mendes Tavares nasceu em 1956, foi co-organizador e co-prefaciador da primeira antologia guineense (1977), é membro do Comitê Central do PAIGC e deputado da Assembléia Nacional Popular da República da Guiné-Bissau.

29. Cremilda de Araújo MEDINA, *Sonho Mamana África*, São Paulo: Editora Epopéia e Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

30. António Soares Lopes Júnior, nascido em 1951, é secretário executivo da União Nacional de Artistas e Escritores, presidente da Associação de Jornalistas da Guiné-Bissau e por muitos anos um dos diretores do jornal *Nô Pintcha*. Foi ainda diretor da Radiodifusão Nacional e tem exercido várias atividades ligadas ao jornalismo tanto nacional como internacional.

de cana/ umas folhas de tabaco// a permuta/ a prometida// três dias depois da lua"). Porém tudo acontece sem o consentimento da prometida, "mulher de hoje", consciente da sua individualidade e desejosa de fazer ela mesma a escolha do seu coração; mas, "do romance inocente" com o namorado Dóli, passou-se à "tragédia bacilenta": obrigada pela força dos costumes do clã a um casamento indesejado, Djena refugia-se na única saída que lhe é possível para escapar à decisão paterna: escolhe a morte, recusando-se a comer e a beber. E, "três dias depois da lua", seu "corpo de mulher/ inerte como o silêncio/ firme como a recusa/ repousa intacto/ num sono inviolável" (*A prometida* in: *Antologia poética da Guiné-Bissau*, p. 149).

António Soares Lopes Júnior (Tony Tcheca) é o autor do poema mais bem sucedido, na minha opinião, da antologia de 1990, em que ele, como poeta, inova em expressão e criatividade, ao mesmo tempo em que, como jornalista, registra o clima em que o país, ou pelo menos a capital guineense, se encontrava, quase quinze anos depois da independência: "A cidade cresce/ quando o sol desce/[...] O álcool/ e o week-end/ inflamam corpos/ cheios de adornos// Na noite/ há insónias/ e sónias de muitos nomes/ não é só o mote/ aqui há funky/ há merengada/ e antilhesas na madrugada// Lufadas de amor/ moldam corpos/ suarentos de ardor/[...] O odor/ mastiga o ar/ sem pudor/ mistura-se/ confunde-se/ catinga/ chanel/ paco rabane/ água cheiro/ suor/ dior/ ça va comme ça.../ Tudo muito very special/ o old scotch/ dá o toque final/ é fatal/ afinal porque não.../ A batucada cresce/ abre o espaço/ a cidade não dorme" (*Batucada na noite* in: *Antologia poética da Guiné-Bissau*, p. 159).

Não é uma imagem muito positiva a que o poeta faz da sua cidade. Nele, ouvem-se muitas vezes entretons de decepção, pela não concretização das esperanças e sonhos pós-revolucionários: "Já não sei/ se o poeta/ falou a verdade./ Já não sei/ se o amanhã/ é um canto/ madrugando/ nalgum canto./ Já não sei/ se o amanhã/ desabrocha/ em flor,/ se amor,/ encanto,/ ou desengano./ Manto de fantasia/ esse amanhã/ inebria a sua letra-arte/ que o tempo/ agora amolece./ Mas já não sei.../ Confesso, já não sei quando amanhece/ esse amanhã" (*De si para si*, *Antologia poética da Guiné-Bissau*, p. 165).

Estes versos são de 1989. Dez anos antes, o poeta já tinha escrito uma *Melodia do desespero*, no mesmo diapasão: "Sinto os meus pés cansados/ as gretas cospem sangue/ [...] O meu coração/ bate cada vez mais/ ao ritmo do tantã./ [...] O bolor cresce, consome tudo/ só fica o discurso/ [...] Sinto os meus pés cansados/ e tanto, tanto por caminhar..."

Num poema inédito, desabafa: "até parece/ que parece que irrompemos/ de algum ventre enteado/ palavra que parece./ [...] O amargo na boca/ e o santo na mão,/ será sina, castigo ou destino/ marcado nos porões negreiros?" (*Desafio*).

Félix Sigá, o "cantor do bulício e da quietude", como ele mesmo se intitula em seu poema inédito *Clenyo — Filho*, é um outro poeta guineense que merece ser mais conhecido. Ele esteve presente em duas das quatro antologias guineenses de pós-independência, com oito poemas ao todo. Além de escritor, é também músico e compositor [31]. Os poemas

31. António Felix Sigá nasceu em 1954. De 1975 a 77 foi o primeiro responsável pela Juventude Africana Amílcar Cabral (JAAC) na sua região natal e na mesma época formou um conjunto musical de nome "Tchon Tchomá". Exerceu desde então vários cargos dentro dos quadros do PAIGC. Atualmente é gestor e jornalista, realizador e co-produtor de programas radiofônicos.

transcritos nas antologias não dão uma verdadeira imagem da versatilidade e do grande talento de Félix Sigá, cujas numerosas novas produções, ainda inéditas, datadas dos fins da década de oitenta em diante, falam sobretudo de amor, do seu apego ao país com muito lirismo e de temas relativos a questões sociais ou do dia-a-dia do povo.

Em muitos dos seus poemas do fim da década de oitenta, o autor mostra um grande amargor e desencanto. Embora constate que "cada sol que desperta/ esperançado me acha/ sonhando mil vezes/ poder um dia desfrutar/ da beleza dos dias mais longos", (*Abandonado*, poema inédito), o poeta às vezes age como se não acreditasse em si mesmo ("nem para crianças sem brinquedo valho"), ou talvez sejam os outros que não o levam bastante a sério e isso porque teima reiteradamente em "querer ser/ como sou/ maciço às futilidades" (*Morbo incólume*, inédito).

A visão que o poeta tem da própria pessoa é por vezes profundamente negativa e destruidora, "sou sucata/ dum destroço falhado/... sou a foz humana/ de mil cascatas furiosas" (*Confissão aliciante*, poema inédito), chegando até mesmo a querer rejeitar princípios básicos e geralmente incontestados, por não mais acreditar neles: "Gostaria de odiar/ consciente/ a paz e a felicidade/ — sempre palavras" (*Natal querido*, inédito).

Cenas da vida quotidiana, onde os choques entre o tradicional e o moderno, inevitáveis numa sociedade em transição como é o caso atualmente na Guiné-Bissau, são saborosamente interpretadas por Félix Sigá. Como exemplo, ele tem um poema, *Passa ku mon*, em que essa "transição" também se mostra formalmente na interferência do crioulo no texto português: o título é uma expressão típica do crioulo, podendo ser traduzida por "já passou da conta, isso é demais". As vendedoras ou bideiras, que nas praças ou becos vendem seus produtos, "mancarra, cuzcuz e kanfurbat", no afã de levar para casa o dinheiro com o qual alimentam a família, são criticadas por homens que não as consideram mulheres sérias, pois "mulher própria só vale na porta do casamento". Essas pequenas comerciantes, acham eles, só querem rir e fazer chistes ("só rir rir só"), não se vestem com decência como manda a tradição ("inda sem panos no vestido/ nem de baixo nem de cima"), e não obedecem a divisão tradicional das tarefas destinadas a cada sexo: "cozinhar é trabalho da mulher/ lavar e vestir meninos tudo também", enquanto que " homem é na oficina ou na lavoura" (*Passa ku mon*, poema inédito).

A feliz convivência entre as duas línguas, que se faz de modo tão harmonioso e enriquecedor para o clima do poema, verifica-se também em outras poesias de Felix Sigá, das quais esta é apenas uma amostra. Mesmo nos textos aparentemente "só" escritos em português, percebe-se o substrato crioulo, como por exemplo nas frequentes repetições da mesma palavra ("rir rir", "belo belo andar", "demais, demais"), recurso comum de reforço enfático na língua local.

SEM QUERER COM ISSO UMA CONCLUSÃO

Não se está fazendo sem dores, sem conflitos, sem tropeços nem sem contradições a passagem do sistema colonial multisecular para a construção da própria soberania enquanto nação. São muitos os problemas de ordem social e política que se refletem na política linguística a seguir — ou a ser rejeitada. A discussão sobre o uso do crioulo,

em detrimento das línguas étnicas, é tão acalorada e apaixonada como a contenda existente entre o uso do português e do crioulo. E provavelmente no seio de todas essas dúvidas e hesitações estão também as hesitações em escrever, em exteriorizar pela literatura o seu próprio ego. A cultura oral dos griots, que cantam os feitos heróicos dos defensores da "soberania" do grupo, está na linha de uma literatura de combate e da epopéia, da glorificação e da dramaticidade. Os griots, os djidius, ou não importa que nome tomem os trovadores, cronistas africanos nas muitas e muitas línguas deste vasto continente, transmitiram através do canto, da narração o que a memória coletiva armazenava, as tentativas do homem de se comunicar com os deuses, de alcançar de algum modo o sagrado. Mas também através do canto e da tradição oral foram expressas as resistências, os medos e a revolta devidos a agressões vindas de fora, face às ameaças contra o equilíbrio social e ao impacto sofrido pela comunidade. Cantos, histórias, narrações, uma infindável gama de manifestações, digamos ligadas à tradição oral, acompanham a secular conquista estrangeira em todo o continente e a reação que sempre se manifestou contra esse poder vindo de fora pode ser considerada como plasmadora de verdadeiras e autênticas obras poéticas [32].

Levanto a hipótese se não seria pelo menos em parte ancorados nessa mesma tradição que os poetas de pós-independência na Guiné-Bissau também priorizam essa linha de inspiração. Decorridos apenas vinte anos desde o final das lutas de libertação, desde o final da condenação ao silêncio e à submissão, as vozes que se estão alteando estão seguindo os velhos caminhos daquele veio da manifestação oral de seus povos, alimentadas pelas tradições mais dinâmicas e autênticas de suas culturas. E isso, a meu ver, manifesta-se como um elemento positivo e precioso de afirmação cultural.

Os trabalhos inéditos que tive a oportunidade de examinar, escritos na década de 80 em diante, já apontam novas direções, sinalizam que aquela fase de exaltação patriótica está sendo ultrapassada. Há claros indícios do surgimento de novas tendências, novas ondas de inspiração, uma indagação metafísica, voltada para a introspecção, numa escolha de temas intimistas, como se pode observar nos trabalhos inéditos de Vasco Cabral ou Hélder Proença. Observa-se igualmente uma crescente segurança no uso do crioulo como língua literária, como é o caso de Respício Nuno, este escrevendo apenas contos, ou António Soares Lopes Júnior, Félix Sigá e outros. Os poetas se debruçam sobre o social, refletindo tanto a desilusão face à irrealização dos ideais revolucionários como outras reais preocupações do atual período de transição pelo qual o país está atravessando, como se pode verificar nos trabalhos inéditos de António Soares Lopes Jr. ou Félix Sigá. Registra-se um maior cuidado pelos aspectos estéticos e propriamente literários, uma maior elaboração da palavra e da forma. Preocupação constante e elemento comum a todos é, entretanto, a firme vontade de expressar a dignidade e a autoafirmação africanas, impondo-as face ao resto do mundo, e de cantar e celebrar a sua própria e específica africanidade.

32. Cf. Mário Pinto de ANDRADE, *Antologia temática de poesia africana*, vol. I, 1980 (2ª ed.), p. 2.

INTERTEXTUALIDADE E SUBVERSÃO EM GREGÓRIO DE MATOS

CARLOS ALBERTO AZEVEDO

GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA, cognominado O Boca do Inferno, foi o nosso primeiro *poète maudit*. Seu parentesco espiritual mais próximo é com François Rabelais (1494-1553), o autor da *Vida inestimável do grande Gargântua*, pai de *Pantagruel* (1532) e de *Os horríveis e espantosos feitos e proezas do muito famoso Pantagruel* (1533).

Ambos foram marginais e heterodoxos. Desafiaram os poderosos, zombaram do clero, riram dos saberes oficiais dos sorbonícolas e dos conimbrícolas, isto é, do *saber sem sabor* dos professores da velha Sorbonne e do saber inútil dos enfatuados mestres jesuítas da Universidade de Coimbra. Esses, pois, Gregório de Matos não os poupou, caricaturou-os impiedosamente.

Certa vez, Jean Cocteau afirmou que Rabelais "era as entranhas da França, os grandes órgãos de uma catedral cheia de esgares diabólicos e do sorriso dos anjos" [1]. E o que teria sido O Boca do Inferno? As entranhas do Brasil-Colônia?

Não, Gregório de Matos foi, antes de tudo, a voz da consciência crítica que aflorou, pela primeira vez, na Capital da América Portuguesa, Salvador da Bahia. Diga-se, a bem da verdade, que O Boca do Inferno não estava sozinho. Havia uma outra voz que se impôs também. Essa era, porém, mais moderada, mais sóbria, de porte castiço, e elegantemente viril quando se tratava de exercitar a crítica aos costumes da vida colonial brasileira. Era a voz do jesuíta Antônio Vieira (1608-1697), o defensor da liberdade dos índios, o advogado dos cristãos-novos, homem público, diplomata, orador sacro, um dos maiores pregadores de seu tempo. Mas, infelizmente, seus sermões não tiveram a força das terríveis sátiras do vate baiano. O próprio Vieira disse, certa vez, que "maior fruto produziram as sátiras do poeta que as missões dele jesuíta." [2]

Houve, é claro, outras vozes, outros discursos. Mas eles estavam preocupados com as grandezas do Brasil — tinham cores nativistas, exaltavam a paisagem baiana, particularmente —, falavam da fauna e da flora tropicais, decantavam as belezas da Colônia... Esqueciam-se, entretanto, do homem, do homem colonial e barroco, dividido entre dois mundos: o burgo e a Metrópole, vivendo, em sua maioria, na Bahia, o centro administrativo da América Portuguesa.

Gregório de Matos e o padre Antônio Vieira são as figuras mais representativas de nosso século XVII.

Na verdade, há três aspectos básicos que se destacam na poética de Gregório de Matos: 1) o satírico, 2) o lírico, 3) o sacro. Mas creio que a força do poeta está no

1. Citado por M. de DIÉGUEZ. *Rabelais par lui-même* (Collections Ecrivains de toujours 48). Paris, Seuil, 1965, p. 145.
2. Citado por Agrippino GRIECO. *Poetas e prosadores do Brasil*. Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1979, p. 9.

primeiro deles. Quanto aos poemas religiosos, cheios de inquietude e angústia existencial, não acrescentam nada de novo à obra do bardo brasileiro, pois são poemas medíocres, sem nenhuma originalidade [3], influenciados por Violante do Céu (1602-1693). "Gregório, não desagua no eros religioso atingido pela alta poesia barroca de Tasso e Donne, Silesius e Sor Juana Inés de la Cruz" [4].

Afinal, Gregório de Matos é um poeta satírico por excelência, aí sim, vê-se a sua grandeza. "Em toda a sua poesia o achincalhe e a denúncia encorpam-se e movem-se a força de jogos sonoros, de rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo, quando não retalhante; tudo o que dá ao estilo de Gregório de Matos uma verve não igualada em toda a história da sátira brasileira posterior" [5].

Não se pode negar que os sonetos satíricos de GMG estejam distante dos esquemas de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), o dedo de Quevedo aponta, em riste, para a sátira gregoriana. Mas, antes de tudo, é preciso deixar claro que, Matos não foi um epígono de Quevedo, um imitador de escasso mérito. Aliás, seria melhor falar de *intertextualidade* [6] invés de influência. Houve um diálogo (intertextualidade poética) entre Matos e Quevedo. Não resta dúvida de que o nosso poeta foi um ferveroso leitor de Dom Francisco de Quevedo y Villegas, e de Luis de Góngora (1561-1627) também. E não sou o primeiro a constatar esse fato [7]. Deve-se, pois, levar em conta que o "inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grego-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de "citações", personagens e situações (*A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, *Dom Quixote*, etc.)" [8].

As fontes espanholas de GMG nem sempre foram bem interpretadas, pesa-lhe, por conta disso, a acusação de plágio... Mas é sabido de todos os estudiosos da obra apógrafa de Gregório que, em tempo algum, O Boca do Inferno escreveu seus poemas. Eles circularam oralmente ao sabor do gosto popular, como ainda hoje, no Nordeste do Brasil, na hinterlândia, correm de boca em boca as façanhas do Imperador Carlos Magno e a triste história de Roberto do Diabo, o duque da Normandia, e muitas outras histórias

3. Para Letícia Malard, "a poesia amorosa de Gregório de Matos, da mesma forma que a religiosa, não foge à clicheria barroca." (MALARD. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte, Comunicação, 1981, p. 49).
4. Alfredo BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1987, p. 44.
5. BOSI, *Op. cit.*, p. 45.
6. "Qualquer texto se constrói como resposta, a partir de, ou contra um outro texto. Por outro lado, a história e a sociedade podem ser elas próprias encaradas como textos que o escritor lê nos quais se insere, tornando a escrevê-los. E a este cruzamento de enunciados no interior de um texto que Julia Kristeva chama intertextualidade." J L. CABANÈS. *Crítica literária e ciências humanas*. Lisboa, Via Editora, 1979, p. 118.
7. Veja-se o ensaio de J. C. TEIXEIRA GOMES: *Gregório de Matos, O Boca de Brasa — Um estudo de plágio e de criação intertextual*. Petrópolis, Vozes, 1985.
8. Leyla PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978, p. 59.

em versos da tradição européia, trazidas pelos colonos portugueses, no século XVI, e recontadas pelo povo que as ouviu da boca de nosso *minnesinger*. Gregório de Matos e Guerra estava ligado a essa tradição da poesia mnemônica. Sua crônica poética (o pasquim da época colonial) invadiu ruas, becos e vielas, penetrou nos solares dos fidalgos, no Colégio dos Jesuítas, no Palácio do Governo, e depois espalhou-se pelos arredores de Salvador, atingiu o Recôncavo. "É no Recôncavo baiano, região da Bahia de Todos os Santos, onde os seus familiares plantaram cana, possuíram engenho e escravos, que GMG reconcilia-se com o Brasil [...], e realiza a grande maioria do seu romanceiro popular" [9].

Foi assim que circulou a obra de GMG. Quando o poeta foi banido para Angola, em 1694, houve quem cuidasse de preservar a poesia do Boca do Inferno, colocando à porta do Palácio do Governo, um livro em branco, para que se registrassem os poemas de Gregório que se difundiram oralmente pela cidade. O povo acorreu em peso ao Palácio, para "escrever" a obra do poeta [10].

Volto, novamente, à questão Matos *versus* Quevedo. "Gregório, como todo artista brasileiro, viu-se entre o desejo de se expressar poeticamente e a necessidade de não perder de vista o modelo aprovado e sacramentado pelos detentores da verdade política e estética. A sua obra é assim, pelo menos em parte, espelho fiel do original vindo de Espanha, cujo domínio político no Brasil, quando Gregório produz a sua obra, é ainda muito recente, sendo o peso da estética espanhola do tempo mais que considerável" [11].

Que o dedo de Francisco de Quevedo esteja em alguns poemas satíricos de Gregório de Matos... E imitar o mestre, no barroco, não era a norma? Mas pode-se contudo observar que, muitas das sátiras do poeta brasileiro eram inegavelmente superiores às do seu mestre espanhol. Veja-se, por exemplo, *A sátira dos gatos* (satiriza o poeta alegoricamente alguns ladrões que mais se assinalavam na República, abominando a variedade e o modo de furtar). Ora, como se sabe, ela foi escrita primeiramente por Quevedo [12]. Matos apenas retoma o tema (como furtar com unhas de gato; aliás, diga-se que era um tema atual no Brasil Seiscentista, onde a corrupção andava à solta).

GMG soube tirar proveito do modelo quevediano; atualizou o "Cabido dos gatos" (gatos e gatunos foram postos no mesmo saco), deu-lhe um colorido local, e a seu modo, exerceu a crítica à sociedade baiana — por extensão à sociedade metropolitana (Matos, em muitos de seus poemas se referiu criticamente à hegemonia colonialista).

Note-se, aliás, que esta sátira estabelece também um diálogo intertextual com *A arte de furtar* (anônimo do século XVII, obra atribuída ao padre Antônio Vieira, mas na

9. Fernando da Rocha PERES. *Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão biográfica*. Salvador, Ed. Macunaíma, 1983, p. 89.
10. "O governador D. João de Lencastre pôs-se por sua ordem um livro à entrada do Palácio, para que nele deixassem todos o que tinham, ou o que recordavam, de Gregório de Matos Guerra." Cf. Pedro CALMON. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1983, p. 208.
11. M. SILVA DE AGUIAR. *Vitalismo e abertura no barroco brasileiro. O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte (5): 89, novembro de 1986.
12. Francisco de QUEVEDO. "Consultación de los gatos, en cuya figura también se castigan costumbres y arunos", in *Poesía original completa*. Na edição de J. M. Blecua. Barcelona, Planeta, 1981, pp. 967-973.

verdade parece ser de autoria de Manuel da Costa, também jesuíta) "escrito em meados do século XVII, este livro constitui uma enérgica denúncia da corrupção geral da época, sobretudo no alto funcionalismo e na burguesia financeira. O autor afeta um tom cínico e sob as vestes do preciosismo conceptista, dá-nos um dos mais vigorosos panfletos de toda a nossa literatura" [13].

Na certa, Gregório de Matos leu *A arte de furtar* em Coimbra, ao tempo em que era estudante (de 1652 a 1660), pois esse panfleto circulava clandestinamente em Portugal. Somente em 1744 é que aparece a primeira edição da *Arte de furtar*, datada de Amsterdã [14].

Vê-se, portanto, que O Boca do Inferno estava atento à literatura panfletária da Metrópole, difundida por meio de cópias manuscritas. O diálogo que ele manteve com essa literatura "subversiva" foi produtivo, e o resultado disso é o poema satírico "Marinícolas" (segundo Higino Barros, "Marinícolas" é "trocadilho que envolve o termo Marini, de Giambatista Marini (1569-1625), poeta italiano de estilo afetado e preciosista com "maricas", gíria para efeminado"), escrito contra o Provedor da Casa da Moeda, em Lisboa, Nicolau de Oliveira. "Marinícolas" é o mais importante panfleto "difamador" de sua fase portuguesa.

> "Marinícolas era muchacho
> Tão grande rabaceiro de escumas de rim,
> Que jamais para as toucas olhava,
> Por achar nas calças melhor fraldelim."
>
> "Marinícolas vendo-se entonces
> De todo expulgado sem maravedim,
> Alugava rapazes ao povo,
> Por ter de caminho, de quem se servir."
>
> "Marinícolas é finalmente
> Sujeito de prendas de tanto matriz,
> Que está hoje batendo *moeda*,
> Sendo ainda ontem um vilão ruim" [15].

O diálogo intertextual poético que GMG firmou com Francisco de Quevedo, em particular, foi responsável pelo desenvolvimento de sua "lira maldizente". E não só isso, desse diálogo fecundo com a *subversão quevediana*, Gregório aprendeu a rir de si mesmo, ri de seus contemporâneos, ri de sua sociedade, e ri até de Jesus Cristo, desafiando a Inquisição [16].

---

13. António José SARAIVA. *História da literatura portuguesa*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1979, p. 99.
14. Cf. Roger BISMUT. "Sur un project d'édition critique de *Arte de Furtar*", in *Critique Textuelle Portugaise*. Paris, Fundação C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 259-267.
15. Higino BARROS. *Escritos de Gregório de Matos*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1986, pp. 172-173, 175 e 180.
16. Sobre o tema veja-se o interessante estudo de Fernando da Rocha PERES: *Gregório de Matos e a Inquisição*. Salvador, Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.

Seus irmãos espirituais, Rabelais e François Villon (1431-1463), riram carnavalescamente da sociedade — numa época em que a cultura do riso pôs em xeque a *ideologia da seriedade*. Mas o riso de Gregório de Matos é outro. Fala-se muito do riso carnavalesco do Boca do Inferno. Daquele riso rabelasiano, redescoberto por *Mikhail Bakhtine* [17]. Eu prefiro não cair nesse jogo repetitivo da crítica literária brasileira, que só enxerga o riso carnavalesco de nossos poetas malditos. De Gregório de Matos a Oswald de Andrade [18], o riso, para os nossos críticos é sempre o mesmo: carnavalesco. Eu vejo, todavia, nas sátiras de GMG apenas o grotesco da sociedade colonial brasileira: civilização e barbárie juntas. Numa Salvador tristemente risível:

> Triste Bahia! Oh quão dessemelhante estás, e estou do nosso antigo estado! [19]

17. Mikhail BAKHTINE. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. Ver também do mesmo autor: *Literatur und Karneval — Zur Romantheorie und Lachkultur*. Berlin, Ullstein, 1985.
18. "[...] Oswaldo de Andrade fez paródias e carnavalizou muito antes da teoria de Bakhtine e da moda da carnavalização haver atingido os estudos literários no Brasil. Aliás, diga-se de passagem que 1919, no soneto "Menipo" Manuel Bandeira já antecipava também a onda da sátira menipéia [...]" Gilberto de Mendonça TELES: *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra, Almedina, 1985, p. 91.
19. Ler, a propósito, o estudo do soneto de Gregório de Matos "A Bahia", escrito por Alfredo BOSI: "Do antigo estado à máquina mercante", in *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 94-98.

A CONFISSÃO DE LÚCIO NA ENCRUZILHADA DE *A REBOURS* E DO *RETRATO DE DORIAN GRAY*

HERVÉ BIARD †

A Confissão de Lúcio apresenta algumas semelhanças com o *Retrato de Dorian Gray*, um exemplo da decadência, seja ao nível temático, seja na área biográfica. Com efeito, François Castex escreve na revista *Nova Renascença*: "*Qui connait tant soi peu Sá-Carneiro sait son goût pour le luxe et les beaux décors, il y a quelque chose du dandy*" [1]. E é verdade que Mário de Sá-Carneiro, quando estava em Paris, adorava os *beaux quartiers chics*, que podemos visitar através da Fotobiografia realizada por Marina Tavares Dias, que dá uma apresentação dos "cafés" que Mário de Sá-Carneiro adorava frequentar [2].

Mário de Sá-Carneiro parece-se com Des Esseintes, e há como uma fusão entre a ficção e a realidade. Numa carta a Fernando Pessoa, de 22 de Janeiro de 1913, o poeta escreve ao seu amigo:

> Sinto-me tão pequeno, tão fraco, tão pouca coisa [...] E é neste momento ainda assim que — ó miséria! encontro um pouco de cor de rosa na vida...
> Literatura Literatura. Não! Eu não tenho culpa de ser assim.

Finalmente, a salvação nesses momentos de crise é "o Livro"; des Esseintes refugiando-se na sua biblioteca em Fontenay-aux-Roses.

François Castex, no livro *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de "Amizade"* diz, a propósito da Sociedade de Amadores Dramáticos a que Sá-Carneiro estava ligado, que Oscar Wilde era o autor favorito "[...] em matéria de estética literária e teatral" [3].

1884 é um ano rude para a estética naturalista zoliana e essa flecha tem o nome *A Rebours*, lançando Huysmans, com ela, um grito de libertação. Sete anos depois, em 1891, Oscar Wilde dá mais força a essa corrente literária que não tem medo de explorar o mundo invisível, o mundo da "Alma", tão visível no *Retrato de Dorian Gray*, mesmo tendo este espírito já aparecido 50 anos antes, pelo menos, quando houve um enorme sucesso com as *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe, traduzidas por Baudelaire, desde 1848. Não devemos esquecer também o *Horla* de Guy de Maupassant, anterior (1887) ao romance de Oscar Wilde.

Todavia, a primeira publicação de *A Confissão de Lúcio* é de 1914, e essa data marca o fim do século dezanove e também do Decadentismo, não em todos países,

1. François CASTEX. "Sá-Carneiro, Lettres à l'inconnue" in *Nova Renascença*. Revista Trimestral de Cultura. Número especial dedicado ao centenário do nascimento de Fernando Pessoa. Abril / Setembro, Primavera-Verão , 1988, p. 279.
2. Marina Tavares DIAS. *Mário de Sá-Carneiro, Fotobiografia*. Lisboa, Quimera Editores, 1988.
3. François CASTEX. *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de "Amizade"*. Coimbra, Livraria Almedina, 1971.

mas sim em Portugal. O Decadentismo é coetâneo do nascimento do espírito modernista de *Orpheu*, incarnado por um Fernando Pessoa — Álvaro de Campos, um Almada Negreiros, ou um Amadeo de Souza-Cardoso e evidentemente, por Mário de Sá-Carneiro. Essa coexistência do Modernismo e do Decadentismo está bem presente em *A Confissão de Lúcio*, quando Ricardo diz, por exemplo:

> Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à actividade febril contemporânea [...] Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua vibração, unge-me da minha época! Lançar Pontes! Lançar pontes! Silvar estradas férreas! Erguer torres de aço. [4]

Há, em *A Confissão de Lúcio*, uma presença do Modernismo mas também do Decadentismo, particularmente na festa organizada pela riquíssima americana, no palácio que ela mandou construir na Avenue du Bois de Boulogne, como havia também um espírito decadente nas festas organizadas por des Esseintes, na sua casa de Fontenay-aux-Roses. Há nelas o mesmo gosto pelo luxo: a decoração, as luzes, as cores dessas casas fantásticas fazem pensar nos quadros de Gustave Moreau, especialmente, "*Salomé dansant devant Hérode*", no que diz respeito à festa de *A Confissão de Lúcio*.

Sabe-se que é preciso ter cuidado com a classificação das correntes literárias. *A Confissão de Lúcio*, datando de 1914, mesmo que coexista com o Modernismo, é todavia uma expressão do movimento decadentista, e integra-se também na corrente fantástica.

Na verdade, o tema recorrente é o da procura da identidade, ou o da existência duma identidade dupla ou fragmentada.

Em *Aurélia*, Nerval escrevia: "*L'homme est double*". Não é por acaso que, em exergue de *A Confissão de Lúcio*, há esta citação de Fernando Pessoa:

> Assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele próprio, se o incerto outro viveria.

No sistema racional, o homem está em relação com outros homens, normalmente o sujeito está em relação com coisas exteriores que têm o estatuto de objecto. A literatura fantástica parte essa separação; o sujeito pode confundir-se com o objecto. Théophiel Gautier confessava: "*Par un prodige bizarre, au bout de quelques minutes de contemplation, je me fondais avec l'objet fixé, et je devenais moi-même cet objet.*"

Há como que uma fusão entre o sujeito e o objecto, o interior e o exterior, o signo e o referente. Esta é uma das características do Decadentismo. Para Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, a osmose entre a vida e a arte era corrente. Essa dualidade tão presente em *A Confissão de Lúcio* ou no *Retrato de Dorian Gray* é frequente na literatura dessa época. Jean Michel Rabaté notava: "Wallace Stevens ou Saint John Perse escrevem para viver melhor, Mallarmé e Rilke escrevem para aprender a morrer e a partir duma mesma experiência: aquela da identidade entre a beleza e a morte". Essa mesma problemática está presente tanto em *A Confissão de Lúcio*, como no *Retrato de Dorian Gray*. De facto,

4. Mário de SÁ-CARNEIRO. *A Confissão de Lúcio*. 4ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 59-60.

Dorian sujeito vai ser objecto, porque o quadro é vivo. De facto, Ricardo sujeito vai ser objecto, porque Marta é Ricardo, quando Lúcio a mata. O invisível vai ser visível. O leitor estava prevenido contra o que poderia encontrar de extraordinário, quando Lúcio explicou logo no começo:

> Só digo a verdade. Não importa que me acreditem, mas só digo a verdade — mesmo quando ela é inverosímil — A minha confissão é um mero documento.

O que caracteriza os nossos personagens é certamente o ambiente decadente no qual evoluem. A festa do Bois de Boulogne é muito representativa desse ambiente, se pensarmos como des Esseintes, quando afirma: "*L'artifice paraissait* [...] *la marque distinctive du génie de l'homme.*"

O artifício é bem a característica dessa festa organizada pela americana, onde o luxo, o requinte e a arte fazem dessa recepção um quadro vivo para ver melhor o invisível. Esse invisível que é a alma, tão presente em *A Confissão de Lúcio*, mas também no *Retrato de Dorian Gray*, está igualmente presente em *A Rebours*, por exemplo, quando des Esseintes organiza uma festa onde o preto domina.

Por outro lado o livro com um grande "L" é o pilar do edifício decadentista, que quase sempre acaba derrubado. Ora, Lúcio escreve um livro que finalmente vai suprimir. Ora, Dorian vai destruir o quadro-livro da sua vida lendo-o. A eliminação é a única salvação. A destruição, e mais ainda a "perda" do corpo, é obsessiva na literatura decadente. Por exemplo, na obra de Paul Valéry, quando ele diz de Mr. Teste "*qu'il avait tué la marionnette* [...] *tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains.*" Essa ausência do corpo ainda o torna mais presente, como isso acontece no *Prête marié* de Barbey d'Aurevilly.

É essencialmente o corpo amoroso que vai ficar perturbado na sua identidade. Daí a formidável presença do andrógino nessas décadas, por exemplo, na *Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam; é também por isso que a figura de Salomé se vai tornar como um leitmotiv da expressão artística no final do século dezanove e princípios do actual, de Flaubert a d'Annunzio, passando por Mallarmé.

A mulher real, tal qual ela é na vida, não é suficiente, para os poetas sonhadores, estetas requintados, porque eles não lhe vêem uma alma. Leia-se, por exemplo, *A mulher sem sombra* de Hofmannsthal.

A perda do corpo é uma tentativa de procurar a alma. Palavra e problemática tão vivas na correspondência de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Assim, numa carta de 3 de Fevereiro de 1913, o autor de *A Confissão de Lúcio* escreve:

> Quantas vezes em frente dum espelho — e isto já criança — eu não perguntava olhando a minha imagem: "Mas o que é ser-se eu. O que sou eu? E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecia, não acreditando que eu fosse eu, tendo sensação de sair de mim próprio.

Esta busca angustiante da identidade faz quase necessariamente perder-se o autor.

Os comportamentos, os pensamentos de Lúcio e de Dorian podem também perder o leitor. Eles estão a procurar as próprias identidades. É a confusão completa: *A Con-*

fissão de Lúcio poderia chamar-se também "A Confusão de Lúcio", pensando na *Confusão dos Sentimentos* de Stefan Zweig, publicado mais tarde, em 1926, cujo protagonista tem igualmente tanta dificuldade em encontrar a sua própria identidade, em situar-se em relação ao outro, numa idêntica ambiguidade sentimental. Essa confusão existe pela tonalidade fantástica das narrativas, apesar de o fantástico só irromper no fim do texto de Sá-Carneiro, sendo, todavia, omnipresente no romance de Wilde. Neste aspecto, toda a explicação racional não é possível. A morte inexplicável de Marta / Ricardo obriga a efectuar todo um outro processo de releitura, que só será coerente se admitirmos o fantástico como uma outra dimensão do real.

Os finais das narrativas inglesa e portuguesa são muito parecidos. Nas duas narrativas, há um crime: nesses dois casos, a vítima conhece uma metamorfose. Devemos notar todavia uma diferença: o número dos actores é diferente. Em *A Confissão de Lúcio*, 3 personagens estão presentes no momento final e trágico; no *Retrato de Dorian Gray* estão dois, se considerarmos o quadro como uma personagem, dado que apresenta o mais importante *actant* da narrativa. Esse número desigual não tira o valor e a importância dos denominadores comuns das duas narrativas; quer dizer, o acto crime, a transformação da vítima inicial e a sua significação, depois da operação da transcrição dos símbolos utilizados nesses textos.

E objecto da destruição é o quadro no *Retrato de Dorian Gray* e Marta em *A Confissão de Lúcio*, e a vítima de substituição é, na obra de Wilde, Dorian, e Ricardo, na novela de Sá-Carneiro. A dimensão fantástica existe nas transformações do retrato, na substituição da vítima Dorian e da vítima Ricardo.

Além desta temática fantástica/decadente, há um outro elemento que faz entrar esses dois textos na onda decadente.

Essas duas narrativas são uma profunda e larga reflexão sobre a arte. O protagonista e narrador de *A Confissão de Lúcio* é um personagem-escritor que vive no mundo artístico parisiense e lisboeta (o que explica o grande número de escritores e artistas que nelas aparecem referenciados); os comentários sobre a arte que aparecem na novela atacam os artistas precedentes, conhecidos de Lúcio, e ele próprio, as escolas realista e naturalista, para defender da melhor maneira os novos gostos artísticos.

No *Retrato de Dorian Gray*, todo o texto se organiza à volta do quadro e da representação, real ou falsa, que ele dá da personagem pintada, e passa-se quase inteiramente no meio artístico.

Nesses dois textos, encontramos um gosto quase idêntico do paradoxo. Essa inclinação era uma das características da personalidade de Oscar Wilde. Esse gosto do paradoxo levou Dominique Fernandez a intitular o seu prefácio para o *Déclin du mensonge*: "*Le mentir / vrai*". Nesse texto, Oscar Wilde, de forma paradoxal, define assim a sua estética:

> *Oui, la forme objective est en réalité la plus subjective. L'homme est moins lui-même quand il parle pour son propre compte. Donnez-lui um masque et il vous dira la vérité.* [5]

5. Oscar WILDE: *Le déclin et le mensonge*. Bruxelles, Editions Complexe, 1886.

No seu notável prefácio à colectânea das novelas de Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Maria Aliete Galhoz evoca também um paralelismo entre Wilde e Sá-Carneiro, ao nível do paradoxo:

> A todos nós nos vêm à memória pontos de referência imediata para este aspecto que, em certo modo, é familiar a toda uma época. Quem não se lembra logo de Oscar Wilde? Ele havia já usado uma dialéctica de paradoxo e elegância para esse maneirismo humano, cumulando-o contudo de sarcasmo cruel. [6]

É preciso também sublinhar a cor simbolista, pois essas duas narrativas relevam da corrente simbolista, mesmo se como escreve Thérèse Burollet:

> *La notion de symbolisme est sans doute la plus indéfinissable et la plus floue, comme est toujours d'ailleurs délicate, la définition de toutes les grandes tendances artistiques.* [7]

Alain Daguerre de Hureau prefere definir o contexto estético, resumindo assim o problema:

> *Terme vague en lequel se trouvent contenues toutes les sensibilités artistiques qui, dans les dernières décennies du siécle souffraient d'une malaise et répugnaient à un monde jugé trop gras, trop petit, trop méchant.* [8]

Estamos também de acordo com Bernard Delvaille que evoca a dificuldade para definir uma escola literária, quando afirma:

> *Il n'y a pas de poésie française, non plus qu'anglaise, allemande ou espagnole. Il existe seulement des modes de sensibilité que l'on retrouve à la même époque, en divers pays. Poésie baroque ou métaphysique, romantique, symboliste ou surréaliste, c'est en coupe horizontale qu'il faudra étudier la poésie européenne.* [9]

É por isso que preferimos situar os nossos textos num estado movente de espírito mais ou menos heteróclito e europeu. O *Retrato de Dorian Gray*, escrito num século dezanove a morrer, foi marcado fortemente pelo esteticismo cujo ponto de referência é des Esseintes. Um outro traço é o dandismo, como o sublinha uma testemunha dessa época, Ernest Raynaud:

> *Le dandysme n'est point une practique de la frivolité, c'est une protestation du bon sens clairvoyant contre les préjugés aveugles. C'est une révolte de l'individu contre la collectivité ombrageuse.* [10]

---

6. Mário de SÁ-CARNEIRO: *Céu e fogo*. Lisboa, Edições Ática, p. 15.
7. Préface du Catalogue de l'exposition *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais*, réalisée dans ce musée du 21 octobre au 9 février 1989. Paris, 1988. p. 17.
8. *Op. cit.*, p. 27.
9. Apud Alain MERCIER. "Les sources ésotériques et occultes de la poésie Symboliste (1870-1914)", in *Le Symbolisme Européen*, II, Paris, Editions A. G. Nizet, 1974, p.11.
10. Ernest RAYNAUD. *La mêlée symboliste (1879-1910). Portraits et souvenirs*. Paris, A. G. Nizet, 1971, p. 324.

Não insistirei mais sobre as relações do simbolismo português com os seus congéneres europeus, especialmente franceses e ingleses, porque todos devem conhecer o excelente trabalho de Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création.*

Um dos biógrafos de Mário de Sá-Carneiro, João Pinto Figueiredo, sugere que, já adolescente, o autor de *A Confissão de Lúcio* poderia ser a incarnação de des Esseintes, o esteta neuropata. No seu livro *A Morte de Sá-Carneiro*, João Pinto de Figueiredo cita, em exergue, uma frase do autor de *A Rebours*, pondo em paralelo o comportamento da personagem de Huysmans e o da de Sá-Carneiro, num capítulo sobre a juventude do seu autor:

> *Il vivait sur lui-même, se nourissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou pendant l'hiver.* [11]

Um outro comentador de Sá-Carneiro, poeta e amigo de Fernando Pessoa, António Dias Miguel, acha que na obra de Mário de Sá-Carneiro se manifesta o orgulho romântico, o decadentismo herdado do ultra-romantismo, o satanismo, acrescentando, de tudo encontramos na poesia de Mário de Sá-Carneiro" [12].

Para concluir, é verdade que *A Confissão de Lúcio*, numa primeira leitura, não pode inscrever-se no movimento decadente, pois foi publicada 20 anos depois do *Retrato de Dorian Gray*; mas, como João Pinto de Figueiredo, pensamos que Sá-Carneiro é Filho de Huysmans e do seu *A Rebours*, de Wilde e do seu *Retrato de Dorian Gray*, de Viliers de l'Isle Adam e de toda a sua fulgurante obra, que altivamente contrapunha "a luz do sonho às trevas do senso comum" [13]. Este estudioso de Sá-Carneiro estabelece ainda uma ponte entre o Decadentismo e *Orpheu* afirmando: "Esse decadentismo entre nós dominante parecia para sempre condenado com o aparecimento do *Orpheu*" [14].

A distância temporal não é um obstáculo para integrar Mário de Sá-Carneiro na onda decadente, como o afirma igualmente Alain Mercier na segunda parte do seu livro, intitulado *Le Symbolisme Européen*, ao escrever:

> *Contrairement à d'autres pays, le Portugal ne rejette pas le Symbolisme quand les courants et les écoles nouveaux le remplacent après 1900. Son héritage est présent dans les revues Aguia (1910) et Orfeo (1915) (Sic), dans le mouvement orphéiste, apparenté au "modernismo" castillan et qui eut son poète maudit: Mário de Sá-Carneiro, dont le suicide dans un hôtel de Montmartre achève un destin rimbaldien d'où le sentiment des "vies antérieures" n'est pas exclu.* [15]

Percorrendo os obras e vidas de Oscar Wilde e de Mário de Sá-Carneiro, o leitor deambula num palácio de cristal. Cada espelho projecta uma imagem de Dorian Gray,

---

11. João PINTO de FIGUEIREDO. *A Morte de Sá-Carneiro*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.
12. António DIAS MIGUEL. in *Estrada Larga*, p. 227.
13. *Op. cit.*, p. 97-98.
14. *Op. cit.*, p. 97-98.
15. Alain MERCIER. "Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)", in *Le symbolisme européen*, II, Paris, Editions A. G. Nizet, 1974, p. 186.

que por sua vez dá o retrato de Wilde, no qual poderíamos aperceber igualmente Lúcio e Sá-Carneiro.

Estranho prisma onde cada faceta, em vez de reenviar um só instante de verdade, projecta uma outra visão, como um caleidoscópio multiplica ao infinito o desdobramento de imagem se o agitarmos, como o leitor pode mudar o ângulo de observação.

A PROPÓSITO DO *ESPELHO DE CASADOS* DE JOÃO DE BARROS

TOBIAS BRANDENBERGER

Quando apareceu, em 1540, o primeiro livro que, no século XVI, se imprimiu na cidade do Porto, este *Espelho de casados* do Doutor João de Barros veio inserir-se numa larga e importante tradição temática precisamente no período em que esta atingiu a sua máxima força: o discurso sobre o casamento.

Na literatura, o casamento aparece desde a Antiguidade como tema, e não só nos textos mais propriamente literários: também existem numerosas obras de outra qualidade, não menos interessantes e que nos apresentam o matrimónio em focalizações distintas: textos didácticos, morais, religiosos, científicos que visam antes o *prodesse* do que o *delectare*.

Este tipo de textos, de que existem vários exemplos já em épocas anteriores, adquiriu uma maior relevância nos séculos XV e XVI, no limiar entre a Idade Média e a Idade Moderna. O casamento chega a ser, neste período, uma das temáticas mais tratadas nas letras europeias; e já não só, como na Idade Média, em textos escritos em latim: observamos, desde então, uma produção crescente e bastante variada de obras em vulgar.

Na Península Ibérica — e falamos da Península Ibérica na sua totalidade, visto que dificilmente seria possível estudar e compreender a literatura portuguesa e, em geral, a cultura portuguesa da época, fora do contexto cultural específico da Ibero-România —, o casamento também é um tema privilegiado. Assistimos a um claro aumento na elaboração de obras que se ocupam inteira ou parcialmente do matrimónio e que formam um conjunto vasto e multifacetado: livros para as mulheres (em parte, dirigidos especialmente às mulheres casadas) que visam a formação espiritual ou moral delas, textos didácticos e moralizantes dirigidos aos casados, obras *ad status* (como, por exemplo, os espelhos de príncipes) nas quais a temática matrimonial pode ocupar um lugar de destaque, e muitos outros géneros que, num ou noutro contexto, tratam do casamento [1].

Toda esta literatura sobre o matrimónio constitui uma fonte inestimável para os estudos de História, Sociologia, Antropologia [2] e, além disso, para os estudos literários,

1. Citamos apenas algumas das obras mais importantes da literatura de matrimónio do século XVI à qual pertence o *Espelho de casados* de João de Barros; *De Institutione Foeminae Christianae* (1523) de Juan Luis Vives, rapidamente traduzida, e, do mesmo autor, *De officio mariti* (1528); *Norte de los estados* (1531) de Francisco de Osuna; os *Coloquios matrimoniales* (1552) de Pedro de Luján, e *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León.
2. São de salientar os trabalhos de Jack GOODY, *The Development of the Family and Marriage in Europe.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (tradução espanhola: *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa.* Barcelona, Herder, 1986), de Jean GAUDEMET, *Le Mariage en Occident. Les Moeurs et le Droit.* Paris, Cerf, 1987 (tradução espanhola: *El matrimonio en occidente.* Madrid, Taurus, 1993) e, para a Península Ibérica, o de Mariló VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.* Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986; para mais bibliografia, veja-se Jean GAUDEMET e Marie ZIMMERMANN, "Bibliographie Internationale d'Histoire du Mariage", in Jean GAUDEMET, *Sociétés et Mariage.* Strasbourg, Cerdic-Publications, 1980, pp. 454-477.

já que permite captar quais foram e como evoluiram os modos de representação, os modelos, as imagens do casamento, da vida conjugal, e também dos papéis dos sexos.

Mas, apesar do interesse de que se revestiria, a literatura sobre o matrimónio dos séculos XV e XVI (não só a ibero-românica, como também a europeia em geral), continua a ser um campo pouco estudado [3].

É provável que uma grande parte do material que se poderia aproveitar nem sequer se conheça até ao momento, e muitos géneros (obras de espiritualidade, sermões, manuais para confessores, espelhos de príncipes, mas também crónicas e cartas) ainda não foram suficientemente explorados pela investigação.

E, porventura mais grave ainda: pronunciam-se muitas vezes opiniões globalizantes, simplificadoras e, por tanto, inexactas acerca desta literatura, opiniões às quais se chegou pela análise de pouquíssimas obras, consideradas fora do contexto formado por toda a tradição temática, ou por meio de comparações inadmissíveis. Desta forma não se pode fazer justiça à complexidade do assunto.

É sintomático desta falta de diferenciação o facto de encontrarmos muitas vezes afirmações categóricas que pretendem, num gesto totalizador, proporcionar conclusões acerca da literatura sobre o casamento, como se se tratasse de um discurso uniforme e homogéneo. Mas devemos constatar, à luz duma consideração pormenorizada, que estamos perante um tecido complexo e heterogéneo de discursos parciais diferentes que tematizam aspectos distintos do casamento e que se manifestam em vários géneros ou tipos de textos com diferentes objectivos.

Não se fala pura e simplesmente sobre o casamento, mas sobre vários aspectos desta instituição: o casamento pode ser focado como instituição religiosa, jurídica, económico-social, sexual, hierárquica, pedagógico-intelectual, espiritual, psíquico-emocional, ético-moral ou como garante da ordem pública. Todos estes aspectos referidos aparecem em tipos de textos diferentes, em combinações diferenciadas e com uma importância variável; e não é difícil reconhecer que não se nos apresenta aqui um único discurso homogéneo, mas, antes, vários tipos de discursos, cada um deles susceptível duma caracterização específica [4].

Encontramos, por exemplo, um discurso teológico, cujas fontes são, sobretudo, os escritos dos Padres da Igreja e que examina a instituição matrimonial na sua qualidade

3. Para a literatura peninsular sobre o casamento acerca da qual existiam, durante muito tempo, só alguns trabalhos isolados, dispomos, há pouco tempo, dum trabalho tão importante como pormenorizado que oferece uma valiosa visão de conjunto: Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*. Porto, 1992 (Dissertação de Doutoramento, policopiada). No que diz respeito à Europa Central, não queríamos deixar de notar que a literatura sobre o casamento, em especial (embora não exclusivamente) a dos países de língua alemã, é o tema dum amplo projecto de investigação do *Schweizerischer Nationalfonds*, levado a cabo por um grupo de especialistas suíços e alemães sob a direcção do Prof. Dr. Rüdiger Schnell, no âmbito do Instituto de Filologia Alemã (*Deutsches Seminar*) da Universidade de Basileia.

4. A diferenciação, esboçada aqui apenas sucintamente, foi elaborada no âmbito do projecto de investigação do *Schweizerischer Nationalfonds* mencionado acima. Aproveitamos a oportunidade para agradeçer o acompanhamento crítico e as valiosas sugestões do Prof. Dr. Rüdiger Schnell e dos colegas e amigos Helmut Puff, Bernadette Kaufmann, Monika Gsell, Katrin Graf, Detlev Roth e Johanna Thali.

de sacramento, tentando uma interpretação à luz das posições teológicas. Outro discurso parcial seria o canonístico que trata, numa exposição casuística das questões discutidas, dos aspectos jurídicos do matrimónio. Também existe um discurso médico sobre o matrimónio. Este debruça-se, principalmente, sobre a sexualidade matrimonial e facilita conselhos para uma vida sã e para a cura de doenças; a preocupação mais importante, independentemente dos dogmas religiosos, é aqui a saúde das pessoas.

Especialmente relevante na época de Barros é um tipo discursivo que talvez possa receber a designação de aristotélico-económico e cujos conteúdos têm a ver com os deveres de marido e mulher e a repartição de papéis entre os dois, especialmente dentro da comunidade doméstica. Muito aparentado com ele é um discurso da ordem pública, caracterizado pela função de garantir e estabilizar essa mesma ordem, regulamentando o matrimónio e disciplinando o casal. Os temas preferidos são, por conseguinte, conflitos e discórdia na vida conjugal, a hierarquia dentro do casamento e a sua conservação (isto é, na grande maioria dos autores, a necessidade de que a mulher seja subordinada ao marido), como a utilidade dum bom casamento para a sociedade.

Mas existe também outro discurso parcial, menos ligado à prática, caracterizado com frequência pelo seu gosto de jogo erudito; neste discurso literário, procedente muitas vezes dum âmbito clerical, costumam disputar-se, em argumentações antitéticas, vantagens e inconvenientes do matrimónio, qualidades desejáveis da mulher e outras questões de relevância, susceptíveis duma discussão em posições contrárias.

É evidente que todos estes discursos parciais se entrecruzam, se combinam e se sobrepõem; contudo, é sempre legítimo, para a compreensão e o enquadramento duma obra no contexto de todo o tecido discursivo que abrange o tema do casamento, perguntar qual é o discurso parcial dominante num certo texto ou quais são os discursos parciais que se articulam em determinados lugares e contextos argumentativos duma obra.

Vejamos, portanto, de qual ou de quais desses discursos parciais participa o *Espelho de Casados* do doutor João de Barros, e quais são as características específicas que conferem particular interesse a esta primeira obra tratadística portuguesa dedicada integralmente ao tema [5].

Se examinarmos as obras que formam o conjunto da literatura ibero-românica sobre o casamento, vemos que, nos séculos XV e XVI, a grande maioria dos textos se caracteriza pelo facto de tentarem, antes de mais nada, regular a vida conjugal. Os autores visam instruir os casados ou as pessoas que hão-de casar sobre a forma adequada de levarem uma boa vida conjugal.

5. João de BARROS, *Espelho de casados*. Utilizamos a edição de Tito Noronha e António Cabral, Porto, Imprensa Portugueza, 1884. Até ao momento, só muito poucos trabalhos se têm debruçado sobre esta obra. São, por ordem cronológica: Eugenio ASENSIO, "Les sources de l'*Espelho de Casados* du Dr. João de Barros", in *Estudios portugueses*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 259-284; José Miguel de Jesus TEODORO, "Sexo e casamento no Portugal de Quinhentos", in *História*, N° 48, Lisboa, 1982, pp. 74-79; Angela Mendes de ALMEIDA, "Casamento, sexualidade e pecado — os manuais portugueses de casamento dos séculos XVI e XVII", in *Ler História*, N° 12, 1988, pp. 3-21; e Maria de Lurdes Correia FERNANDES, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)* (veja-se *supra*).

Predomina nestes livros o discurso aristotélico-económico que trata de questões relativas à organização e economia domésticas. Este ganha importância a partir do século XIV e desloca, até certo ponto, os discursos teológico e canonístico que tinham prevalecido na literatura da Alta Idade Média que tratava do tema [6]: obras como a "*Letra para Mosén Puche*", incluída nas *Epístolas Familiares* de Antonio de Guevara, *La perfecta casada*, de Luis de León, ou os *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján debruçam-se com preferência sobre aspectos do casamento tais como a paz doméstica, a organização da casa, a relação emocional e hierárquica entre marido e mulher, sem negligenciarem o matrimónio como instituição com consequências importantes para a vida social e para a ordem pública. Trata-se, de facto, de "espelhos" com intenção didáctica e pedagógica manifesta, apresentados aos casados a fim de os guiar a caminho de uma vida marital correcta, para fazer deles "bons casados".

Ora bem: o título do tratado de João de Barros, *Espelho de Casados*, parece um indício da mesma perspectiva, dos mesmos intuitos; esperaríamos um livro com instruções para a vida conjugal e doméstica, para um comportamento adequado do casal, para a distribuição das tarefas; um espelho orientador para os casados, portanto.

Mas o título engana: ao contrário do que acontece com a maioria dos textos ibero-românicos contemporâneos que se preocupam com o regulamento da vida matrimonial, o *Espelho de Casados* de Barros parte dum problema nitidamente distinto. Não interessam perguntas do tipo "Que vida deve levar o casal? Quais são os conflitos que podem surgir na relação conjugal e como hão-de ser resolvidos?", mas sim a questão básica, e, no seu tempo, polémica, se um homem deve casar ou não. O que se questiona aqui é a instituição matrimonial *in toto*.

O problema básico que levanta o nosso autor, muitas vezes discutido desde a Antiguidade e cristalizado em questões tópicas como *An viro* (ou: *viro sapienti / seni*) *uxor sit ducenda* ou *An nubendum sit vel non* [7] é típico de um determinado discurso parcial

6. É, sobretudo, em obras clericais, nomeadamente do âmbito da teologia moral, que se constitui o discurso altomedieval sobre o casamento; dentro desta perspectiva interessa, em primeiro lugar, a salvação das pessoas; o matrimónio foca-se, consequentemente, na sua dimensão religiosa e sacramental, mas também sexual — e sempre como relação de duas pessoas. Com o discurso aristotélico-económico, a atenção desloca-se noutra direcção: a instituição relaciona-se com questões sociais, logo profanas, e chega a ser interpretada como unidade funcional económico- e sociopolítica, colocada dentro duma rede de estruturas sociais: o casal é o núcleo duma comunidade doméstica, hierarquicamente organizada e que, por sua vez, forma parte duma construção social maior.

7. Citamos ao acaso apenas alguns exemplos de textos que se dedicam ao problema, capazes de ilustrar o alcance e a diversidade deste discurso: desde uma perspectiva teológica, a questão é tratada por Petrus ABAELARDUS, "Sic et non" (*quaestio* 130: "*Quod nuptiae bonae sint, et contra*"), in "Opera omnia", in *PL* 178, pp. 1330-1610; é tema também nas obras de Gian Francesco Poggio BRACCIOLINI, *An seni sit uxor ducenda dialogus* (1436) — mais tarde traduzido para o alemão por Niklas von Wyle —, in *Opera omnia*. Torino, Bottega d'Erasmo, 1966, vol. 2, pp. 673-703; e de Hans SACHS, "Ob einem weisen mann ein weib zu nemen sey oder nit" (1563), in *Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart*, 193 (1892), pp. 526-531. Especialmente interessante é uma obra alemã de 1472 que parte da mesma questão: Albrecht von EYB, *Ob einem manne sey zunemen ein eelichs weyb oder nicht*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. O problema foi debatido também na literatura árabe, assim, por exemplo, no primeiro capítulo da obra de Aḅü Hämid al-Ghazälï, *Kiṯäb Adäb al-Nikäh* (*Livro sobre a etiqueta do casamento*) que constitui a décima segunda parte do seu *magnum opus Ihyä' 'Ulüm al-Dïn* (*Renascimento das ciências religiosas*), O Cairo, Al-Matba'a al-Azharïya al-Misrïya, 1302/1885; vol. 2, pp. 17-47 (trad.

que já mencionámos: o discurso literário-clerical com os seus debates antitéticos e as suas controvérsias que amiúde se discutem ao modo de jogo literário. O ponto de partida do *Espelho de Casados* enquadra a obra neste discurso específico e confere-lhe uma posição especial dentro da literatura sobre o casamento nos séculos XV e XVI. Por uma parte, Barros é o representante ibero-românico que mais minuciosamente se dedicou a esta pergunta; por outra, o facto de retomar a discussão sobre o valor e a necessidade do casamento, coloca-o também numa posição um tanto anacrónica. É que o debate sobre as vantagens e os inconvenientes do matrimónio pouco tem a ver com as perguntas e com as finalidades que caracterizam os textos da sua própria época (que encaram, como dissemos, o casamento numa perspectiva que acentua os problemas dos domínios económico e social). A discussão das "cargas" e dos benefícios do casamento remonta à Idade Média e é praticamente inseparável da polémica sobre as virtudes e os defeitos da mulher, a *Querelle des Femmes* [8]. Esta grande controvérsia opôs a virgindade ao casamento, sendo este depreciado do ponto de vista monástico que aspirava à perfeição espiritual e à salvação da alma; também se discutia apaixonadamente sobre o tema por meio de argumentações que tinham em conta aspectos bem mais mundanos e que salientavam os prejuízos da influência feminina e a inferioridade intelectual e física da mulher (ou, do outro lado, as prerrogativas do sexo feminino). É para esta tradição antiga que remete o problema colocado no início do *Espelho de Casados*, coincidindo desta forma com a questão principal que orienta o livro que temos de considerar como modelo mais importante de João de Barros: a *Silva nuptialis* do jurisconsulto Johannes Nevizzanus [9], oriundo da cidade italiana de Asti. Esta obra apareceu pela primeira vez em 1518 e foi várias vezes reeditada através do século XVI; refere e confronta as opiniões dum número enorme de autoridades acerca de questões relativas ao casamento. À *Silva nuptialis* deve o nosso autor [10] não apenas uma grande parte do material apresentado, mas também a estrutura da argumentação.

O *Espelho de Casados* está dividido em quatro partes. Na primeira secção, encontramos uma enumeração de "Doze Rezões que disfauoreçem ho Casamento" [11] que, como

---

inglesa: Madelain Farah: *Marriage and Sexuality in Islam. A Translation of al-Ghazālī's "Book on the Etiquette of Marriage from the Ihyā"*. Salt Lake City, University of Utah Press, 1984). Para exemplos da Antiguidade Clássica, remetemos para a antologia compilada por Konrad GAISER, *Für und wider die Ehe. Antike Stimmen zu einer offenen Frage*. München, Heimeran, 1974 (= Dialog mit der Antike, 1).

8. Cf. Joan KELLY, "Early Feminist Theory and the *Querelle des femmes*, 1400-1789", in *Signs*, 8 (1982), pp. 4-28 (versão ampliada em: Joan KELLY, *Women, History & Theory. The Essays of Joan Kelly*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1984, pp. 65-109), Madeleine LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris, Presses Universitaires Françaises, 1985 (cap. I: "La querelle des femmes"), Beatrice GOTTLIEB, "The problem of feminism in the fifteenth century", in Julius KIRSHNER e Suzanne F. WEMPLE (Eds.), *Women of the Medieval World. Essays in honor of John H. Murdy*. Oxford/New York, Basil Blackwell, 1985, pp. 337-364, e também Constance JORDAN, *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*. Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1990.
9. Utilizámos a edição de Lyon, 1545 (*Sylvae nuptialis libri sex. In quibus* [...] *materia Matrimonij dotium, filiationis, adulterij, originis, sucessionis, & Monitorialium plenissime discutitur* [...]).
10. Soube mostrá-lo detalhadamente Eugenio ASENSIO, art. cit.
11. BARROS, *Espelho de casados*, fol. I r.

faz notar o autor já de início "se poserom aqui pera se reprouarem: por mayor fauor delle" [12]. Estas típicas "cargas do matrimónio", põem-se na boca dum suposto amigo salmantino do autor que não quer tomar o estado de matrimónio.

Em contraste com a primeira parte, a segunda especifica doze razões a favor do casamento, tais como a perpetuação da humanidade, o modelo dos antepassados, a amizade entre marido e mulher, a ajuda da mulher, o proveito para a ordem pública ou a possibilidade de evitar desta forma o pecado da fornicação.

A terceira parte volta aos doze argumentos contrários ao casamento enumerados na primeira parte, para os refutar e para demonstrar que não são tão plausíveis como poderiam parecer.

Nestas três primeiras secções que ocupam a maior parte do livro, Barros fica dentro do discurso literário-clerical, a tratar da pergunta *An viro uxor sit ducenda* e chega ao resultado seguinte: "portanto conclusiuamente auemos de ter ho Casamento ser cousa Exçelentissima" [13]. Encontramos aqui, como se vê, uma clara apologia do casamento.

Na quarta parte, Barros completa a crítica, o elogio e a defesa do matrimónio com a abordagem de outra questão: quais seriam os "Requesitos que se requerem pera que os Casamentos se façam bem e a seruiço de Deos e pera descanso e proueito dos Casantes" [14].

O tratamento dos critérios a ter em conta na eleição dum ou duma consorte leva a um tema distinto, e, com isto, abre a porta a outros discursos parciais. É certo que a pergunta que orienta a quarta parte do livro se pode relacionar com o discurso literário-clerical (que debate pelo simples gosto de debater). Mas o facto de Barros levantar este problema remete, ao mesmo tempo, para outras perspectivas: aspira-se a um aperfeiçoamento da vida conjugal por meio da eleição dum cônjuge adequado. Os critérios cuja ponderação recomenda o autor (idade, condições económicas, saúde, costumes etc.) mostram que o importante é aqui o bom funcionamento da comunidade conjugal e doméstica.

Predomina, todavia, sempre a argumentação relativa ao que se há-de considerar antes e para contrair o matrimónio sobre um discurso explicitamente normativo que se preocuparia com a vida marital, uma vez contraído o casamento. Por outras palavras: "casar ou não casar?", e "casar com quem?" são questões que interessam muito mais do que a realização e o regulamento da vida conjugal; deliberações prévias ao casamento, portanto, e não a vida dos casados.

É, no entanto, possível encontrar também asserções, embora dispersas e sempre dependentes do discurso principal (pró e contra o casamento) sobre a vida dos casados e sobre a sua relação emotiva e hierárquica. Há, por uma parte, afirmações que correspondem a descrições da vida conjugal, e, por outra, esboços normativos com os quais o autor dá a conhecer o que deveria ser a vida dentro do matrimónio.

Vejamos primeiro como se descreve a vida dos casados: como é natural, dada a estrutura antitética do tratado, encontram-se imagens muito diferentes da vida matrimo-

12. *ibidem*, loc. cit.
13. *ibidem*, fol. LI v.
14. *ibidem*, fol. LII r.

nial: marcadamente negativas, as da primeira parte que não se poupa a retratar todas as cargas do casamento, a escravidão a que se vê submetido o marido, os problemas com a mulher infiel, a estupidez feminina em geral; claramente positivas, no entanto, as da segunda e da terceira, onde o desígnio do autor é o de apresentar o matrimónio como bem desejável: insiste-se aqui nas alegrias e benefícios da vida marital, sobretudo para o homem, salientando-se a utilidade da ajuda que a mulher lhe pode prestar [15], e faz-se uma descrição plástica da felicidade familiar [16].

Se nos debruçarmos agora sobre as asserções normativas acerca da vida conjugal, encontramos também umas poucas tentativas de estabelecer normas de conduta para os casados; essas indicações dizem respeito tanto à organização e à distribuição dos afazeres do casal (portanto uma questão típica do discurso aristotélico-económico) como também, embora menos, ao regulamento da sexualidade dos casados [17].

---

15. Cf. BARROS, *Espelho*, fol. XVIII r.: "Grande gloria he ao marido ver sua molher como lhe tem governada a casa e concertada: e Regida. como lhe apparelha o comer. Como lhe cria os filhos: Como lhe aproueyta a fazenda: como descarega ao marido dos cuidados e os toma sobre si."; *ibidem*, fol. XXIV v./ XXV r.: "nhum per si pode tanto que escuse a ajuda alhea. E nhuma outra he mais propria a ho homem que a ajuda da molher. Porque pera se bem guovernar e preparar uma casa he neçesarea. pera olhar e prouer cousas meudas e outras que o marido nam pode. E onde nam ha molher ally geme o enfermo. [...] E auendo em casa molher he remedio pera tudo."
16. *ibidem*, fol. XX r.: "nam a cousa que melhor pareça ao pay que seus filhos que em que sejam mui feos lhe pareçem mui fermosos [...]. e com elles brinca ho pay e passa muytas cousas: que nam sintem os que nam sabem que cousa he amor de filho."
17. O tratamento que recebe a sexualidade no *Espelho* aponta claramente para o discurso da ordem social. É certo que o casamento é considerado, de acordo com a tradição do discurso teológico, onde a *evitatio fornicationis* é uma das clássicas *causae conjugii*, como meio de evitar o pecado: "Rezam .xij. e final pello casamento por se euitar o peccado. A final Rezam e fundamento euidente e Urgente neste caso. he por causa de euictar o peccado. Sabido he que toda fornicaçam. posto que seja Simple he peccado mortal. e he prohibido em hum dos .x. preceptos decalogi. assy no testamento velho. como no Nouo. E pera euitar este peccado jntroduxe deos o casamento fazendo do viçio Sancta virtude." (*ibidem*, fol. XXVI v.); mas o objectivo primordial de Barros, ao tratar da sexualidade é, obviamente, o de garantir a ordem social. Reconhece a força do desejo sensual e concebe a sexualidade livre, desenfreada, nomeadamente o sexo fora da instituição matrimonial, como factor que pode chegar a ameaçar a estabilidade social. Por conseguinte, aconselha o casamento, com a finalidade evidente de controlar e canalizar a sexualidade, restringindo-a ao matrimónio, e evitar que os desejos dos solteiros produzam problemas ("andam os homens apus as filhas alheas. e algumas vezes se acerta de corromper alguma: he obrigado a dotalla ou casar com ella: e nam sendo em conçiencia obrigado: aas vezes lho fazem fazer por justiça. [...] de nam ser casado o homem se segue esta perdida pertinacia dos Amores que Reinam nos solteyros e fazemse moços perdidos e doudos: que nam sabem parte de sy. [...] Poys o homem Solteyro que Prigos passa de noyte e de dia: quando anda namorado em que por isso vem a cometer Prigos: Mortes: Furtos: Raptos: e outras muytas cousas. Quantas Fabullas quantas mentiras diz e manda dezer. quantos affagos Quantos offereçimentos. E o que pior he que as cuitadas Donzellas o creem muitas vezes: e lhe tomam palaura de lhe nam fazerem mal e nam lha cumprem." [*ibidem*, fol. XXVI v.- XXVII r.]). Barros não recomenda abstinência sexual aos mancebos, "porque he gram sofrimento a continençia no homem mançebo. a qual segundo a scritura de soo deos pode ser ao homem dada" (*ibidem*, fol. XXVII r.), além de que tal conselho seria, naturalmente, contraproducente para a argumentação do seu tratado; o que defende é a sexualidade ordenada, dentro do matrimónio, enquanto que a vida de solteiro "he prigosa: jnutil: desgostosa: sem ordem: sem Poliçia: cousa por todos: ou pelos mais nunqua açeitada." (*ibidem*, fol. LI v.).

Através dos trechos relativos à vida do casal entrevemos que o texto de Barros não só participa no discurso literário-clerical que debate o valor e os aspectos positivos e negativos do casamento; no *Espelho de Casados* podem descobrir-se também vestígios, ainda que menos importantes, doutras tradições discursivas que se ocupam do matrimónio como instituição de natureza económica, social e como meio da ordem pública.

Contudo, parece lícito reter como primeira das características fundamentais do tratado de João de Barros que a discussão geral da instituição se sobrepõe ao regulamento moral: este livro trata primordialmente do casamento como estado cujo valor e cuja necessidade se submetem a discussão, para serem defendidos contra os detractores do casamento.

A apologia do matrimónio, levada a cabo por João de Barros, está em estreita relação com a segunda característica importante do texto que estamos a analisar: o pró-feminismo que manifesta o nosso autor.

Já mencionámos a particularidade que o casamento e a mulher se costumavam associar na perspectiva depreciadora dos autores que salientavam a inferioridade e os defeitos da mulher, a perniciosidade da influência feminina e as desvantagens do matrimónio; a atitude misógina e a misogamia iam de mãos dadas.

Se tivermos em conta que os textos misógamos compreendem sempre uma forte componente misógina, é lógico que João de Barros tente desvirtuar as acusações misóginas, para favorecer a apologia do casamento. Contudo, o intuito de Barros não é o de entrar no debate sobre a mulher, do lado dos defensores do sexo feminino; o seu objectivo é, antes de mais, o de defender o casamento; mas, para isto, é imprescindível invalidar primeiro as difamações misóginas.

Interessa agora observar, como procede João de Barros para atingir este fim. Nos debates da *Querelle des Femmes*, os textos que se opuseram às obras misóginas escolheram frequentemente, para a réplica à difamação, a táctica oposta: procederam ao louvor da mulher, exaltando as qualidades e os valores femininos. João de Barros opta por um caminho distinto: em vez de chamar a atenção para as virtudes femininas e de aduzir exemplos de mulheres célebres pelos seus méritos, chegando dessa forma a apresentar a mulher como ser superior, persegue uma estratégia de equilibração. Aponta, por um lado, para o facto de as acusações tradicionais contra as mulheres serem muitas vezes injustas ou, ainda, que são os próprios homens que têm a culpa dos defeitos femininos[18].

18. Na "Reprouaçam e Reposta. contra o Sexto fundamento da Incontinençia" lemos: "se bem olhamos pola mayor parte a jncontinencia das casadas vem por culpa dos maridos e as que os nam tem por geral culpa dos homens: que pera as auer lhe fazem mil manhas. falacias. afagos. palauras. e rogos jnportunos que segundo dereito tem força de ameaças. E alguns desque lhe nam aproueitam rogos vsam de ameaças e as põe por obra de maneira que se veem em grande fadiga que as nam deixam com recados. com seruiços e com outras mil emportunações que quebram as pedras quanto mais a ellas que som piedosas." (*ibidem*, fol. XXXVIII v.); "Item per outra rezam os maridos som causa da jncontinençia de suas molheres. porque esperam aas vezes em mais do que em si som. e guastam o seu com humas e com outras e depois nam tem pera o neçesareo de sua casa. E os homens nam ham de prouer senam o que podem e nam tomar carga sobeja. Porque hum homem pode honestamente prouer huma molher e nam duas nem muitas." (*ibidem*, fol. XXXIX r.).

Por outro, e nisto consiste, em nosso entender, precisamente a eficácia do seu procedimento argumentativo, Barros explica que os defeitos de que é acusado o sexo feminino, se podem encontrar, com a mesma (ou maior) frequência, também nos homens. Ouçamos o autor com as suas próprias palavras:

> nam ha tacha que se ache na molher que se nam ache tambem no homem se quisermos tomar tudo em estremo. Se no mundo ha mulheres palreiras. mudaues. neiçias. vaãs. tambem nos homens se podem achar estas mesmas tachas muito em auondança. [19]

E acrescenta:

> e ainda de auantagem das molheres. Quem faz agora homicidios? furtos? treyções. aluoroços. pelejas. falsidades. demandas. roubos. forças. e outros males sem conto? senam os homens e nam as molheres. [20]

A mensagem é tão fácil como oportuna ao propósito: a qualidade moral não depende do sexo.

A consequência desta observação é lógica: nos casos em que as mulheres chegam a ser vítimas dum tratamento desigual ou demasiado severo, é importante protegê-las, usar de clemência, tendo em conta que a culpa dos malefícios femininos não é exclusivamente da mulher, mas também do homem [21].

Observamos uma tendência manifesta de equiparar homem e mulher, e não apenas em questões de moral: o autor nota que a respeito de muitos pontos existe pouca ou até nenhuma diferença entre o sexo masculino e o feminino [22]; e deixa bem claro que as regras e prescrições que orientam o comportamento humano deveriam ser válidas tanto para o homem como para a mulher [23]. Que a ideia da amizade como relação inter-humana

19. *ibidem*, fol. XLVI v.
20. *ibidem*, loc. cit.
21. Quando Barros fala das diferentes penas para o adultério (que, como ele faz notar, em muitos casos é causado pelo comportamento dos maridos), descreve a situação em Portugal como segue: "Ca em Portugal he mais aspera a pena e os maridos mais duros [sc. do que em Castela]. que muitos as matam e outros as acusam ate a morte pela lei que o permite. mas como dise nam sem pecado no qual a lei çiuil nam pode dispoer". (*ibidem*, fol. XLVI r./v.).
22. Veja-se, a título de exemplo, o debate sobre o problema se é maior o amor do pai ou o da mãe: depois de facilitar argumentos em favor de cada um dos dois, Barros fecha o capítulo com uma síntese conciliante: "ora seja mayor o Amor da May: ora do Pay: qualquer delles he grande e por qualquer se perpetua a geraçom [...]" (*ibidem*, fol. XXI r.).
23. No matrimónio, é preciso não apenas que a mulher ajude o marido, mas que haja mútua ajuda ("Justo he que a molher ajude o marido como tambem elle a juda, porque o vso e rezam repartio ho offiçio a cada hum.", *ibidem*, fol. XXV r.); também no que diz respeito à sexualidade, observamos uma indubitável equiparação dos dois sexos: "tanta obrigaçam tem o marido quanto a Deos como a molher de ser casto e tanto peca." (*ibidem*, fol. XL r.); "cada hum se deuia guardar em sanctificaçam e honra como diz sam Paulo. E nam soomente a molher: mas o homem ha muito de fugir da luxuria que tem muitos males." (*ibidem*, fol. XLVIII r.). Até na quarta parte que debate os critérios importantes para um casamento feliz, Barros não deixa de insistir na importância de que tanto o homem como a mulher ponderem as qualidades e defeitos do outro: "Ho homem que se a de casar sesudamente: ha de especular mui bem a condiçam e qualidades da molher. e o dote que lhe prometem. a natureza criaçom e parentes. e entam escolher e disçernir o que melhor lhe estiuer. E o mesmo pola molher digo." (*ibidem*, fol. LII v.); "A decima cousa que se requere no bom casamento he que o que se busca pera casar ora seja homem ora molher tenha boas manhas boos costumes bom nacimento e boa criaçam." (*ibidem*, fol. LVIII r.).

comparável à comunidade conjugal apareça várias vezes no *Espelho*, parece-nos sintomático deste propósito equilibrador [24].

Se bem que o pró-feminismo de Barros seja causado, pelo menos parcialmente, pela intenção de veicular a apologia do casamento, o empenho em neutralizar acusações misóginas e em equiparar os dois sexos denota uma perspectiva que pretende rectificar posições radicais e evitar exageros. Esta visão prescinde de ideais ilusoriamente exaltados como de desqualificações difamatórias: caracteriza-se por um propósito manifesto de fazer justiça à realidade.

Para atingir este propósito de fazer justiça à realidade é preciso perguntar-se se os resultados das considerações teóricas podem ser levados a efeito na prática e se correspondem, efectivamente, às necessidades das circunstâncias concretas. Isto é, precisamente, o que sempre de novo faz João de Barros no seu *Espelho*. Não se limita a debater opiniões acerca da necessidade do casamento e a proporcionar conselhos baseados em reflexões teóricas; questiona também a viabilidade desses conselhos.

Ao tratar problemas correntes da vida quotidiana, é, muitas vezes, fácil comprovar que as máximas formuladas na teoria — e até a própria aplicação das normas legais — são despropositadas ou insuficientes para o que a situação real requereria. Em tais momentos, Barros adopta uma posição conciliadora entre o ideal e a realidade; muito pragmático, procura um compromisso entre os dois [25].

Os raciocínios de João de Barros, sempre estreitamente ligados à prática, caracterizam-se ainda pelo facto de recorrerem a uma exposição realista e ao mesmo tempo crítica. O autor observa e pinta a vida quotidiana, ora limitando-se a descrevê-la, ora adoptando uma atitude bastante céptica [26].

---

24. Um capítulo inteiro (Segunda parte, capítulo VIII: "Rezam .viij. por parte do casamento por respeito da amizade da qual aqui se trata singularmente."; *ibidem*, fol. XXI v. e ss.) dedica-se a definir o matrimónio como lugar privilegiado da amizade, e o autor assevera repetidas vezes, aquando da discussão das qualidades desejáveis dos cônjuges, que a semelhança é um pressuposto da amizade, estabelecendo desta forma uma analogia entre a amizade e o matrimónio.
25. Assim acontece, para dar só um exemplo, com o problema do casamento entre duas pessoas de idade maior. Barros pondera vários argumentos, para depois defender a opinião que as vantagens da convivência são igualmente importantes como o bem da procriação, embora também não pareça muito disposto a fazer a propaganda do casamento entre velhos: "Duuidasse antre os juristas. se algum fore tam velho que nam podesse gerar: se poderia casar: e muitos tiuerom que nam. porque huma das tenções do matrimonio he por haver geeraçam. e nam auendo este fim nam val o matrimonio. [...] mas outros tiuerom o contrayro mayormente os theologos e he melhor opiniam. e dizem que alem do bem da geraçam concedeo deos aos casados huma gloria na familia e contentamento do estado. e por isso dizem que antre os taes velhos pode tambem auer matrimonio. [...] Os mui velhos se hauiam de contentar. antes com as liberdades que o dereito da aa velhice honrada que som muitas e as vodas deixar a os mancebos. e nam meter a fouce na messe alhea e todauia se o fezerem que he bom ser com suas igoaes na hidade [...]" (*ibidem*, fol. LIII v.- LIV v.). Cf. também fol. L v. ("Reprouaçom do .x. fundamento da proueza e doença e velhice"): "E quanto ao dos velhos digo que o nam som todos e os que o forem podem casar com sua igual pera viuerem a seu proueito melhor que soos e o mesmo digo das molheres".
26. Veja-se, por exemplo, o trecho que fala sobre o culto da beleza a que se entregam as mulheres (*ibidem*, fol. LVIII r.: "assi que he grande cousa a fermosura em meo. com a qual poucas se contentam em que a muy piquena busca tamanhos chapijs que lhe acontece cair com todo aparato na rua e torcer o pee. A gorda apresentasse muito. a magra enchesse de panos que daram feiçom ao saco. A descorada busca logo remedio. A que nam he mui alua tambem se prouee porque a aluura cobre todolos deffeitos.").

Outro ponto distintivo do *Espelho*, além do pragmatismo e da apresentação crítica e realista, é a frequente actualização dos conteúdos expostos por meio de referências a pessoas ou acontecimentos portugueses ou peninsulares, e a sucessos notáveis vividos por ele próprio [27]. Esta actualização é, obviamente, um meio ideal para melhor transmitir os argumentos e observações ao público português.

O conjunto das três tendências que podemos observar no livro de Barros e que acabámos de esboçar, a estreita vinculação das considerações teóricas à prática que leva a posições conciliatórias, o realismo crítico, e a actualização dos assuntos pelo enquadramento num contexto especificamente lusitano ou ibérico, facilita notavelmente a popularização das posições que nos são apresentadas; e isto é, precisamente, o objectivo explícito do autor que escreve na "Introduçam":

> Muitos liuros ha em latim assi de dereito como de humanidade que ensinam esta materia do modo de casar. e da excelencia do casamento. mas estes nam os entendem senom os que os aprenderom [...]. Por isso eu tomando de tudo hum pouco quis copilar este tractado pera os que nam sabem em linguagem a modo das disputas e argumentos que se fazem em latim per dereito. [28]

João de Barros não escreve, portanto, só para os seus iguais, a elite intelectual; escreve um tratado em português e deseja atingir, desta forma, um público maior, porque, como ele mesmo afirma: "muitas cousas yram dentro e yncertas que podem aproueitar aos lectores" [29].

E avisa:

> deuem os mancebos aprender o caminho por onde hamde começar sua vida. E este liuro em alguma maneyra vay a esse fim [30].

O *Espelho de Casados* de João de Barros levanta, à maneira de ponto de partida, um problema pelo qual se enfileira numa larga tradição de textos que debatem o valor, as vantagens e os inconvenientes do casamento e que, em conjunto, constituem todo um discurso parcial, muito dominante durante séculos, dentro do discurso sobre o matrimónio.

Mas apesar de retomar a controvérsia tópica deste discurso parcial, literário-clerical, e ainda que aparentemente se ponha a tematizar apenas questões relativas à decisão pró

---

27. Uma enunciação de exemplos tornar-se-ia rapidamente prolixa. Escolhemos apenas dois:
(Aquando da enumeração de mulheres sábias:) "Dona mafaldra primeira rainha de Portugal foi muito prudente: de cujo conselho Elrey se aproueitaua ella ordenou grandes Edificios asi como esta See do Porto onde por sua memoria estam oje seus toucados." (*ibidem*, fol. XXXVI r.)
(Sobre os homens que perdoam o adultério da mulher:) "quando [...] sua molher desque pecase se arrepende se e fizese vertuosa e tornase a bom caminho. entam o marido a pode tornar a recolher e nam peca mas faz charidade e certo eu vi alguns a que isto aconteçeo: e por jnterçesam de bons homens se reconciliarom e depois viuerom mui bem mayormente em Castella onde se mais soe aconteçer antre gente baixa." (*ibidem*, fol. XLV r.).
28. *ibidem*, fol. III v.
29. *ibidem*, fol. IV r.
30. *ibidem*, fol. IV r./v.

e contra casamento e à eleição dum ou duma consorte, o *Espelho de Casados* manifesta também a crescente relevância dos temas económico-sociais que marcam profundamente a literatura sobre o casamento dos séculos XV e XVI.

O tratamento da temática em forma de debate teórico estende-se aqui em direcção à prática, e isto de duas maneiras: por um lado, incluem-se na discussão da pergunta principal reflexões práticas, relativas à vida quotidiana, que levam o autor a afirmar a necessidade e o valor do matrimónio; por outro, também a prática da vida conjugal chega a ser, ainda que em menor grau, objecto da atenção do autor que é tão realista e crítico como pragmático e que não só descreve a vida conjugal como também a tenta regular.

Embora siga, em parte, a *Silva nuptialis* de Johannes Nevizzanus, o *Espelho de Casados* é um texto de carácter nitidamente diferente e enquadra-se numa situação de comunicação literária distinta: tal como acontece com outros textos ibero-românicos da época que versam sobre o mesmo tema, o livro de Barros não se dirige apenas a especialistas eruditos, como teólogos e juristas, mas visa leitores não exclusivamente cultos; com ele, o casamento torna-se, pela primeira vez nas letras portuguesas, o tema exclusivo duma obra para um público mais vasto.

A EMPREGADA DOMÉSTICA COMO PERSONAGEM NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA [1]

NELE-MARIE BRÜDGAM

I - INTRODUÇÃO

O serviço doméstico, exercido pelas chamadas 'mulheres a dias' ou 'empregadas', é — por várias razões — uma instituição importante e típica da sociedade portuguesa, ainda hoje em dia. O fenómeno reflecte-se duma maneira interessante na literatura narrativa [2] do país, enquanto que na produção literária de outras sociedades europeias, como por exemplo a alemã, onde o serviço praticamente tem vindo a desaparecer, a personagem da empregada doméstica perdeu a sua relevância. Nestas circunstâncias, parece-nos notável e lamentável a completa falta de estudos narratológicos dedicados a questões ligadas à instituição e as suas influências na literatura. O presente trabalho constitui — tanto como os outros trabalhos nossos relacionados com o tema — uma tentativa de preencher a dita lacuna. [3]

Quanto à metodologia, optaremos por concentrar-nos na análise da estrutura semântica dos textos, confrontando esta realidade intra-literária com as estruturas da realidade social, extra-literária. Começa-se, por isso, com um capítulo sobre as condições em que vivem e trabalham as empregadas domésticas portuguesas. [4] Segue-se uma breve panorâmica sobre o desenvolvimento histórico-literário, para depois chegar à interpretação da empregada como personagem na literatura pós-revolução.

II - A EMPREGADA NA SOCIEDADE PORTUGUESA

Existe um número muito limitado de estudos sociólogicos dedicados ao meio laboral do serviço doméstico. Os breves artigos e pequenos folhetos que foram redigidos antes

1. O presente trabalho foi elaborado no âmbito dum projecto realizado pela autora de 1993 a 1994 sob a orientação do Prof. Dr. Heinz Willi Wittschier (Universidade de Hamburgo) e da Dr.ª Isabel Allegro de Magalhães (Universidade Nova de Lisboa). O mesmo projecto forma a base da minha tese de fim do curso (*'Magisterarbeit'*) com o título *Criada — empregada — mulher a dias: Die Hausangestellte als literarische Figur in neueren portugiesischen Erzähltexten.*
2. E não só na narrativa, *vide* por exemplo os poemas "Maria", "Homenagem às mulheres a dias" e "Dia de uma criada de servir e seu lamento-calado" *in*: Maria Teresa HORTA: *Mulheres de Abril.* Lisboa: Editorial Caminho, 1977, pp. 63-64, 65, 66-69.
3. De todas as formas, se existirem trabalhos literários ou sociológicos por mim desconhecidos que versem uma temática parecida à aqui apresentada, ficaria muito grata a quem me desse as respectivas informações (através do *Ibero-amerikanisches Institut* da Universidade de Hamburgo).
4. Por razões editoriais e as necessárias delimitações ligadas a estas, ter-se-á de prescindir da observação dos empregados domésticos masculinos, como já o título indica.

de 1974 [5] limitam-se geralmente à exposição da opinião do autor e carecem de fundamentos teóricos ou empíricos. Depois da revolução, só dois textos nos oferecem uma visão mais ampla e mais elaborada da situação das empregadas na sociedade portuguesa: trata-se dum pequeno livro de Olegário Paz [6], no qual a evolução histórico-social é exposta como argumento para a 'luta de libertação' do pessoal doméstico, e dum artigo de Lieve Meerschaert [7], socióloga que colheu experiências trabalhando numa cooperativa de criadas e praticando ela própria a profissão de mulher a dias. Dada esta escassa documentação monográfica, as seguintes observações terão de se basear principalmente em estudos mais gerais sobre o trabalho feminino e em entrevistas com empregadas da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, do SLEDA [8] e da Obra de Santa Zita, realizadas pela autora do presente texto em 1993.

As criadas e as mulheres a dias existem em Portugal pelo menos desde a extinção da escravatura (1869), mas também muito antes havia empregados domésticos trabalhando num regime parecido ao dos nossos dias, e já no século XVIII não era símbolo de riqueza manter uma criada. [9] No campo, a situação praticamente não se tem modificado até hoje, ao passo que nas grandes cidades a profissão da empregada (que vive em casa dos patrões) entrou em declínio desde 1974. É, todavia, costume servir-se da ajuda duma mulher a dias (que se encarrega da lida de várias casas diferentes e mora fora delas) na maior parte da classe média citadina.

O sector terciário é — em relação ao número de trabalhadores — actualmente o sector económico português mais importante. Ao nível do rendimento situava-se por exemplo em 1980 só no segundo lugar. [10] A percentagem do emprego feminino aumentou significativamente nos anos passados. Por exemplo em 1970, 26% da população activa

5. Por exemplo Fernanda AGRIA: "Serviço doméstico: problemas e soluções" *in: Estudos Sociais e Corporativos* 26 (1968), pp. 52-101; Adelaide de CARVALHO: *As Criadas de Servir e o Serviço Doméstico. Estudo e subsídios para a sua regulamentação.* Lisboa (s/e), [2]1956; M. Dias COELHO: *O Problema das Criadas.* Lisboa: Edições da O. P. F. C., 1958.
6. *Empregadas Domésticas — Mulheres em Luta. Para a história do serviço doméstico em Portugal — Das Origens ao Fascismo.* Lisboa: Edições Base, 1979.
7. "Alguns contributos para o estudo da identidade das empregadas domésticas em Portugal" *in: Análise Social* 92-93 (1986), pp. 633-642. No mesmo artigo, Meerschaert anuncia um estudo mais profundo que, como parece, até hoje não foi publicado. Em caso contrário, se o estudo simplesmente não me foi acessível, agradeceria as respectivas indicações.
8. Sindicato Livre dos Trabalhadores de Serviços de Limpeza, Portaria, Vigilância, Manutenção, Beneficiência, Domésticos e Afins.
9. *Cf.* PAZ: *op. cit.*, p. 22 e José Gentil da SILVA: "A mulher e o trabalho em Portugal" *in:* INSTITUTO DE HISTÓRIA SOCIAL/FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (eds.): *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais.* Colóquio, 20-22 de Março de 1985, actas. 2 volumes. Coimbra: Coimbra Editora, 1986, 1° volume, pp. 262-307, aqui: p. 275.
10. Fonte: Manuela SILVA: *The Employment of Women in Portugal.* Ed. pela Comissão Europeia. Luxemburgo: Office for Official Publications of the European Communities, 1984, p. 5. Convém, entretanto, mencionar que a percentagem de trabalhadores ilegais ou informais é, especialmente no sector dos serviços, muito alta. Grande parte das estatísticas não toma em conta estes trabalhadores, em muitos dos casos provenientes das ex-colónias africanas.

eram mulheres, enquanto que em 1981 eram já 34%, o que equivale a um aumento de 22%.[11] Em 1981, 3% da população activa trabalhavam no serviço doméstico, entre os quais havia 98% de mulheres, do que resulta que 9% das mulheres profissionalmente activas pertenciam ao meio laboral doméstico.[12] Especialmente no Norte do país pode-se observar há alguns anos uma tendência crescente à disposição ao serviço doméstico de mulheres novas, devido ao encerramento de pequenas empresas desde a entrada de Portugal na C.E.E. A alta quota feminina entre os trabalhadores domésticos explica-se tanto pelo conceito tradicional segundo o qual a lida da casa é tarefa exclusivamente feminina, como pelo nível de formação escolar e profissional dependente do sexo. Assim, em 1991 16% das mulheres eram analfabetas, enquanto que 8% dos homens não sabiam ler nem escrever.[13] Na província, para famílias que precisam do trabalho infantil, a 'alternativa' de mandar as filhas menores de idade servir é frequentemente aproveitada. Tais famílias são simplesmente incapazes de cumprir a lei (1992) de escolaridade obrigatória de nove anos.

O salário das trabalhadoras domésticas é determinado pelo salário mínimo nacional (actualmente: Esc. 47.400$00 para mulheres a dias, Esc. 41.000$00 mais alimentação e alojamento para empregadas). Mulheres a dias que trabalham sem contrato num regime de *free lance* ganham por volta de Esc. 500$00/hora e, com uma actividade semanal de 44 horas, têm um rendimento mais elevado que muitas cabeleireiras ou vendedoras. Para isto, prescindem do seguro social e de direitos como férias pagas e períodos de doença remunerados. Como os preços de habitação são muito elevados, por exemplo em Lisboa um quarto alugado custa neste momento entre Esc. 30.000$00 e 40.000$00, muitas mulheres a dias estão sem alojamento digno. Na área "Serviços prestados à colectividade, sociais e pessoais", as mulheres ganham cerca de 20% menos que os homens.[14] O velho provérbio 'de novas a servir, de velhas a pedir' ainda é válido hoje em dia, porque, segundo a legislação, uma empregada que trabalhou a vida inteira e se reforma aos 62 anos, tem direito a só Esc. 24.000$00/mês.

Em 1980, promulgou-se a primeira lei que tomava em conta o serviço doméstico como instituição e que o regulamentava considerando a "relação pessoal de tipo quase familiar, não totalmente identificável com a relação de subordinação emergente do contrato individual de trabalho".[15] Até então, estava em vigor uma lei perfeitamente

11. *Cf.* Maria João RODRIGUES: "O mercado de trabalho nos anos 70: das tensões aos metabolismos" *in*: *Análise Social* 87-88-89 (1985), pp. 679-733, aqui: p. 699.
12. *Cf.* RODRIGUES: *op. cit.*, pp. 698-699, 704.
13. *Cf.* COMISSÃO PARA A IGUALDADE E PARA OS DIREITOS DAS MULHERES/ MINISTÉRIO DO EMPREGO E DA SEGURANÇA SOCIAL (eds.): *Portugal. Situação das Mulheres. 1992.* Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os direitos das Mulheres/Ministério do Emprego e da Segurança Social, [10]1992, p. 75. Como todas as estatísticas relacionadas ao nível de formação se baseiam em estimativas, estas indicações são pouco exactas. Geralmente parte-se do princípio de que até 30% das mulheres no campo são analfabetas.
14. *Cf.* C. I. S. E. P. (CENTRO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE A ECONOMIA PORTUGUESA — INSTITUTO SUPERIOR DE ECONOMIA E GESTÃO) (eds.): *Posição das Mulheres no Mercado de Trabalho. Evolução entre 1983 e 1989-90.* Lisboa: C. I. S. E. P., 1991, p. 62.
15. MINISTÉRIO DO TRABALHO (ed.): "Decreto-Lei n.° 508/80 de 21 de Outubro" *in*: *Diário da República - I Série* 244 (1980), pp. 3527-3531, aqui: (preâmbulo).

antiquada de 1867. [16] A lei mais recente consta de 1992. [17] As duas leis (1980 e 1992) referem-se a "actividades com carácter regular" e não às "com carácter acidental" [18], e, consequentemente, só um número restrito de trabalhadores pode recorrer a elas. Desta maneira, o valor das leis está reduzido à descrição duma situação ideal, tendo estas pouca relevância para a situação real. As inovações mais decisivas de 1980 são a idade mínima dos trabalhadores de 16 anos, o direito a intervalos para descanso e refeições e a um dia livre semanal, e ainda férias anuais de três semanas com direito a subsídio de férias. Desde 1992 há, além disso, um subsídio de natal, um período máximo de trabalho de 44 horas/semana, a regulamentação da segurança e saúde no local de trabalho e o seguro social obrigatório. Fora destas inovações, o conceito tradicional do serviço doméstico ainda está muito visível na lei de 1992. Exemplarmente mencionamos algumas 'justas causas de rescisão por parte do empregador': "Desobediência ilegítima às ordens", "Desinteresse repetido pelo cumprimento, com a diligência devida, das obrigações", "Provocação repetida de conflitos com outro ou outros trabalhadores", "Prática de violências físicas, de injúrias ou de outras ofensas", "Reduções anormais da produtividade", "Quebra de sigilo", "Manifesta falta de urbanidade", "Introdução abusiva [...] de pessoas estranhas", "Hábitos ou comportamentos que não se coadunem com o ambiente normal", "Negligência reprovável ou reiterada na utilização de aparelhagem electrodoméstica, utensílios de serviço, louças, roupas e objectos". [19]

A vida no campo é frequentemente mais dura do que o trabalho doméstico e as cidades exercem uma grande atracção sobre as raparigas da província. Por isso, jovens mandadas a servir numa casa citadina, especialmente em Lisboa, esperam da nova profissão uma melhoria do nível de vida. [20]

Prefere-se em muitos casos o trabalho de mulher a dias em vez dum emprego fixo, por exemplo na produção, porque o 'andar a dias' oferece liberdades aparentes, como a possibilidade de faltar durante a doença dum filho ou de organizar o horário de trabalho segundo necessidades individuais. Fora disso, muitas mulheres, especialmente quando vivem na cidade há pouco tempo, sentem-se mais seguras em casas alheias do que em empresas: "a casa e a mulher, o exterior e o homem" [21]. Para raparigas vindas dos bairros de lata, o trabalho como mulher a dias pode significar o fim da mendicidade e uma fuga à falta de espaço e de privacidade nas suas casas. [22] Mesmo assim, a profissão do serviço doméstico nunca é encarada como uma possibilidade de emancipação, [23] e muitas empregadas sofrem da desconfiança e do desprezo por parte dos patrões. Outro problema

16. *Cf.* PAZ: *op. cit.*, pp. 62-68.
17. MINISTÉRIO DO EMPREGO E DA SEGURANÇA SOCIAL (ed.): "Decreto-Lei n.° 235/92 de 24 de Outubro" *in*: *Diário da República - I Série-A* 246 (1992), pp. 4946-4951.
18. "Decreto-Lei 508/80", Artigo 2.º, 1; "Decreto-Lei 235/92", Artigo 2.º, 1.
19. "Decreto-Lei 235/92", Artigo 30.º, a) - c), g), h), j), l), m), o), p).
20. *Cf.* Ana Nunes de ALMEIDA: "Mulheres, trabalho e família" *in*: INSTITUTO DE HISTÓRIA SOCIAL/ FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (eds.): *op. cit.*, 1.° volume, pp. 421--432, aqui: p. 427 e Ana Nunes de ALMEIDA: "Trabalho feminino e estratégias familiares" in: *Análise Social* 85 (1985), pp. 7-44, aqui: pp. 21, 23-24.
21. ALMEIDA: "Trabalho", p. 36.
22. *Cf.* ALMEIDA: "Trabalho", pp. 16-17, 22.
23. *Cf.* ALMEIDA: "Trabalho", pp. 34-35 ; ALMEIDA: "Mulheres", p. 429.

grave, principalmente das empregadas internas, é a solidão, provocada pelo desdém social, pela falta de tempo livre e por mudanças repetidas do local de trabalho.[24] Estas dificuldades são ainda agravadas por uma estrutura psíquica cujo desenvolvimento foi bloqueado prematuramente [25] e que é parcialmente influenciada pela luta de concorrência contra colegas (pois muitas vezes existe uma hierarquia dura entre amas, costureiras, governantas, empregadas de dentro, etc.) e filhos dos patrões. A palavra 'amizade', para estas mulheres, pode tornar-se uma incógnita.[26]

A ausência dos pais e de pessoas de confiança leva à incapacidade de desenvolver uma autoconsciência sexual. Muitas criadas nunca na sua juventude tiveram a possibilidade de conhecer o amor e o carinho.[27] Em Portugal, além das trabalhadoras domésticas, não há grupo social em que nasçam mais filhos ilegítimos, que corra tanto risco de violação e que tenha uma tendência tão nítida para a prostituição. Para esta temática, só dispomos de números relativos ao passado. Entre 1925 e 28, 33% das prostitutas tinham trabalhado anteriormente como criadas.[28] Segundo Coelho, no Porto dos anos 30, 82 % das prostitutas registadas eram antigas criadas, e 53% das ilegais tinham trabalhado no serviço doméstico.[29] Seria errado relacionar estes problemas só com o passado. Hoje, como noutros tempos, o assédio sexual de empregadas domésticas no local de trabalho, ainda que tenha diminuído, pertence ao dia a dia de algumas destas mulheres. E, também nos nossos dias, há casos em que nascem filhos de empregadas e seus patrões.[30] Como nalguns círculos sociais a defloração pré-matrimonial — seja por quem for — ainda constitui uma razão (informal) de despedir a empregada, o parto dum filho ilegítimo pode ser um passo em direcção à prostituição.

A reputação das trabalhadoras domésticas e a relação empregada-patrões têm melhorado desde 1974, mas praticamente nenhuma mulher pertencente à burguesia média ou alta deseja a abolição do sistema. Pelo contrário, a maioria das portuguesas activas no mercado de trabalho exige a manutenção do sistema para poder dar pelo menos a algumas mulheres a possibilidade duma carreira profissional. A alternativa de repartir o trabalho doméstico entre homens e mulheres geralmente não é considerada como tal. Daí resulta que também as chamadas 'feministas' frequentemente não tenham consciência de que se estão 'emancipando' à custa doutras mulheres.[31]

---

24. *Cf.* ALMEIDA: "Trabalho", p. 34.
25. ALMEIDA: "Trabalho", p. 34, refere casos de raparigas que, antes de 1974, começaram a servir com a idade de cinco anos.
26. Para esta área temática *vide* MEERSCHAERT: *op. cit.*, pp. 638, 640-641.
27. Para a pubertade e o desenvolvimento sexual de empregadas *vide* MEERSCHAERT: *op. cit.*, pp. 636, 639-640.
28. *Cf.* PAZ: *op. cit.*, p. 39.
29. *Cf.* COELHO: *op. cit.*, pp. 35-36.
30. Para a relação sexual entre patrões e empregadas e para a prostituição *vide* também ALMEIDA: "Trabalho", pp. 31, 33.
31. Parece-me, por isso, tanto mais significativo que, na literatura, unicamente um homem classifique o serviço doméstico como uma "profissão que não tem que existir" e que julgue "Que não há nada que justifique o Serviço Doméstico [...] na maneira como ainda se pratica em Portugal" (PAZ: *op. cit.*, pp. 43 e 97).

III - PANORÂMICA HISTÓRICO-LITERÁRIA ATÉ 1974

Já no século passado, a trabalhadora doméstica aparecia com alguma frequência como personagem nas obras narrativas. A opinião então divulgada de que 'a criada pertencia à família' e era tratada como tal, reflecte-se também na literatura. A criada-personagem possivelmente mais famosa daquele século encontra-se na Juliana do romance *O Primo Bazílio* (1878) de Eça de Queiroz. Ali, a personagem é profundamente caracterizada e tem uma função importante. [32]

Quanto à literatura contemporânea, mencionamos dois textos como exemplos para o período até aos anos cinquenta: "Menina Olímpia e a sua criada Belarmina" (conto, 1946) de José Régio e *Manhã Submersa* (romance, 1954) de Vergílio Ferreira. No conto, retrata-se a imagem duma criada perfeitamente fiel à patroa, para a qual vive, rebaixando-se até a pedir esmolas. Com o romance de Vergílio Ferreira, temos um exemplo importante da criada seduzida — ou usada? — pelo filho do patrão, sem que se analise o seu interior psíquico nem se esclarecendo se ela deseja ou não a relação.

Contudo, a 'grande literatura da criada' surge com as 'grandes narradoras', como Irene Lisboa ou Agustina Bessa-Luís. A primeira oferece uma vasta gama de carácteres daquelas mulheres, quase todas elas 'exemplares únicos', observadas duma perspectiva ora compreensiva, ora irónica. Só no volume de contos *O Pouco e o Muito* (1956) constam cinco textos dentro dessa linha, incluindo a empregada doméstica como personagem dominante. [33] Na obra de Bessa-Luís, a personagem forma uma constante que vai dos anos cinquenta até aos nossos dias. Já no "Espaço para Sonhar" dos *Contos Impopulares* (1951-53) temos uma criada que desempenha um papel exemplar: Renata mantém uma relação estreita, ainda que complicada, com os membros da família-patroa. Ao descompor-se esta família, é despedida e logo esquecida, morre de frio e de fome, só e pobre.

Mas também há, embora poucos, exemplos duma apresentação pormenorizada e dedicada da criada-personagem em obras de autoria masculina. A mais importante dessas obras é talvez *A Paixão* (romance, 1965) de Almeida Faria. A reflexão das criadas Estela e Piedade é ali tão profunda que se chega até a dedicar capítulos inteiros a ela. Desta maneira, elevam-se as criadas dentro da semântica diegética a um nível comparável ao das personagens socialmente superiores. [34] Pelo contrário, outras obras escritas por homens, como o romance popular *Maria uma sua Criada* (cerca de 1958) de Aníbal Nazaré, apresentam-nos uma visão especificamente reaccionária da criada. Assim, esta Maria é inábil, inculta, preguiçosa, avarenta, feia, curiosa e intrigante, e corresponde a uma opinião sobre as criadas corrente nos princípios do século XX.

---

32. João Medina afirma até que a função de Juliana é a de uma "mola do conflito da [...] obra". *Vide* João MEDINA: "Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa" *in*: *Colóquio Letras* 46 (1978), pp. 5-10, aqui: p. 10.
33. Trata-se dos contos "Gregório Máximo", "Teatro", "Lição", "Laurinda" e "Um tacho de arroz".
34. Na segunda e terceira parte da *Trilogia Lusitana* (*Cortes*, 1978, e *Lusitânia*, 1980), as personagens das criadas perdem algo da sua importância, mas ainda ali o autor implícito refere-se a elas com algum interesse. Só no *Cavaleiro Andante* (1983), que tornou a trilogia numa tetralogia, as criadas são definitivamente personagens semanticamente inferiores.

IV - A CRIADA COMO PERSONAGEM NA LITERATURA APÓS A 'REVOLUÇÃO DOS CRAVOS'

É impossível verificar-se uma ruptura nítida no tratamento literário da temática do serviço doméstico relacionada com as inovações sociais originadas pelo 25 de Abril. Até hoje, a apresentação mais profunda da personagem deve-se a escritoras femininas. Também a função do tratamento dela tem mudado pouco, e raras vezes implica uma crítica social. É tanto mais notável que nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972/1974)[35] das 'Três Marias'[36] estejam incluídos dois textos que tratam explicitamente o fenómeno do serviço doméstico[37] e outros dois nos quais pelo menos se menciona a problemática.[38] Maria Velho da Costa já antes tinha chamado a atenção em relação ao nosso tema por ter descrito no romance *Maina Mendes* (1969) uma das pouquíssimas criadas 'rebeldes' da literatura portuguesa. Como último exemplo das muitas empregadas na produção feminina pós-74 fazemos menção à personagem Ana no romance *O Silêncio* (1981) de Teolinda Gersão. Aí, observa-se a quase completa assimilação entre a criada e a patroa, que leva à permutabilidade das duas.

Nos textos de autoria masculina, ainda depois da revolução o papel da criada limita-se a uma função muito subordinada. Frequentemente, é só mencionada nos discursos doutras personagens e faz, por isso, parte do espaço narrado em vez do conjunto das personagens.[39] Salta à vista que, por exemplo, Miguel Esteves Cardoso, que nos seus quatro volumes de crónicas (1986, 1988, 1990, 1991) trata todos os temas imagináveis da cultura e sociedade portuguesas, não dedica nenhum texto às empregadas domésticas.[40] Uma excepção dentro da literatura masculina encontra-se na apresentação relativamente minuciosa e significativa das três empregadas n'*Um Amor Feliz* (romance, 1986) de David Mourão-Ferreira. Cada uma destas personagens serve ali como exemplo dum papel que a trabalhadora doméstica pode desempenhar na vida dum homem: a criada na sua função de ama e confidente da criança, a criada com que o jovem rapaz experimenta pela primeira vez o amor físico e a mulher a dias que observa e comenta a vida íntima do homem adulto.

Ao lado desta maioria de textos, que retratam a personagem da empregada doméstica duma maneira pouco divergente das tendências de antes de 1974 e cujas

35. Como se sabe, as *Cartas* já foram escritas em 1971. Por causa da censura — e do processo judicial contra as escritoras — a sua divulgação definitiva só pôde efectuar-se três anos mais tarde.
36. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.
37. "Monólogo de uma mulher chamada Maria, com sua patroa", "Carta de uma mulher de nome Maria, para sua filha Maria Ana a servir em Lisboa".
38. "Carta de um soldado chamado António para uma rapariga chamada Maria a servir em Lisboa", "Redação de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja".
39. Um exemplo típico para tais menções de empregadas encontra-se em António Lobo ANTUNES: *Os Cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [15]1988, p. 95, onde, no campo de guerra, um tenente tem saudades do 'amor' da sua criada.
40. Só uma única vez faz menção das criadas numa nota de rodapé e compara-as com os 'rinocerontes' de Ionescu. *Vide* Miguel Esteves CARDOSO: *As minhas Aventuras na República Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 178.

criadas-personagens carecem de funções decisivas para a intenção comunicativa, distingue-se um grupo limitado de obras que divergem das convenções literárias e que atribuem às empregadas uma posição antes desconhecida: põem em evidência criadas, empregadas e mulheres a dias como personagens centrais e dedicam-se principalmente à problemática da sua condição.[41] A seguir, interpretam-se três textos exemplares pertencentes a este grupo: "Lua de Sangue" (novela, 1986) de Maria Ondina Braga[42], "Clastomina" (conto, 1984) de Natália Nunes[43] e *Armandina e Luciano, o Traficante de Canários* (romance, 1988) de Olga Gonçalves[44].

A diegese de "Lua de Sangue" ("LdS") está inserida no contexto histórico-geográfico da cidade de Braga dos anos 50 ou 60 do século XX. Este contexto, porém, não está claramente demarcado mas é sim verificável através dalgumas indicações vagas, o que implica uma certa pretensão universal do autor implícito: os acontecimentos têm lugar em Braga, mas podiam ter-se passado em qualquer parte (mais tradicional e conservadora) do país. O espaço central da acção é uma casa velha e abastada, da qual as duas personagens principais, a patroa Inês e a criada Maria de Jesus, não saem durante a fábula. Além destas duas há uma terceira personagem feminina, Justina, a prima de Inês. As poucas personagens masculinas que aparecem são de muito inferior significância.

Inês, uma mulher jovem que no começo da fábula volta duma estadia na Inglaterra como *au-pair*, desempenha, em relação ao mundo representado[45], a função dum elemento social crítico, progressivo, culto e inteligente, que leva uma vida relativamente livre e não dá muita importância às convenções tradicionais. Mesmo assim, Inês prefere a tranquilidade à luta contra as normas impostas pela sociedade e, o que é o mais importante para a nossa temática, não põe em questão a necessidade de ter uma criada. Justina tem uma personalidade oposta à de Inês. É inculta, insensível, faladora e teimosa, e não duvida que a vida e a sociedade tenham que ser como são. Maria, cuja entrada na casa de Inês põe em movimento a intriga, é um ser altamente misterioso. No princípio quase não fala, esconde-se. A pouco e pouco o leitor implícito vai-se apercebendo de que a psique dela está marcada por graves sofrimentos, o que se reflecte também no seu físico. Até à situação chave, que só se dá no fim da fábula, as origens desta dor permanecem indefinidas. No decurso da obra, chega-se a conhecer grande parte do *curriculum vitae* de Maria, que, no momento da diegese, tem cerca de 44 anos: nasce em condições pobres numa aldeia de Trás-os-Montes. Começa a servir aos 12 anos e, desde então, vai de casa

41. São textos deste tipo que formam o *corpus* da minha tese.
42. *In*: Maria Ondina BRAGA: *Lua de Sangue*. Lisboa: Edições Rolim, 1986, pp. 121-170.
43. Existem duas edições portuguesas deste texto, a primeira *in*: *Contos Modernos Portugueses/ Moderne Portugiesische Erzählungen*. Antologia bilingue (português — alemão). Ed. e trad. por Eberhard Axel Wilhelm. Lisboa: Ulmeiro, 1984, pp. 196-210 e a segunda *in*: Natália NUNES: *Da Natureza das Coisas*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1985, pp. 5-15. A seguinte interpretação aplicar-se-á à edição mais recente.
44. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
45. Refiro-me, com os termos 'mundo narrado', 'mundo representado', 'autor/leitor implícito', etc., ao já famoso modelo da comunicação literária, elaborado em Wolf SCHMID: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973, pp. 29-30.

em casa, procura a sua identidade e felicidade, das quais, no entanto, foge. Percorre grande parte do Norte de Portugal e chega até a Lisboa. Maria luta constantemente — contra si própria, contra a vida, contra o destino — com o fim de representar aquilo que a sociedade espera duma criada, estando condenada a perder esta luta desde o princípio.[46] O 'segredo' de Maria é-nos revelado durante uma conversa que ela tem com Inês numa noite de tempestade (e, em princípio, esta conversa, no sentido lotmaniano, constitui o único acontecimento da novela): ela teve uma criança do *chauffeur* de antigos patrões. Uma filha que esteve na origem da única aventura amorosa na sua vida, mas, ao mesmo tempo "filha maravilhosamente gerada em si" (p. 144), pois Maria afirma: "Estou como a minha mãe me botou ao mundo" (p. 166). Daí que adoptou um pseudónimo, sendo Edviges o nome 'verdadeiro' dela (o que só se sabe de certeza na última página). Chamando-se Maria tenta evidenciar a sua inocência e identificar-se com as criadas 'como devem ser'.[47]

A acção da novela, que abrange um período de cinco meses e meio, é pouco agitada e é composta principalmente de conversas entre Maria e Inês. Além disso, há largas passagens de monólogos. No fim, Maria despede-se, provocando no leitor a sensação de que a vida dela irá prosseguir como antes: uma infinita procura dum estado que Maria nunca será capaz de alcançar. A estrutura discursiva da novela é, pelo contrário, extremamente complexa e exige do leitor um alto grau de atenção e dedicação. A voz narrativa é primordialmente heterodiegética, o modo é actorial, a diegese é narrada por uma instância que não aparece como personagem mas que adopta o ponto de vista de Inês.

Em "LdS" traça-se, num nível semântico, a imagem da criada como é vista e aceite em Portugal durante o tempo ao qual a diegese se refere. Noutro nível, esta imagem não só é posta em questão mas é mesmo destruída e desvalorizada como imagem aparente, falsa. O autor implícito dá a entender que o princípio do engano é tão decisivo na sociedade representada, que quase toda a gente está consciente de que as normas estabelecidas não podem ser cumpridas. Maria, a quem falta esta consciência, tem de falhar. A fábula funciona, em relação à intenção comunicativa, como apresentação do destino fatal duma criada, do que resulta que o conjunto da obra exprime um profundo pessimismo e uma nítida crítica.

O motivo da religiosidade, com que já deparamos no título, é outro elemento importante para o significado da obra. Em relação à personagem Maria, este aspecto semântico torna-se mais evidente, chegando até o autor implícito a descobrir correspondência entre esta criada e santas católicas (Marina, Maria Madalena, a Virgem Maria).

---

46. Esta situação está descrita e reflexionada duma maneira muito impressionante num monólogo da personagem Inês: "Quantas Marias de Jesus por aí além! Criaturas humildes e humilhadas, cinge-as um vazio, como uma coroa. Aturdidos comediantes, podia dizer-se, entram em cena, as luzes do palco cegam-nos, paralizam-nos. As luzes da ribalta ou a cova escura donde emerge o rosto fechado e frio do público? A Maria, assim. Um actor falhado, a Maria. E, em lugar de borboletear, distrair a assistência, em lugar disso... Que é que lhe aconteceu? Esqueceu-se do papel? E ponto, não há ponto? Não. Há pateada." (pp. 143-144).

47. 'Maria', o nome feminino de longe mais divulgado em Portugal, é tradicionalmente considerado como o mais apto para empregadas domésticas.

A unidade textual exprime uma feminilidade manifesta. É uma novela dirigida a mulheres, ou pelo menos a leitores com sensibilidade para a mentalidade feminina representada. Mas de nenhuma maneira o leitor implícito corresponde à imagem tradicional da 'dona de casa comum, inculta'.

Em "Clastomina" a temática principal é a da destruição. O conto começa pela apresentação da narradora como "dona de casa" e "burguesa citadina" (p. 5) que, para participar num concurso, manda um conto autêntico a uma revista. Concluída esta introdução, entra-se noutro nível comunicativo: a 'história' contada pela dita narradora. A dona de casa começa então por se queixar da falta de raparigas dispostas a servir, e enumera várias razões (que têm correspondentes na realidade) para a situação. Um dia, porém, consegue empregar uma criada através duma "casa religiosa", referindo-se o autor implícito de certeza à Obra de Santa Zita. A nova empregada de nome Clastomina é uma anã, e também ela tem uma personalidade muito fechada e misteriosa. Além disso finge ter um namorado que não existe. A pouco e pouco, a patroa nota a falta de objectos pequenos na casa dela e chega a saber que Clastomina os costuma deitar pela janela fora. Mostrando a criada a sua incapacidade de melhorar o seu comportamento, a dona de casa resolve libertar-se daquela praga. Clastomina, quando lhe é declarado o seu despedimento, deita-se a si própria pela janela fora, dizendo: "eu só deito fora coisas pequenas, coisas que verdadeiramente não prestam para nada" (p. 15).

O neologismo do nome da rapariga não só indica a clastomania dela, mas também serve para caracterizar o mundo representado e a intenção comunicativa. A criada aqui é concebida como uma pessoa sem personalidade que se pode trocar por qualquer outra — ou até por "aparelhagem eléctrodoméstica" (p. 5) — e que se pode deitar fora quando já não presta. Dito de outra maneira: no mundo representado as criadas não têm mais valor que objectos e, como eles, são destruídas quando já não são precisas. A narradora, mesmo declarando que sente compaixão pela criada, não se vê obrigada a mudar o sistema e age, enquanto personagem, como a sociedade espera que ela faça. Clastomina está gravemente aflita pela situação miserável em que se encontra e ainda por cima detesta-se a si própria devido ao seu físico deficiente. Por isto prefere a morte à continuação infinita do mesmo destino insuportável, também porque sabe que não virá nunca um homem que a poderia salvar.

Como "LdS" este conto não está inserido num ambiente e num tempo bem definidos. Assim, a fábula outra vez podia ter-se desenvolvido em qualquer sítio e em qualquer tempo. E aqui, como personagens, aparecem unicamente mulheres, uma técnica com a qual o autor implícito dá a entender que a lida da casa é um 'assunto de mulheres'.

A inserção da parte principal da diegese como mundo citado num outro nível diegético, ou seja, a apresentação da 'história' como texto enviado por uma dona de casa a uma revista, deixa concluir que o autor implícito sente a necessidade de justificar o seu texto. Para ele, a arte literária não se pode aplicar a algo tão ordinário como o serviço doméstico. Desta maneira podemos verificar que o autor, ainda que criticando a instituição, aceita as leis vigentes na sociedade que a tem gerado.

No caso de *Armandina e Luciano, o Traficante de Canários* (*ALTC*) deparamos com inovações decisivas para a nossa temática: aqui a diegese é contada por uma empregada

doméstica que funciona como instância narrativa homodiegética-pessoal. Além disso, sendo a protagonista Carla Cristina uma antiga prostituta, relacionam-se o serviço doméstico e o 'serviço da prostituição' duma maneira nítida. Nunca antes na literatura portuguesa, um escritor tinha ideado ou ousado este relacionamento. É muito significativo que o romance teve menos êxito que outras obras de Olga Gonçalves, uma reacção do público que não pode ter que ver com as qualidades estilísticas, pois estas equivalem totalmente à produção anterior da autora. E é ainda mais interessante que a maioria dos críticos que se dedicaram ao texto, encaram-no como apresentação da vida dos indivíduos mais pobres e mais marginalizados em Portugal, considerando o papel da empregada que a ex-prostituta desempenha no momento da narração um mero pormenor.

Em oposição a este movimento crítico verificamos que o facto de uma empregada doméstica nos contar a sua vida, em *ALTC* é um dos elementos semânticos mais relevantes. Também este texto praticamente não tem acção, e a diegese está composta pelos raciocínios da protagonista-narradora acerca do seu passado e do seu presente. Nestas passagens de monólogos, Carla Cristina frequentemente observa o confronto entre duas classes sociais — a mais baixa e a média-alta, a dos empregados e a dos empregadores, a dos explorados e a dos exploradores — que no mundo narrado só é possível através dos serviços que ela pode oferecer: o da prostituição e o doméstico (e, em parte, o do tráfico de drogas). O leitor implícito facilmente averiguará que este confronto, a nível da intenção comunicativa, se torna a temática principal do romance.

No princípio da intriga, que se desenvolve na Lisboa dos nossos dias, Carla Cristina acha que a sua nova situação de empregada doméstica é óptima, "sou ainda mais que uma princesa" (p. 29), e que a patroa é como uma mãe para ela. A pouco e pouco vai observando que, ao contrário do que pensava no princípio, não pertence à família dos patrões e chega a saber que só a empregaram para lhe dar uma oportunidade. Por causa disso, afasta-se mais e mais da ideia de que a profissão lhe trouxe sorte e fazem-lhe falta as antigas amizades. Sente-se sem âncora num ambiente social que não conhece e não compreende e que, por sua vez, nunca será capaz de aceitá-la como uma dos seus. No final do romance, Carla Cristina está destruída psíquica e materialmente pela mesma situação que, no princípio, achou óptima.

O texto dirige-se a um público muito vasto, constituído tanto pelos 'miseráveis', dos quais Carla faz parte, como pelos 'ricos', aos quais pertencem os patrões. A linguagem é fácil e impregnada de expressões populares e até vulgares, mas ao mesmo tempo é muito poética e dá a entender que nem todas as prostitutas e empregadas domésticas são incultas e parvas.

V - CONCLUSÕES

Da breve exposição feita acerca da empregada doméstica na literatura portuguesa resulta que a personagem, depois da revolução de 1974, continua a desempenhar na maioria dos textos o mesmo papel que anteriormente. No *corpus* observado destacam-se os textos de autoria feminina, que se dedicam de uma maneira mais evidente à temática

do que a literatura masculina. Relacionando os dados apresentados com a realidade extra-literária pode-se concluir que, tanto no âmbito literário como no social, a consciência da relevância que a instituição do serviço doméstico tem ainda hoje em dia, não está, especialmente nos homens, muito desenvolvida. Ao contrário do que se poderia esperar, as influências das mudanças sociais pós-revolucionárias na autoconsciência feminina e no movimento feminista não tiveram grande impacto no estatuto das trabalhadoras domésticas.

Dadas estas circunstâncias, pareceu-nos assinalável a existência dum pequeno conjunto de textos que, sendo publicados a partir dos anos 1980, encaram a empregada/criada e a problemática inerente à sua profissão dum modo significativamente inovador. A seguir, resumem e acrescentam-se as tendências literárias relativas à nossa questão, as quais resultam das breves interpretações de três textos que nos foi possível expor:

1. O *espaço central* narrado é uma casa, ou seja, uma unidade fechada, da qual as personagens femininas raras vezes saem. Abandoná-la significa quase exclusivamente despedir-se ou ser despedido do emprego, a casa equivale semanticamente ao emprego e a um certo tipo de segurança. Disso pode deduzir-se uma forte presença do conceito tradicional nos textos, segundo o qual as mulheres pertencem ao lar. Enquanto que a casa, para os patrões, conota aconchego e descanso, para as criadas o significado deste espaço está reduzido a uma necessidade.
2. Em dois dos três textos é construída uma *imagem tradicional* da empregada, para, noutro nível semântico, ser destruída, mostrando que é fingida e não pode corresponder à realidade social. Este dado implica uma certa crítica por parte dos autores implícitos contra a superficialidade que a sociedade mostra frente às trabalhadoras domésticas: é-lhes imposto o cumprimento de normas que ninguém seria capaz de seguir.
3. Cada uma das personagens-empregada é portadora duma *sexualidade esquisita, estranha* e até proíbida na sociedade representada. Também esta situação alude a circunstâncias sociais, acima referidas (capítulo 2). Em *ALTC* a relação estreita entre a prostituição e o serviço doméstico manifesta-se duma forma singular.
4. O motivo do sofrimento é decisivo para a estrutura textual. Este facto, mais a falta de comicidade ou ironia, remetem para a dureza da profissão e para o destino triste de muitas trabalhadoras domésticas na realidade. Além disso, estas trabalhadoras vivem, nas sociedades intra e extra-textuais, numa grave *solidão*.
5. As fábulas são pouco agitadas e, à primeira vista, parece que nas vidas das empregadas acontece muito pouco. Esta *monotonia* alude, por um lado, ao ritmo cíclico, desorientado e pouco prometedor das suas vidas. Por outro lado, deixa o leitor aperceber-se de que um único acontecimento desfavorável pode destruir o fundamento fraco em que se baseia a 'sorte' das trabalhadoras. Daí que, nos textos analisados, enquanto aparentemente quase não há sucessos, decide-se o destino inteiro de indivíduos que têm numerosas correspondências reais.
6. As criadas só aparecem nos textos enquanto trabalhadoras e nunca na qualidade de amiga, mãe, etc. Assim, os autores implícitos distanciam-se das personagens que, ainda que sejam vistas com alguma compreensão, ficam do outro lado duma fronteira constituída pela inteligência, pela proveniência e por valores sociais, etc. Este processo narrativo é uma resposta ao *distanciamento* real que se costuma justificar com a incompatibilidade de 'intelecto' e 'tarefas de valor inferior'. Este facto explica também porque tanto nos

textos, como na realidade, são raros os patrões que tratam como seus iguais as empregadas que, portanto, *não 'pertencem à família'*.

8. É evidente nos textos que os patrões esperam das criadas mais que de outros trabalhadores: elas não só têm que trabalhar eficazmente, como são obrigadas também a oferecer uma companhia agradável, e têm que agradar pessoalmente. É esta situação que torna o *trabalho* das empregadas *mentalmente exigente*.
9. As posturas tomadas pelos autores implícitos não correspondem sempre às ideias do movimento feminista. Em vez disso, os textos exprimem uma determinada feminilidade e servem-se da personagem da trabalhadora doméstica como ponto de partida para reflexões acerca do ser-se mulher. As críticas inerentes às obras geralmente se referem a certas formas e consequências do serviço doméstico, mas, como é costume entre as mulheres da classe média citadina, *não se chega a pôr em causa a existência da profissão em si*.

O valor das tendências referidas é verificável através de outros textos, entre os quais desejamos destacar "Piedade" de Maria Ondina Braga [48] e "Idalina" de Ilse Losa [49]. O conto "Maria Rosa" de Ivone Chinita [50], escrito com as técnicas da *novela testimonio* latino-americana, merece, além do mais, a nossa atenção por ser um exemplo singular da aproximação estreitíssima entre autor implícito e uma mulher a dias como narradora homodiegética. O texto, cujo objectivo é a apresentação fiel da vida autêntica duma trabalhadora doméstica, ultrapassa em alto grau as inovações efectuadas nas obras acima indicadas, e a sua interpretação de certeza nos daria informações imprescindíveis para a compreensão da nossa temática.

48. *In*: Maria Ondina BRAGA: *O Homem da Ilha e outros Contos*. Lisboa: Ática, 1982, pp. 165-180.
49. *In*: Ilse LOSA: *Estas Searas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 51-55 e *in*: Ilse LOSA: *Caminhos sem Destino*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, pp. 255-261.
50. *In*: Ivonne CHINITA: *Peste Malina*. Lisboa: Ulmeiro, 1980, pp. 151-181

ARARIPE JÚNIOR: UM TAINE ÀS AVESSAS?

LUIZ ROBERTO VELLOSO CAIRO

No exercício da atividade crítica, Araripe Júnior, um dos críticos brasileiros mais importantes do Século XIX, assume como fundamental para a sua formação a influência das idéias de Hippolyte Taine. Influência esta que é reconhecida por José Veríssimo e Sílvio Romero, seus contemporâneos e pelos críticos e historiadores da literatura brasileira de um modo geral.

Em 1911, ao publicar, em livro, o ensaio *Ibsen*, pela Livraria Chardron, de Lello e Irmãos Editores, do Porto, em Portugal, Araripe Júnior reproduz o "Prefácio" à primeira versão do trabalho, intitulado "A estética de Poe", publicado na *Revista Brasileira*, em 1895, com a seguinte observação:

> Embora decorridos catorze anos, pouco tenho mudado substancialmente. Estes ensaios, publicados em várias épocas, conforme se vê da data lançada em cada artigo, mostrarão ao leitor atento a evolução do meu critério literário. (Araripe Júnior, 1970, p. 35)

Ibsen, na verdade, um de seus últimos escritos, uma vez que faleceu em 1911, trata-se de um "*work in progress*", iniciado em 1895 e concluído em 12 de setembro de 1909. Um ensaio em que, pelo seu caráter progressivo, estão presentes muitas das inquietações do crítico e que se torna ainda mais curioso, pelo fato do autor prefaciá-lo com uma confissão do que fosse o seu método crítico, e, não contente apenas com isso, ao invés de redigir um novo texto, reproduz as declarações feitas catorze anos antes — o prefácio é datado de 10 de julho de 1909 — em resposta a José Veríssimo, reforçando assim as principais idéias que acompanham a sua trajetória crítica. Nela, a presença de Taine é quase uma profissão de fé.

Como a História, ao se escrever, conferiu a este prefácio um sabor de testamento do crítico, convém transcrever o seguinte trecho:

> O Sr. José Veríssimo assinalou a influência de Taine como decisiva nos meus processos de crítica. Não o nego; e declaro até que, se não existissem os trabalhos do autor da *História da Literatura Inglesa*, é bem provável que eu ainda hoje estivesse jungido ao sistema das catusas fortuitas. Essa influência que me foi extremamente benéfica, porquanto corrigiu algo de místico, que havia no meu temperamento de escritor, não me avassalou; todavia, por mais entusiasmo que gerassem no meu espírito, as leis de estética, analisadas pelo mestre, encontram em mim um sóbrio e cuidadoso aplicador. O método fortaleceu-me e ensinou-me, primeiro que tudo, a estudar. Pois bem, esse mesmo método habilitou o discípulo a compreender os próprios defeitos daquele insigne professor. (1970, p. 33)

A marca de Taine, no discurso crítico de Araripe Júnior é muito forte e a famosa tríade — raça, meio, momento — perpassa toda sua obra. Tendo optado pela predominân-

cia do meio, principalmente, no caso dos dois primeiros séculos de Brasil, é a partir desta escolha que constrói o princípio da obnubilação brasílica presente nos ensaios sobre Aluísio Azevedo, José de Alencar e Gregório de Matos.

Por obnubilação brasílica, entende-se a transformação por que passavam os europeus ao atravessarem o oceano Atlântico e a sua consequente adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Esta transformação ocorreu também a nível das idéias que ao serem transportadas, adaptaram-se ao meio ambiente, adquirindo uma certa originalidade, que se traduziu no que Araripe Júnior chamou de "estilo tropical":

> O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar; ou como o ácido do ananás do Amazonas, que desespera de sabor, deixando a língua a verter sangue, picada e dolorida. (1960, pp. 70/1)

Como consequência, a importação dos modelos gerou uma nova fórmula, conforme se pode observar em relação ao naturalismo:

> O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo americano pujante de vida, de sensualidade.
>
> É da limitação apenas das tendências dessa mestiçagem, reconhecida por todos que têm estudado o problema do nosso nacionalismo; é dessa, e não de outra limitação, que tiraremos toda a nossa força, toda a nossa segurança, e riquezas literárias.
>
> Um realismo quente, em oposição a um realismo decadente, frio; a realidade, como mais apropriado entendam. (1960, p. 72)

Posteriormente, ao escrever sobre o psicologismo de Raul Pompéia, no ensaio sobre o romance *O Ateneu*, seu discurso começa a apresentar uma enorme afinidade com as idéias de Émile Hennequin.

O conhecimento da obra de Hennequin, ex-discípulo de Taine, estimula Araripe Júnior a prosseguir na sua fidelidade a Taine, pois toma consciência de que muitas reformulações propostas pelo jovem crítico francês já tinham sido por ele feitas no ensaio sobre José de Alencar, de acordo com o que se depreende do prefácio à 2° edição deste ensaio, datado de 19 de fevereiro de 1894:

> O que o Dr. Viveiros de Castro não quis enxergar foi aquilo justamente que mais trabalho me havia custado, — a história da evolução do espírito artístico de José de Alencar e, paralelamente, a morfologia, a filiação e a transformação dos caracteres dos personagens dos seus romances. Nisto residia essencialmente a alma do livro; relendo-o hoje, depois de doze anos, não o renego, apesar das grandes modificações operadas em meu espírito posteriormente, por novos estudos e pela meditação das obras de arte atuais. Não o renego, não só por esse motivo, mas também porque vejo que, sendo o perfil o primeiro trabalho sobre um autor nacional, que se escreveu no Brasil, aplicando os métodos de H. Taine, antecipava alguns processos depois postos em prática pelo malogrado E. Hennequin, discípulo do grande crítico francês e, ao mesmo tempo, modificador, no que ele chamava estopsicologia, dos excessos doutrinais do autor da *História da Literatura Inglesa*. (1958, p. 132)

Vale ressaltar que Hennequin, mesmo tendo reformulado as idéias de Taine, nele reconhece papel de destaque no que se refere à crítica científica:

> Foi Taine quem mais avançou no sentido da crítica científica pura. Desde o aparecimento da *História da Literatura Inglesa*, nada digno de menção se produziu a dentro deste método. (Hennequin, 1910, p. 17)

Este crítico francês, falecido aos vinte e oito anos, é uma presença na obra crítica de Araripe Júnior pelo menos a partir de 24 de setembro de 1889, quando, no artigo "Estética e eletricidade", publicado no jornal *Novidades*, do Rio de Janeiro, é transcrito seu conceito de obra literária:

> A obra literária é um conjunto de frases escritas ou faladas, com o fim de produzir, na alma dos leitores ou ouvintes, uma *emoção especial*, a emoção estética, que tem o seguinte particular: não se traduz por atos, pois ela é o fim de si mesma. (1960, p. 192)

As idéias de Hennequin estão presentes também em outros críticos brasileiros, além de Araripe Júnior. Ao afirmar isto, não quero dizer que ele tivesse sido o grande modelo da crítica realista brasileira, pois tenho consciência da dimensão do crítico menor que ele foi, mas justamente em função da sua condição secundária é que me surpreendi ao encontrar grandes afinidades entre o seu discurso e, principalmente, o de Araripe Júnior.

Estas afinidades provocam no leitor um estranhamento no que se refere principalmente às idéias de Taine, tanto assim que Sílvio Romero chega a fazer a seguinte observação no ensaio "Da crítica e sua exata definição":

> Esse jovem, cujo merecimento era grande, mas não deve ser exagerado, como é hábito em certos círculos, procurou sistematicamente colocar-se em pontos de vista opostos ao do autor da *História da Literatura Inglesa*. Poderia, por isto, ser chamado um Taine retourné.
>
> Este procurava tornar na crítica, quero dizer na estética, salientes os fatores mesológicos, etnográficos e fisiológicos; o autor d'*A Crítica Científica* procura batê-lo nestes pontos e substituir no estudo dos autores aqueles elementos explicativos por considerações puramente psicológicas, sociais e estéticas.
>
> Taine procurava mostrar a gênese, a formação do gênio dos escritores; Hennequin tentava de preferência mostrar-lhes a influência, procurando ver quem os lia, quem os admirava.
>
> Era o *tainismo* às avessas. (Romero, 1980, p. 331)

Não concordo com Sílvio Romero, quando ele diz tratar-se de "um *tainismo* às avessas", pois vejo muito mais em Hennequin um Taine revisitado. Sua gratidão ao mestre é uma constante, uma vez que reconhece ter sido Taine quem mais avançou no sentido da crítica científica. Aliás este é o ponto de afinidade maior entre Araripe Júnior e Hennequin. Ambos sentiram a necessidade de revisar e dar continuidade às idéias de Taine.

No prefácio a *Ibsen*, a que me referi, anteriormente, Araripe Júnior mostra o que sempre combateu em Taine e como procurou aprimorar os seus procedimentos:

> Para que o método do mestre, dizia a mim mesmo, não se torne inútil e banal é indispensável que haja sinceridade; que se não abuse do instrumento de demonstração; que finalmente à aplicação desse instrumento, que é tão exato como pode ser exato o teodolito,

preceda um critério filosófico, com quem afirma uma ontologia positiva e uma ética clara e de utilidade prática. Ora, sob esses dois pontos de vista, o autor da *História da Literatura Inglesa* estava muito longe de interessar-me. As suas conhecidas tendências pessimistas, o seu determinismo seco e a sua falta de lirismo, sem equivalentes de ordem moral e prática na vida humana, contrariavam a cada instante as tendências opostas, que constituem o *fundo* de minha natureza. Daí originou-se para mim um combate contínuo no sentido de descobrir outro ponto de apoio, sem contudo perder a riqueza dos processos tainianos. (1970, pp. 33/4)

Quando Araripe Júnior escreveu o ensaio sobre Gregório de Matos, o contato com Hennequin já havia sido feito, e o ensaio sobre *O Ateneu*, de Raul Pompéia já havia sido escrito. Estes fatos contribuem para que se encontre uma visão de Taine diferente daquela que está no estudo sobre José de Alencar.

Ao expor suas idéias, em *A Crítica Científica* (1888), Hennequin propõe uma distinção entre a crítica literária e a crítica científica.

A crítica literária se aproxima do que se costuma chamar de resenha literária, escritos que "se consagram, na realidade, a criticarem, a apreciarem, a pronunciarem-se categoricamente acerca do valor desta ou daquela obra, livro, drama, quadro ou sinfonia" (1910, pp. 5-6); enquanto que a crítica científica estaria mais próxima do ensaio já que seriam escritos que

procuram outro objetivo, tendem para deduzirem dos caracteres particulares da obra alguns princípios de estética, ou a existência de determinado mecanismo cerebral no autor, ou ainda uma condição definida do conjunto social em que se formou, explicando por leis orgânicas ou históricas as emoções que suscita e as idéias que exprime." (1910, p. 6)

A crítica científica seria a análise da obra de arte

com o intuito de encontrar indicações estéticas, psicológicas e sociológicas, trabalho de ciência pura, em que o autor se dedica a extrair causas dos fatos, leis dos fenômenos, estudando tudo sem parcialidade e sem predileções. (1910, p. 6)

A crítica científica, estopsicologia, terminologia próxima da estoliteratura, encontrada em Sílvio Romero no ensaio "Da crítica e sua exata definição" (1980, pp. 316/44) prevê três tipos de análise da obra uma vez que parte de considerações de estética, recorre à psicologia e apela para a sociologia.

Do ponto de vista da análise estética, a obra literária seria

um conjunto de frases escritas ou faladas, destinadas por imagens de toda a espécie, quer muito vivas e precisas, quer mais vagas e ideais, a produzirem nos leitores ou auditores uma emoção especial, a estética, que tem a particularidade de não se traduzir em atos, encontrando em si mesma o seu fim. (1910, p. 21)

Num enfoque psicológico, diz o crítico:

A obra dum artista é o sinal compreensível do seu espírito, o qual, como humano, é constituído pelo mesmo mecanismo geral de sensações, imagens, idéias, emoções, volições, impulsões motrizes e retardatárias, da generalidade das inteligências humanas. (1910, p. 57)

Convém observar que Hennequin manifesta uma preocupação com a recepção da obra que pouco tem a ver com os princípios da Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser, e os pressupostos da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss.

> Na realidade, um livro por exemplo, é primeiramente o que é, mas também, em seguida, é a obra dum homem e a leitura de muitos, e no remontar do livro ao autor e aos admiradores é que consiste propriamente a crítica científica. Uma obra de arte pode dar-nos indicações sobre o seu produtor, sobre as faculdades de que ele seja a imagem e sobre os seus admiradores de cujo gosto a obra é ainda indicadora. As primeiras indicações dizem respeito à psicologia individual, as segundas à psicologia social, sendo as primeiras aquelas que primeiramente vamos estudar. (1910, p. 44)

Esta preocupação, conduzindo-o ao conhecimento do repertório do artista que produziu a obra, do público que a consumiu e da época na qual foi produzida e consumida, consequentemente, leva-o a pensar no problema de como a realidade do artista e/ou do mundo exterior se reflete na obra, em função daquelas obras em que o artista se desvia da realidade. Daí ter pensado em obras autobiográficas, onde facilmente se refletem as emoções do artista; obras de artistas parnasianos, onde qualquer intervenção individual, qualquer exuberância, qualquer confusão é eliminada; obras de artistas que imitam outros; obras de escritores mercenários, de contistas para crianças, dos folhetinistas que escrevem para uma determinada classe da sociedade, dos artistas preocupados em agradar ao público sem se importar com seu agrado pessoal.

Tudo isso já constitui a passagem para o enfoque sociológico e é o próprio Hennequin quem diz:

> Encaramos a obra de arte nas relações com a inteligência do autor; carecemos agora de estabelecermos as suas relações mais longínquas com certos grupos de homens que, em virtude de diversas considerações, podem ser julgados semelhantes e análogos do artista produtor. (1910, p. 63)

Partindo de Taine que primeiro estabeleceu a relação entre a obra e o conjunto social de que é contemporânea, refuta-o:

> Em resumo, não obstante a obra de Taine, vê-se que é impossível estabelecer uma relação direta entre uma sociedade e os artistas que a ilustram, considerando estes como independentes de causas comuns. Estas causas, em todo o caso, não podem ser nem a raça, nem o meio, nem o habitat, por isso que a essência duma causa é atuar sempre e a ação destes três princípios é variável. (1910, p. 81)

A sua genial sacada, porém, foi deslocar o foco de observação do artista que produziu a obra para o público que a consome.

> Admitido, pois, que um artista não depende essencialmente do seu meio, da sua raça, do seu país e que, por estas causas, não podemos assimilá-lo aos seus compatriotas e aos seus contemporâneos ou, por outros termos, que não há causa comum entre estes e aquele, devemos fazer um rodeio para obtermos da estética dados sociológicos. Devemos dirigirmo-

-nos não ao artista, mas ao seu produto, devemos ter em consideração não os que o rodeiam, mas os admiradores das suas obras.

Toda a obra de arte, se por um extremo toca no homem que a criou, toca pelo outro no grupo de homens que emociona. (1910, p. 85)

Dentro deste raciocínio, Hennequin estabelece a seguinte lei:

Uma obra de arte só exerce efeito estético sobre as pessoas de que os caracteres dessa obra representam particularidades mentais; ou, em menos palavras, uma obra de arte só emociona aqueles cujo sinal é. (1910, pp. 91/2)

Mais adiante reformulada:

[...] uma obra só terá efeito estético nas pessoas que possuam uma organização mental análoga àquela que serviu para criar a obra e que dela pode ser deduzida. (1910, p. 92)

Feita esta exposição dos principais tópicos da teoria de Hennequin, é preciso dizer que, apesar de ter uma proposta de uma crítica científica abrangendo três tipos de enfoques, ou obedecendo a sua terminologia, três tipos de síntese: a estética, a psicológica e a sociológica, na prática, aparece a literatura, a obra literária, como fornecedora de farto material para auxiliar o conhecimento científico da estética, psicologia e sociologia. Na verdade, a crítica científica da literatura era um instrumento auxiliar bastante eficaz para as demais ciências.

A crítica científica visava muito mais auxiliar as demais ciências do que conhecer o objeto de seu estudo: a literatura. Aos olhos de hoje, esta seria, aparentemente, uma das falhas do cientificismo presente também nos escritos de Araripe Júnior. Ao estudar a obra literária, buscava-se desvendá-la através do conhecimento da personalidade do autor e da sociedade que a produziu e a consumiu. Este acabava sendo, talvez, consciente ou inconscientemente, o objetivo primeiro da crítica. Não cabe, porém, a cobrança de uma crítica literária cuja meta prioritária fosse dar conta da obra para, posteriormente, também auxiliar a ciência e demais ramos do conhecimento humano. Isto vai configurar-se algum tempo mais tarde. Era inviável para Hennequin, assim como para os críticos brasileiros, este caminho, pois não era a preocupação de sua época.

Na obra crítica de Araripe Júnior, além das marcas de Taine e das afinidades com a releitura proposta por Hennequin, índices de leituras de outros críticos são percebidos no seu modo de aplicar o método do mestre.

Nos vários escritos sobre Raul Pompéia, é curioso observar que suas constantes idas e vindas a este autor, levaram-no a uma aproximação deste romancista com as idéias de John Ruskin, pois via uma certa afinidade com o crítico inglês:

Raul Pompéia foi quase um pré-refaelista.
Nunca lera Ruskin; mas o seu temperamento artístico, as suas tendências para as artes plásticas, contactos com as obras de arte francesa remodeladas pro Maurice Barrès, de quem era apaixonadíssimo, fizeram-no advinhar toda a estética daquele grande crítico inglês. Para o autor de *O Ateneu*, a obra de arte era simplesmente uma METAMORFOSE. Ainda não esqueci uma palestra que tivemos e cujo tema foi o processo metamórfico da imaginação. Puro ruskianismo. (1963, p. 259)

Essas idas e vindas à obra de Raul Pompéia levaram-no também a diferentes modos de ver o Simbolismo. Sua visão do Simbolismo já se altera de maneira significativa no decorrer do ensaio sobre *O Ateneu*. Se no início há um crítico intolerante em relação aos decadistas, à medida que vão sendo publicadas, no jornal *Novidades*, as diversas partes do ensaio, vai surgindo um crítico mais condescendente que não será mais o mesmo em "Movimento Literário do Ano de 1893", nem em "A Literatura do Futuro", nem em outros escritos em que o Simbolismo é enfocado.

Vale observar que o simples fato de Araripe Júnior publicar seus ensaios em jornais e revistas, em períodos relativamente longos, devia proporcionar-lhe um constante repensar de pontos de vista. Isto talvez explique a variação de enfoque de um mesmo problema, muitas vezes, num mesmo trabalho.

O estranhamento causado pela obra de Raul Pompéia em relação ao cânone literário de seu contexto é bastante benéfico para o crítico Araripe Júnior. Creio mesmo que a sua condescendência para com os simbolistas tivesse, em parte, sido resultado do impasse criado pela obra de Pompéia. Araripe Júnior via que Pompéia fugia do pessimismo de Zola, percebia semelhanças no seu estilo com os decadistas, mas se recusava a enxergá-lo como tal. O Simbolismo feria os princípios da Ciência e Raul Pompéia, segundo ele, não poderia transgredi-los. Aí estava a grande resistência de Araripe Júnior, o seu método era calcado nos princípios da crítica científica, da estopsicologia, como a denominava Hennequin. Era dentro deste princípios que ele trabalhava, é por isto que a descoberta de Ruskin, com a valorização da imaginação e a tentativa de combinar naturalismo e simbolismo, veio abrir-lhe o horizonte para a condescendência que o levou bastante próximo à aceitação do Simbolismo.

O Simbolismo era algo de futuro para quem convivia com o presente da Ciência, de certo modo, uma ruptura com a tradição romântica com a qual convivera no início de carreira.

Sua visão da tradição romântica já constituia algo de novo naquele contexto, já apresentava uma ruptura. Os princípios científicos levavam-no a um modo de ver o Romantismo e os movimentos anteriores diferente dos críticos que o antecederam. Sua visão não era uma visão romântica, mas realista. Nela havia uma busca de princípios que explicassem a causa dos fenômenos que se observavam. A observação já era uma necessidade que se impunha no seu estilo de ler as obras com um princípio científico e esta observação era essencial para que pudesse estabelecer os parâmetros de comparação entre as obras literárias nacionais e o seu vasto repertório.

Convém aqui abrir um parêntese para dizer que Araripe Júnior fazia, em alguns momentos, incursões pela Literatura Comparada, e isto ocorria, com uma certa naturalidade, quando incorporava a sua leitura da literatura européia e norte-americana à leitura que fazia da literatura brasileira: Walter Scott e James Fenimore Cooper em Alencar, Hugo e Zola em Aluísio Azevedo, Poe, Mallarmé, René Ghil em Raul Pompéia, etc. Araripe Júnior, neste sentido, era um leitor que se expunha ao expor sua leitura, e nesta exposição aparecia também a leitura que os críticos nacionais e estrangeiros faziam das obras em estudo. E é neste mostrar-se que constatei, por exemplo, a presença no seu discurso crítico do evolucionista inglês Herbert Spencer.

Basta folhear o ensaio "Raul Pompéia. *O Ateneu* e o romance psicológico", onde o escritor é comparado ao maquinista e a obra literária à locomotiva para que isto se confirme. Aliás aí se dá a fusão de Hennequin e Spencer. À idéia da obra de arte como uma máquina de provocar emoções (Hennequin) acrescenta-se o fato da mesma ser uma locomotiva (Spencer). De acordo com Richard Graham, em *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*, Spencer exercia grande atração entre os pensadores brasileiros pelo seu interesse singular pelas estradas de ferro, "como parte importante do sistema orgânico de uma sociedade moderna" (Graham, 1973, p. 248) "'Por causa da invenção da locomotiva, dizia Spencer, 'o organismo social havia-se tornado mais heterogêneo'" (1973, pp. 248/9) Além disso, Spencer fascinava os intelectuais brasileiros pela sua "habilidade em sintetizar todo conhecimento e fazê-lo inclinar-se ante a ciência natural." (1973, p. 249)

Esta busca da síntese já aparece nos primeiros escritos de Araripe Júnior. Logo no início da conferência "O Papado" (1874), ele diz:

> Sempre busquei os fatos separados de toda e qualquer preocupação, e só depois de compendiados e formada a síntese foi-me lícito procurar as leis que porventura os regem. Deste modo a história não se me impôs pelos nomes de seus autores ou daqueles em nome de quem a escreveram; nela não enxerguei senão um campo vasto de explorações, um mundo desconhecido, onde se devia encontrar os dados certos de todas as tendências do homem em sua vida complexa e terrena. (1958, p. 71)

Na trajetória que fiz pela obra crítica de Araripe Júnior, pude observar que as influências mais marcantes no seu discurso crítico vieram de Taine, Spencer, Ruskin e Hennequin. Esses pensadores perpassam a sua obra, mas foi em Hennequin que percebi a afinidade quase total no que se refere à revisão do pensamento taineano.

No prefácio a *Ibsen*, resgata-se a fidelidade de Araripe Júnior a Taine, mas não simplesmente fidelidade cega, aceitação do que havia de positivo, e o mais importante, consciência das limitações, o que o levou não à rejeição, mas à revisão e evolução de suas idéias, na direção de manter vivo e redimensionar o pensamento do mestre.

Um Taine *retrouvé*, não às avessas, como enxergava Sílvio Romero a revisão da crítica de Taine feita por Hennequin, muito próxima à de Araripe Júnior que prosseguiu esta tarefa.

Revistas, as idéias de Taine sobrevivem nas leituras de Araripe Júnior que, lucidamente, buscou entender as várias tendências críticas de seu tempo.

BIBLIOGRAFIA

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra Crítica de Araripe Júnior.* (Dir. Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: MEC-Casa de Rui Barbosa, 1958, v. I; 1960, v. II; 1963, v. III; 1970, v. V.

GRAHAM, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil — 1850-1914.* (trad. de Roberto Machado de Almeida) São Paulo: Brasiliense, 1973.

HENNEQUIN, Émile. *A crítica científica.* (trad. de Agostinho Fortes) Lisboa: Editora da Tipografia de Francisco Luiz Gonçalves, 1910.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL-MEC; 1980.

MACHADO DE ASSIS E A IDENTIDADE BRASILEIRA

MANUEL ANTÔNIO DE CASTRO

Entendemos que as poéticas dos grandes autores traçam a identidade e desta são o rastro, os vestígios, a memória. A memória é um problema do presente, não do passado. E o presente somos nós, aqui e agora. E é neste sentido que trazemos a questão da identidade. O que significa a identidade numa sociedade pós-moderna? Quais as questões que ela coloca? Por que a identidade está em crise? Como melhor encaminar a sua compreensão? Dentre os caminhos possíveis, voltamos a Machado.

Então a questão é: Qual o lugar e a importância da obra machadiana na identidade cultural brasileira? Pode ela, hoje, esclarecer a crise por que passa a identidade? Achamos que sim.

Quando estudamos os teóricos que descreveram a constituição da identidade cultural brasileira, constatamos que, embora variem as abordagens, há uma grande unanimidade. A identidade cultural brasileira se inicia com o Barroco, se consolida no Romantismo e se torna plenamente autônoma no Modernismo. E em cada momento um grande nome se destaca. No Barroco, Gregório de Matos, que ao viver e dar forma aos embates do mundo da Metrópole e da nova sociedade em composição no Brasil, já nos dá memória de um novo modo de ser. No Romantismo, José de Alencar teoriza sobre a própria identidade e produz obras ficcionais, através das quais a consolidaria. Seu romance de fundação, *Iracema*, anagrama de América, é o exemplo maior. No Modernismo, Mário de Andrade tece toda a sua obra em torno da conquista plena da identidade. *Macunaíma*, outra obra de fundação, acolhe os três complexos míticos, ao pôr em cena o português, o indígena e o africano. E disso resulta, em plenitude, um ser novo que não mais é português, nem índio, nem africano: o brasileiro.

Hoje, porém, as identidades baseadas nas nacionalidades estão em crise. Os Estados Nacionais, pressionados pela nova realidade econômica mundial, formam blocos e abolem a tradicional concepção de Estado Nacional, com tudo o que ele implica, inclusive a identidade nacional. A Europa, berço dessa identidade, iniciada no Renascimento e consolidada no Romantismo, já aboliu as fronteiras e caminha para a integração plena. Como fica então a identidade? Por outro lado, temos o inverso na Ex-União Soviética e na Ex-Iugoslávia. Aqui há uma fragmentação através da qual as nações ou as etnias que compunham o Estado lutam pela sua independência e autonomia.

Esta tendência paradoxal e, aparentemente, oposta tem um encontro marcado com uma outra tendência não menos poderosa e igualmente niveladora: a cultura de massa. Perante os blocos econômicos e a cultura de massa, o que restará das identidades nacionais? Como falar, ainda, num mundo cercado por satélites e coberto por antenas parabólicas e redes internacionais de computadores, de identidades nacionais? Esta crise põe em foco a questão da identidade. O que, afinal, é a identidade?

Machado de Assis é hoje o escritor brasileiro mais lido e traduzido no exterior, com exceção dos bestsellers de Jorge Amado. A cada dia novas pessoas o descobrem. E assim os leitores conhecem a contribuição brasileira, ou seja, enquanto a identidade, à cultura humana, através de Machado. No entanto, como vimos, não figura ele nas tradicionais teorias da identidade brasileira. Como explicar isto?

No famoso conto "O espelho", Machado teoriza sobre a identidade. Em vez de simplesmente defender a identidade nacional, prefere refletir sobre a essência da identidade humana. E conta a estória de um Alferes, rapaz pobre. Este, recebendo tal cargo, deixa-se envolver totalmente pela reverência e admiração que as pessoas do seu círculo têm pela farda e a sua nova posição social. Dominado pelo exterior, não reconhece mais o interior. E quando sozinho e abandonado na casa duma tia, ao se olhar no espelho, não se reconhece mais. Até que se lembrou de vestir a farda e o espelho lhe devolve novamente a figura por inteiro.

O que primeiro chama a atenção no conto sobre a identidade é o título: O espelho. O que o espelho tem a ver com a identidade? O que é a identidade? Eis aí um problema complexo a que só podemos aludir rapidamente.

O eu para tomar consciência da sua identidade tem que se projetar num não-eu ou num objeto. Estes vão-lhe servir de limite. E ao tomar consciência do que não-é (o outro), delimita positivamente o que é, ou seja, a sua identidade. Temos, pois, que na identidade há uma afirmação e uma negação, isto é, uma identidade e uma diferença. Sendo que a diferença pode ser também vista enquanto o não-outro. Sendo o que sou, sou diferente dos outros. É o que chamamos Identidade-para-si, ou seja, a conquista da diferença. Por outro lado é impossível falar de identidade só enquanto diferenças, pois seria um isolamento absoluto. Assim sendo, as diferenças encontram o seu lugar enquanto remetem para uma identidade enquanto a identidade. É o que chamamos Identidade-em-si. Como o Alferes, Machado põe em destaque a problemática relação da identidade pessoal e social. O social pode funcionar como um pólo de alienação (do latim *alius*, outro). Isto ocorre quando não há tensão pela qual uma se revela na outra, ou seja, a identidade é identidade com a diferença e a diferença é diferença com a identidade. Por outro lado, o social, que em certa dimensão é o Outro, nos remete para o lugar da tradição e da memória da dinâmica na conquista da identidade. Neste sentido, a memória, ou seja, o que é digno de ser lembrado, daí a palavra comemoração, não é qualquer amontoado de fatos ocorridos, mas aquilo que, por ser digno de ser lembrado, constitui o que há de essencial na identidade e a sua conquista.

E nessa tensão de identidade e diferença qual o lugar do espelho? O espelho é um mediador. É nele e por ele que sou o que sou. A palavra espelho origina-se do latim *speculum*, que também formou o verbo especular. Especular é pensar, refletir. O pensamento é o mediador essencial. De um lado remete para o conhecimento e de outro para a representação, pois o espelho é aquele que forma a imagem em que como tal me vejo. Só que o espelho não me dá o que sou, mas a imagem do que sou, ou seja, uma representação. Por trás do problema social da identidade subjaz um problema ontológico, que agora não podemos abordar.

A cisão entre o eu e o social, o ser e o pensar marca o início da modernidade. É desde então que se coloca com mais intensidade a questão da identidade. E foi então

que os Estados Nacionais foram se afirmando como identidades das diferenças ou Identidades para-si. No entanto, a Modernidade é um movimento histórico complexo, onde podemos surpreender linhas de forças históricas aparentemente contraditórias. As identidades nacionais apresentam uma dupla face. A identidade seria, num primeiro aspecto, o fruto de dimensões políticas e econômicas. Por isso, à medida que essas pressões tomam hoje outro sentido, entram em crise as identidades nacionais. Num segundo aspecto, essas identidades nacionais expressam as peculiaridades, as diferenças culturais, que encontram a sua manifestação nas línguas. Mas as línguas, como o pensar e o conhecer, são modos de representação.

A representação é o próprio cerne da Modernidade. Esta tem como uma das suas diretrizes a volta aos clássicos, elege, por isso, dois mitos gregos como símbolos dos novos tempos: o mito de Narciso e o mito de Prometeu.

É no espelho que se decide a identidade de Narciso. A leitura popular de Narciso como narcisismo oculta o próprio sentido do mito: subjetividade e morte, ou seja, a identidade. A volta para si faz do homem moderno um ser às voltas com seu interior e subjetividade. E nela mergulha até atingir o inculto terreno do inconsciente. Machado, ao escolher o espelho para refletir sobre a identidade, se coloca sobre o próprio cerne da Modernidade.

A descida à subjetividade como Narciso tem no outro mito, o de Prometeu, uma aparente oposição. Prometeu é aquele que trouxe e ofertou aos mortais o fundo divino do conhecimento. Este mito simboliza a mudança de fundamento em relação à Idade Média, do teocentrismo ao antropocentrismo, da teologia à ciência.

O antropocentrismo toma dois sentidos. Por um lado, retomando a tradição clássica, reinaugura o humanismo, mas um humanismo que descobriu a subjetividade e por isso mesmo se oporá à emergência dos Estados Nacionais, que se baseavam no particular. Já o humanismo tem exatamente como base o sentido universal do humano, independentemente de religiões, nacionalidades e línguas. Daí os humanistas, em geral, se expressarem em latim, considerada língua universal. A afirmativa progressão dos Estados Nacionais com suas línguas e culturas específicas irá obscurecer e deixar à margem esta linha de força histórica da Modernidade. O Humanismo com seu sentido universal, encontra seu campo de atuação nas obras dos grandes artistas. A arte será o seu reduto. Por que a arte? E que novos rumos toma a arte diante desta nova tarefa? Em relação ao latim como língua símbolo do universal, acontecerá um dos outros paradoxos da Modernidade. As línguas Modernas encontrarão sua afirmação e sistematização nas poéticas dos grandes artistas. Camões para o português, Shakespeare para o inglês, Dante para o italiano etc. Esta aparente contradição entre a emergência das diferentes línguas e a questão do universal será mais adiante retomada.

O outro sentido do antropocentrismo se fará presente pela afirmação da razão no lugar da fé, como paradigma da verdade é a ciência. A ciência busca o universal através da objetividade. Aparente, porque o conhecimento objetivo da realidade nada mais é do que uma representação elaborada como conhecimento a partir da razão. A gigantesca e descomunal responsabilidade de localizar na razão do frágil mortal tudo o que é coube a Descartes. Com sua dúvida metódica, concluiu que podia duvidar de tudo, exceto de que estava duvidando, isto é, portanto, existindo. E a ciência vai-se impondo e

conquistando o terreno da teologia como lugar e atividade onde a verdade se manifesta. O passo decisivo é formulado por Kant, quando escreveu a *Crítica da razão pura*. Sua questão era: temos condições de possibilidade de acesso aos conhecimentos metafísicos? Concluindo pelo não, abriu definitivamente o real do império da ciência. Mas Kant viu também muito bem que ao excluir da razão pura ou ciência os conhecimentos metafísicos, tirava a possibilidade da fundamentação de uma ética. Como o homem não pode viver sem ética, assim julgava, escreve a *Crítica da razão prática*. Com isso a razão, o pensar, o conhecer, princípio da Modernidade se fragmenta e o universal, tão caro aos novos tempos, mais uma vez entra em contradição aparente. A ciência não só não fundamenta nenhuma ética, mas também não abrange o complexo campo da arte. E Kant mais uma vez fragmenta a razão e escreve a *Crítica do juízo*. Fragmentada em três, a razão inaugura o itinerário que a conduziu hoje ao domínio planetário.

A ciência tem como correlato de seu princípio de verificabilidade a técnica. Esta encontra no acúmulo de capital e na expansão econômica as condições básicas para, aos poucos, dominar todo o fazer cultural. Ela não só substitui o homem na elaboração dos produtos, estabelecendo novas relações de produção, mas também atinge a cultura enquanto informação, fazendo emergir a produção de novas relações.

A informação sempre teve uma função de formação ética, através da produção, a acumulação e transmissão. Ela expressava o mundo instituindo a sabedoria, a relação harmônica do homem com ele mesmo e com tudo o que é. A economia, sob a égide do mercado, faz da informação também uma mercadoria. Passa então sua circulação a ser regida, não pelo que ela é enquanto sabedoria, ou seja, por um valor ético, mas por um valor de mercado, um valor econômico. O que passa a interessar é a quantidade, a grande circulação, pois, quanto mais circula mais vende e quando mais vende mais lucro dá. Tal tipo de informação e a sua circulação é o que chamamos cultura de massa. Acresce ainda que a técnica usada para a reprodução em larga escala e a necessidade de a representação se enquadrar nos parâmetros e paradigmas do veículo de circulação atinge a forma da produção cultural e lhe dá uma sobreforma a que denominamos hoje *formato*.

A ciência e a técnica parecem assim, pela sua presença universal, acabar por realizar o princípio da universalidade do humanismo. Tal não se dá. Baseadas na ciência, a econômia e a técnica dissolvem aos poucos os alicerces dos Estados Nacionais, fonte de afirmação da identidades enquanto diferenças, ou seja, as identidades-para-si. Ao mesmo tempo disseminam a cultura de massa, gerando um universalismo abstrato e vazio, fonte de afirmação das identidades enquanto identidades, ou seja, as identidades--em-si. Esta identidade baseada na cultura de massa é uma aparente identidade, porque distante do núcleo ético do homem: o que ele é. Tal identidade se baseia na representação da ciência e da técnica, incapazes estas de fundarem valores éticos.

Este impasse é o desafio maior que enfrentamos hoje para a justa colocação do que deve ser a identidade. E tal desafio é o desafio da arte. Nela se dá o lugar onde o homem se reencontra com aquilo que é, onde o homem encontra a sua identidade.

Kant quis fundar o lugar da arte com a *Crítica do Juízo*, como mostrara o lugar da ciência com a *Crítica da Razão Pura*. Esta fragmentação da razão é aparente. A razão pura não aceita parceiros e se expandiu planetariamente, mapeando todo o real. A arte, acossada, não tem, como os movimentos artísticos dão a parecer, um lugar ao lado do

lugar da cultura de massa. Isso não quer dizer que tenha simplesmente se extinguido, pois ela só se extinguirá com o homem. Diria que ela eclode inesperadamente no discurso político, no discurso econômico, no discurso da cultura de massa e até no discurso das chamadas atividades artísticas. E na estranheza desta aparição ele se faz presente. E é dessa presença que os homens ainda têm o sinal do sentido e o chamado para o lugar da identidade.

E Machado de Assis? Este, como percebera muito bem a questão da identidade na Modernidade, igualmente percebeu as armadilhas da ciência, que descreveu genialmente já no século XIX, nos texto "Conto Alexandrino" e "O Alienista". Valeria a pena interpretá-los profundamente se tivéssemos tempo. Basicamente através da ficção, chama a ciência ao palco e mostra o simulacro da sua representação. Expõe publicamente a incapacidade de fundar uma ética e, consequentemente, a negação de qualquer identidade.

Se Machado nega criticamente a aura da ciência e expõe suas deficiências e contradições, afirma, em contrapartida, o mais genuíno humanismo, recolocando-o na mesma linha daqueles que o reinauguraram na Idade Moderna. Para ele não há contradição entre o valor humano universal não é abstrato, mas a manifestação do que cada mortal é. O universal humano é um universal concreto, onde concrescem (*cum-crescere*) a identidade e a diferença, onde a diferença é a diferença na identidade e a identidade é a identidade nas diferenças. Talvez, por isso mesmo, Machado acabe manifestando melhor a identidade brasileira, neste concreto universal, do que aqueles que procuram simplesmente a identidade na diferença pela diferença em relação à Metrópole. É uma identidade tópica e muitas vezes exótica.

Perdido o horizonte da identidade humana e concreta, não seu simulacro, resta para cada ser humano, para cada grupo cultural a sua língua. Na verdade a língua é cada ser humano desbrochando temporal e especialmente naquilo que é, e não uma estrutura formal expressiva. Por isso ela é o núcleo da resistência essêncial da identidade. No entanto, cada grupo cultural se constitui como tal através das diversas estruturas formais expressivas, ou seja, de códigos. Entre eles há um que pela sua densidade e radicalidade "engloba" os demais: é o código verbal. Neste podemos distinguir dois aspectos: o código formal e o código simbólico. Por código verbal formal entendemos a estrutura depreendida pela ciência e que busca as constantes universais, possibilitando a articulação de cada código singular com os demais. Já o código simbólico marca uma concretude singular pela qual cada grupo cultural afirma sua especificidade e diferença e se constitui dinamicamente como abertura de um lugar no tempo, um mundo. Neste a estrutura formal é mais, é um *rito*. A identidade se refere especificamente ao código simbólico, pois é nele que se decide a própria identidade, enquanto conjunto de valores a partir dos quais cada um se identifica. É no código simbólico que se integra a identidade pessoal e a identidade de grupo cultural. Na medida em que afirmamos seus valores enquanto diferença em relação aos outros, é que conquistamos a identidade.

Porém, hoje, com a crise dos Estados Nacionais e a ascensão da cultura de massa, os grupos culturais levantam como trincheira de defesa os seus códigos verbais. Como acabamos de ver, este tem um aspecto formal e outro simbólico. Ora, se o aspecto formal permanece irredutível, o aspecto simbólico sofre o assédio dos valores da cultura de massa, criando outra visão de mundo e gerando contradições nos comportamentos.

Como conciliar as duas ordens de valores simbólicos? Como se estrutura e resolve a identidade nessa tensão?

A resolução não virá certamente da ciência, não virá certamente da técnica. Nossos tempos pedem também o seu Machado de Assis.

ELEMENTOS DE HUMANISMO UTÓPICO DO DISCURSO NARRATIVO SARAMAGUIANO SOBRE A TEMÁTICA RELIGIOSA

PIERO CECCUCCI

No rico repertório de temáticas recorrentes que pigmentam e caracterizam a obra literária de José Saramago, a que nos últimos anos parece interessar maiormente o autor — quer pelo modo como se vem delineando e precisando nas suas componentes ideológicas, quer pelo espaço cada vez mais amplo e quase exclusivo que ocupa na economia da sua produção literária (pense-se em *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e no recentíssimo *In nomine Dei* (1993) — é, sem dúvida alguma, a problemática religiosa.

Embora seja fácil observar que a atenção de Saramago pelo sagrado tem origens remotas — encontram-se já traços significativos em algumas poesias de *Os poemas possíveis* (1966), onde é fulcral o problema de Deus e da religião — e que, de certo modo, atravessa como um fio condutor toda a sua narrativa, onde, mesmo como simples elemento de contorno à diegese, é todavia influente no comportamento das personagens e no desenrolar da intriga, — efectivamente, só nas obras acima citadas constitui matéria principal de narração: não é já apenas um elemento acessório, epifenómeno, mas um aspecto fundamental do texto e eixo em redor do qual se movem os outros temas.

Trata-se de uma repetida tentativa de esclarecimento e aprofundamento que revela como a religião e todos os problemas com ela relacionados — teologia, fé, Igreja, alma, etc. — foram envolvendo mais e sempre mais o escritor, até se tornarem temática quase única e obsessiva da sua produção literária.

Ora este contínuo, longo e cada vez mais articulado confronto de Saramago com o problema do sagrado não pode deixar de suscitar a atenção de quantos se interessam pela sua obra, entendida enfim como testemunho significativo de um discurso religioso pessoal e coerente — inicialmente apenas esboçado e agora ideologicamente mais preciso e inequívoco — cuja forma e substância, embora em linhas gerais, aqui procurarei delinear.

Como já mencionámos, trata-se de um discurso que, embora com origens remotas e oscilando — consoante as circunstâncias, sem uma ordem intencionalmente pré-estabelecida — entre ateísmo, anticlericalismo e heresia, se configura a nível do significado como condenação total e sem remissão, histórica e social, da Igreja Católica, considerada por Saramago — pela instrumentalização que operou da religião — como centro e conservação de um poder alienante e anti-humanístico: um poder que não tem outro fim senão ele próprio, que se propaga e se alimenta mediante o controlo das consciências.

Mas encontramo-nos também diante de um discurso que, se a nível ideológico tende, em última análise, a demonstrar a inexistência de Deus e consequentemente, o

absurdo de todas as religiões escatológicas, a nível formal serve-se de refinidas e persuasivas subtilezas retóricas, de um recurso consciente à arte da persuasão.

Configurando-se a obra saramaguiana, no seu conjunto, como um grande produto unitário, como macrotexto — na corrente acepção semiótica[1] — eis que o discurso religioso se desenrola através dos vários textos que constituem as suas microestruturas, não só com extraordinária linearidade e coerência mas respondendo sobretudo às regras codificadas da prática comunicativa. Naturalmente, isto concretiza-se evitando o modo excessivamente elaborado ou servilmente académico — próprio de certa retórica clássica — mas recorrendo ao complexo sistema sémico informativo, que permite o diálogo entre emissor e destinatário e facilita a circulação e a fruição da mensagem.

Sendo efectivamente, o discurso "um acto de comunicação completo"[2] no qual se identificam, segundo Segre, o acto de comunicação linguística e a exposição de um determinado argumento, em Saramago aquele desenvolve-se através da superação definitiva da antinomia saussuriana *langue / parole* para conferir significação de pensamento a vários conceitos ligados entre si e revestidos de forma linguística.

Por outras palavras, o discurso religioso saramaguiano obedece a leis ou regras que instituem a coesão das frases e dos enunciados do próprio discurso, adquirindo uma orientação *transfrástica*. Quer dizer que o emissor aplica ao seu discurso os próprios códigos de leitura da realidade, o próprio ponto de vista, mas, ao mesmo tempo, sagazmente prudente e sedutor, entra e coloca-se na mesma área de competência referencial do destinatário, a quem implicitamente concede o conhecimento de convenções, códigos e regras, de maneira que o texto acumula e adquire infinitas possibilidades sémicas, comunicativas, próprias da criação literária enquanto tal.

Colocada a questão nestes termos, é absolutamente inútil levar a cabo uma leitura "histórica" de tal discurso religioso na tentativa de descobrir — através dos diversos textos que compõem o *corpus* literário saramaguiano e que, necessariamente, se colocam, a nível temporal, numa inevitável ordem cronológica de aparição — fases e momentos que possam induzir no erro de nele entrever um desenvolvimento perfeitamente concluído logo desde as primeiras obras.

Pelo contrário, é possível registar em tal discurso uma forma insistente de reiteração, com andamento circular, ou melhor, feita de círculos concêntricos cada vez mais amplos e ricos de aspectos diferenciados que, apesar de corresponderem a exigências narrativas na economia da história, têm sobretudo o objectivo — no processo de comunicação em acto, no qual operam as várias funções — de agir sobre o comportamento do destinatário através de reacções emotivas induzidas.

Tome-se como exemplo o problema do ateísmo e do poder terreno da Igreja. Já no *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), definido por Saramago como "o primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem"[3] e, por isso mesmo,

1. Cfr. Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 145-147.
2. Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 180.
3. José SARAMAGO, *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3ª Ed., Lisboa, Ed. Caminho, 1983, p. 137.

testemunho fidedigno, por parte do autor, de um pensamento escatológico que se apresenta já perfeitamente delineado, acontece depararmo-nos com enunciados do tipo:

> Não há portanto Deus. São muitos os modos de o saber e o meu me basta. [...] Um Deus que não esteja majestosamente sentado nas nuvens, um Deus que não tenhamos a esperança de conhecer em pessoa uma e trina, é um Robinson inventado criador segundo de uma religião de medo que precisava de uma Sexta-Feira para ser igreja. [4]

A confirmar em *Levantado do Chão* (1980), através da voz do narrador, não isenta de irónico sarcasmo:

> Mãe, tenho fome, a prova de que Deus não existe é não ter feito os homens carneiros, para comerem as ervas dos valados, ou porcos, para a bolota. [5]

onde, como salienta Teresa Cristina Cerdeira da Silva, é precisamente sublinhada a injustiça divina com o fim de "provar a inexistência de Deus" [6] e onde se manifesta, em toda a sua evidência, a perspectiva materialista com que Saramago encara o problema teológico. Baseando-se exclusivamente na própria racionalidade, declarando-se abertamente ateu — mesmo se "discreto", como se define com indulgente ironia na *Présentation* de *In nomine Dei* [7] — Saramago participa, não de uma forma neutral, na discussão sobre a existência de Deus não tanto por não querer aceitar *a priori* e acriticamente uma argumentação ontológica baseada exclusivamente num acto de fé, mas sobretudo porque, para ele, resultaria inexplicável a presença do mal no mundo, senão com um outro acto de fé que, por sua vez, exigiria um outro, e depois um outro ainda, numa sequência infinita. E é precisamente isto que ele considera inaceitável: o dever continuar a recorrer à fé, renunciando à própria racionalidade e à sua própria essência de homem.

Admitir a existência de Deus significa anular-se como homem. Por outro lado, um Deus que para afirmar a sua presença tivesse necessidade da renúncia de si próprio, por parte do homem enquanto ser pensante, não seria senão um Deus monstruoso, cruel e horrendo: em suma, uma contradição intrínseca, um não-Deus.

Mas Saramago, com estas suas reflexões, não desdenha chegar a conclusões radicais, mesmo se através do plano artístico e da ficção. De facto, precisamente porque historicamente se veio a difundir e a impor uma teologia cristã que se baseia na afirmação, como acto de fé, da existência de um tal Deus, daí derivou necessariamente a instituição de uma "igreja de medo" que, — como aparece claramente exposto n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* — levando até às últimas consequências o significado e a função da vítima na escatologia do destino humano, construiu, através de um ritual feito de proibições e renúncias e mediante o sentimento da culpa, do "pecado", um injustificado e oprimente poder terreno, que se exerce através do controlo das consciências.

---

4. *Ibidem*, pp. 144-145.
5. José SARAMAGO, *Levantado do Chão*, 4ª Ed., Lisboa, Ed. Caminho, 1983, p. 79.
6. T. Cristina CERDEIRA DA SILVA, *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1989, p. 212.
7. José SARAMAGO, *In Nomine Dei*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, p. 9.

De resto, o discurso polémico contra a Igreja — quer como instituição quer como magistério — e demoradamente conduzido com argumentações mais precisas em *Levantado do Chão* onde, embora evitando o embate directo e frontal, mas recorrendo frequentemente à ironia e à paródia, assume a conotação de uma incontestável condenação histórica. Na verdade, desde sempre aliada oportunista ao lado dos poderosos, insensível aos sofrimentos dos humildes e dos oprimidos, guarda ciosa de um magistério espiritual que lhe atribui o papel injustificado e abusivo de se considerar como a única intérprete de uma suposta vontade divina, intermediária entre Deus e o homem, a Igreja assumiu-se, efectivamente, como sustentáculo secular de um poder opressor para com os pobres, ao ponto de os fazer aceitar a injustiça social de que são vítimas como sinal de benevolência do Senhor.

E a Saramago não faltam as argumentações para provar como a Igreja, ao longo dos séculos, tem desempenhado uma função amortecedora do protesto social, canalizando-o para um objectivo transcendente, com a aceitação e sublimação do sofrimento. Testemunho deste facto são, por exemplo, as seguintes palavras do padre Agamedes

> às ovelhas apascentadas, O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhardes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo, [...] melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro [8].

onde é de notar não tanto o uso instrumental e fora de contexto que o pregador faz do ensinamento de Cristo, mas sobretudo a subtil alusão irónica e referencial que o narrador dirige ao destinatário e que é possível detectar naquelas "ovelhas apascentadas" com a intenção evidente de activar o canal da recepção da mensagem ideológica que o autor/narrador transmite e que, levando à não aceitação da prática do padre Agamedes, se traduz na recusa *in toto* do próprio magistério da Igreja.

Com efeito o destinatário, devido à sua reconhecida competência, é perfeitamente capaz de descodificar e compreender que naquela metáfora "ovelhas apascentadas", impregnada de valências simbólicas — históricas, sociais e psicológicas — se oculta não só uma irónica referência à tradição das concepções judaico-cristãs do elogio da mansidão do povo eleito mas sobretudo, por analogia, uma mordaz e amarga alusão àquelas plebes tornadas pacientes e dóceis porque "apascentadas", ou seja, por translação, doutrinadas, catequizadas.

Assim, estas "ovelhas apascentadas" são levadas todos os dias ao sacrifício de si próprias, imoladas como Cristo, numa repetição contínua e perpétua daquela "Sexta-feira", em que a função da "vítima", com toda a simbologia escatológica cristã a ela ligada, representa o momento mais alto e imprescindível do papel mediador da Igreja entre o homem e Deus. Mas é esta eucaristia quotidiana dos oprimidos, com a respectiva implicação soteriológica *sub condicione*, que, sancionando o poder espiritual do Igreja, desmascara os seus repetidos e abomináveis compromissos com o poder, na cúmplice preservação de uma estrutura social injusta.

8. *Levantado do Chão*, ed.cit., pp. 107-108.

E a tal propósito, o discurso religioso saramaguino não podia deixar de atacar na sua cerrada crítica, dirigida contra a Igreja em *Levantado do Chão*, a acção por esta desenvolvida a favor do regime salazarista, empenhado numa cruzada "santa" contra o comunismo, a fim de preservar a Nação do perigo de ideias moralmente perniciosas e socialmente revolucionárias e subversivas "da boa ordem do mundo" [9].

Assim, o autor/narrador, recorrendo no conhecido concerto de vozes [10], que constituem a já célebre polifonia narrativa saramaguiana, às palavras *ex cathedra* do padre Agamedes/Igreja, tem a possibilidade de desmascarar o oportunismo da organização eclesiástica institucionalizada, quando, com intenção claramente paródica, afirma:

> Certos homens que por aí andam em segredo a tirar-vos do vosso sentido, e que a graça de Deus Nosso Senhor e da Virgem Maria quis em Espanha fossem esmagados, vade retro satanas e abrenúncio, hei-de vos dizer que fujais dele como da peste e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos no Egipto e é por isso que não me cansarei de vos dizer que deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida [...], e por tudo isto enfim vos recomando, conjuro e emprazo a que não deis ouvidos a esses diabos vermelhos [...], e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis obra de Deus, mas se não tiverdes coragem, por medo de vinganças, eu vos ouvirei no confessionário e em minha alma e consciência providenciarei. [11]

É evidente que o pensamento anticlerical de Saramago se manifesta claramente também neste excerto, em que a mensagem é expressa não de forma directa, através de enunciados propositivos, mas mediante a paródia de uma oratória religiosa feita de tons enfáticos e interrogações retóricas a que se liga o recorrente e inevitável paternalismo cristão — aqui indulgente e persuasivo —; mensagem perfeitamente descodificada pelo destinatário que, através de um imediato processo de transcodificação, apreende, na sua justa conotação de sentido, certas figuras retóricas de expressão e/ou de pensamento — tais como "vade retro satanas e abrenúncio", "praga [...] como os gafanhotos no Egipto", "diabos vermelhos", etc.

Assim, neste como noutros exemplos, que por óbvias razões de tempo não vale a pena agora citar, o receptor que usufrui da mensagem é solicitado pelo emissor a desempenhar um papel extremamente activo de descodificação na medida em que, num complexo processo hermenêutico, é chamado a desmontar peça a peça o articulado sistema de signos do texto em questão, nunca unidireccional, para lhe decifrar as conotações mais recônditas.

De qualquer modo, devemos reconhecer que o narrador facilita muito tal tarefa, inserindo pequenas mechas que fazem deflagrar em toda a sua duplicidade o comportamento hipócrita do padre Agamedes, quando, pondo sardonicamente em relevo como

9. José SARAMAGO, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, p. 313.
10. Cfr. Piero CECCUCCI, "Il *Memoriale del Convento* nell'itinerario narrativo di José Saramago: storia, finzione e fantastico come elementi costitutivi della realità", in *Viaggio intorno al Convento di Mafra, Atti del Seminario di Studi Italo-portoghese*, Milano, 17-18 maggio 1990, Milano, Ed. Guerini, 1991, p. 37.
11. *Levantado do Chão*, ed. cit., pp. 119-120.

a inicial tranquila compostura sacerdotal se transforma em cólera declarada e em convite à delação, refere — "de tanto que esbraveja, a espumar pela boca, que nem fica bem a um ministro do Senhor" [12] que até no latifúndio começa a espalhar-se aquela clandestina organização revolucionária pior do que "(d)a peste, (d)a fome e (d)a guerra".

Mas o discurso saramaguiano sobre a religião não se limita — como já havíamos sublinhado — à profissão de ateísmo e anticlericalismo, mas ataca também o património doutrinário da Igreja, estroncando os pilares ideológicos da intangibilidade dos dogmas, que são o seu fundamento.

De facto, em particular no *Memorial do Convento* (1982), para lá do modo em que é encarado o problema da Santa Inquisição, que "constitui um elemento contextualmente omnipresente como substracto referencial da estrutura narrativa no interior do qual se inscreve toda a intriga romanesca" [13] e para lá do facto que o autor/narrador não perde a ocasião para denunciar uma vez mais as interesseiras e solidárias misturas entre poder político e poder religioso de que os tribunais inquisitoriais representam o braço repressivo e violento na egoística tutela e conservação de um secular *status* social que lhes convém manter, o discurso religioso de Saramago transfere-se essencialmente para a heterodoxia, de tal modo que esta constitui o elemento deveras predominante e, de qualquer forma, ideologicamente mais original.

Na verdade, a incursão no campo da heresia por parte do emissor é de certo funcional à fruição da mensagem anticlerical e antireligiosa através da ruptura das coordenadas lógicas e semânticas das chamadas verdades reveladas fundadas na antítese entre ortodoxia e heterodoxia, entre dogma e heresia, entre sagrado e profano, mas é também, pela inversão de perspectivas ideológicas efectuada por Saramago, a afirmação da tentativa de conciliação de termos antitéticos, de convergência de pólos antagónicos, de possibilidades de síntese, podendo falar-se, com Eduardo Lourenço, de "história profana dos homens como história santa" [14] e que se substancia na cultura da dúvida, do talvez, do direito de cidadania à outra face da medalha que virá a constituir a essência de uma religião "outra", toda imanentista e terrena, de uma *religio hominis* de que Saramago é corifeu convicto. O sagrado não é negado, mas reconduzido a uma dimensão terrena e reconciliado com a aventura humana que se articula entre realização do sonho e exercício não alienante da própria vontade criadora.

No *Memorial do Convento* a instância do discurso religioso de Saramago concentra-se portanto numa escolha evidente de campo ideológico a favor da heresia, isto é, precisamente da "escolha", entendida na acepção etimológica da palavra grega "αιρεσις", como suprema afirmação do direito inalienável do homem de exercer verdadeiramente o seu livre arbítrio. Assim, o homem, senhor do seu próprio destino, é de novo colocado no centro do universo mediante uma operação de ruptura com a cultura teocêntrica cristã e mediante a instituição de uma nova *religio*, inteiramente laica e que — segundo o étimo

12. *Ibidem*, p. 121.
13. Roberto MOLINACCI, *Il discorso religioso nel romanzo saramaguiano* (tesi di laurea ancora inedita, discussa con Piero Ceccucci presso l'Università degli Studi di Firenze, 1993).
14. Eduardo LOURENÇO, "Il *Memoriale* o della storia profana come storia sacra", in *Viaggio intorno al Convento di Mafra*, *op. cit.*, p. 50.

latino *religare* — vincula o homem não a uma aliança com a divindade inexistente ou de qualquer modo, ausente, mas, como diria Leopardi, a um pacto de mútuo apoio com os outros homens e na salvaguarda de uma dignidade recíproca.

Sagrado e profano, ortodoxia e heterodoxia voltam portanto a coincidir no âmago da consciência humana que livremente "escolhe" e age. E este é, sem dúvida alguma, o elemento mais convincente do pensamento religioso de Saramago que ao exprimir, na sua cerrada polémica contra a intolerância, a recusa de qualquer tipo de religião transcendentística e coerciva, afirma o seu credo no homem, no indivíduo como valor, na pessoa solidária e livre de perseguir o sonho.

E no *Memorial do Convento* são inúmeras as passagens em que o autor expõe esta visão heterodoxa e transgressiva do agir humano relativamente aos cânones religiosos tradicionais.

A este propósito, basta pensar que a construção da passarola é considerada pelas autoridades eclesiásticas um acto sacrílego de audácia irreverente, de desafio e de soberba humana, por si só herético e fruto, por conseguinte, do demónio, na medida em que concede ao homem — bicho da terra — a possibilidade de ascender ao céu e dominar um espaço que, por natureza, não lhe é reservado.

Sem falar, para além disso, do amor entre Baltasar e Blimunda: amor conotado em toda a sua transgressão não só porque iniciado e consumado de um modo sacrílego fora do sacramento do matrimónio, mas porque proposto pelo narrador (e captado pelo destinatário) como modelo de amor autêntico, circunfuso — até mesmo na espontaneidade erótica que leva os dois protagonistas a seguir o apelo do recíproco desejo — de um auréola de pureza e sacralidade, totalmente ausente, por exemplo, no casal real antagonista, cuja união goza todavia de todos os crismas da legalidade civil e religiosa.

Por outro lado, às vezes o autor também se serve daquelas personagens-protagonistas, com as quais mantém um forte vínculo de simpatia e empatia, segundo a acepção bachtiniana e já observado em outro trabalho [15], para manifestar, além desta heresia conceptual e estrutural subjacente a toda a organização narrativa, as suas próprias considerações sobre cada um dos aspectos relativos aos princípios doutrinários da Igreja.

A este propósito, será suficiente recordar o seguinte diálogo entre Baltasar e Blimunda:

> Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganaste, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez. [16]

15. Cfr. Piero CECCUCCI, *Op. cit.*, p. 41.
16. José SARAMAGO, *Memorial do Convento*, 20° Ed., Lisboa, Ed. Caminho, 1990, pp. 330-331.

Certamente ao destinatário, através do já mencionado processo de transcodificação, não escapa a forte carga heterodoxa e ao mesmo tempo humanista de tal mensagem que consiste não tanto na negação do pecado e, consequentemente, na anulação daquela acção salvífica de mediação exercida pela Igreja entre o homem e Deus que, fundando-se e afirmando-se como verdadeira no significado sacrificatório da crucificação de Cristo, se traduz na remissão dos pecados através da confissão, mas sobretudo na prefiguração de homens libertados, livres do complexo de culpa e do medo, dado que — se o pecado não existe e estando os homens, por si sós, todos salvos — não faz sentido aspirar à salvação nem temer a condenação eterna.

Através das palavras colocadas na boca de Blimunda, o discurso religioso de Saramago colora-se assim de conotações positivas de humanismo utópico, deixando entrever o advento, ainda que em termos de projecto, de uma sociedade justa e fraterna, subtraída à divisão inteiramente maniqueísta em homens bons e maus, salvos e condenados.

Por outro lado, não é por acaso que Saramago, ainda no *Memorial do Convento*, retoma e precisa o discurso sobre a confissão, considerada sim sempre como meio de controlo e instrumentalização das consciências, mas agora negada até na sua essência sacramental, quando, na célebre passagem abaixo citada e através do recurso ao estilo indirecto livre, os dois emissores — ele próprio como enunciador e o padre Bartolomeu Lourenço como locutor, segundo a terminologia segriana derivada de Ducrot [17] — emitem uma mensagem inequívoca para o interlocutor acerca do valor da confissão, não reconhecendo ao sacerdote o poder de perdoar os pecados e reivindicando para o crente o direito de se entregar directamente à misericórdia divina:

> Deixou de os ouvir em confissão, por duas vezes que Baltasar a isso se sentindo obrigado, fez vaga menção a pecados que, por se acumularem, vão esquecendo, respondeu que Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome, e se os pecados forem tão graves que não devam passar sem castigo, este virá pelo caminho mais curto, querendo o mesmo Deus, ou serão julgados em lugar próprio, quando o fim dos tempos chegar, se, entretanto, as boas acções não compensarem por si mesmas as más, também podendo vir acontecer que tudo acabe em geral perdão ou castigo universal, apenas está por saber quem há de perdoar a Deus ou castigá-lo. [18]

A heresia representa portanto o terceiro elemento, não contraditório (independentemente do que possam dizer alguns críticos) de uma trindade de enunciados basilares e essenciais — sendo os outros dois, como acima exposto, ateísmo e anticlericalismo — de um discurso decididamente anti-religioso que encontra justa confirmação e, embora num entrecho narrativo e de ficção, correcta sistematização lógica e psicológica n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

E este romance, efectivamente, constitui o ponto de chegada ideológico e temático, se não definitivo, pelo menos necessário e inevitável, por parte de Saramago, de uma longa viagem através das inquietas e perigosas águas da prática religiosa que — antes

17. Cfr. Cesare SEGRE, *Intreccio di voci*, Torino, Einaudi, 1991, p. 4.
18. *Memorial do Convento*, ed.cit., p. 183.

de ser expressão de um comum sentimento humano de necessidade de transcendência — se configura, para ele, como execrável manifestação de um poder terreno alienante, hierárquica e burocraticamente estruturado em Igreja ecuménica.

A tenaz, longa e implacável polémica contra os aspectos degenerados desta Igreja, culmina n'*O Evangelho* onde bem patentes e inequívocos, harmonizados numa feliz e equilibrada síntese expressiva, são manifestos os elementos constitutivos daquele discurso religioso que, apesar de conduzido com formas e tons diversos em cada obra, distingue desde sempre, como se viu, a intervenção do escritor no campo do sagrado.

E todavia, aqui mais do que em qualquer outro lugar, tal *vis polemica* não se apresenta como um fim em si próprio, como se fosse o fruto odioso de um rancor anticlerical preconcebido, mas revela a sua natureza mais verdadeira e autêntica como *pars destruens* de um pensamento mais profundo e heterogéneo que se centraliza e focaliza numa mais ampla *pars construens*, constituída pela visão humanista, mais do que ateia, da existência e que é, sem sombra de dúvida, o aspecto mais fecundo das concepções saramaguianas.

Com efeito, a figura de Jesus, vítima inocente e inutilmente sacrificada no altar do egoísmo e da sede de poder por parte de Deus, representa a trágica metáfora da humanidade atormentada por uma penosa condição de sofrimento, provocada não por um destino cego e absurdo, como à primeira vista pareceria aflorar na vã tentativa de Cristo para evitar a Cruz, mas do entrelaçamento perverso de interesses alienatórios que constituem a própria essência do poder, genericamente entendido.

O Jesus de Saramago não é o desventurado herói de uma tragédia grega, que titânica mas inutilmente luta contra o desígnio imperscrutável de uma misteriosa força superior, chamada destino, mas é vítima da vontade divina, não cega mas fria e calculista, que sabe perfeitamente que o martírio é "o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé" [19] e que, segundo um amoral maquiavelismo, vil e arrogante, julga que "os fins justificam os meios" [20].

Assim Jesus, n'*O Evangelho*, eleva-se a símbolo da inteira humanidade, cuja aceitação da inevitabilidade e necessidade do sacrifício serve à conservação do poder que, por si só, se funda precisamente na violenta opressão ou no controlo inflexível da livre emanação da força criadora do indivíduo:

> Morrerão milhares, Centenas de milhares, Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura dele rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. [...] É preciso ser-se Deus para gostar tanto do sangue. [21]

É por isso que no discurso saramaguiano, marcado — como se viu — por proclamações de ateísmo e de anticlericalismo eivado de frequentes afirmações heréticas

19. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ed.cit., p. 370.
20. *Ibidem*, p. 388.
21. *Ibidem*, p. 391.

que comprometem a própria essência doutrinária da religião católica, a figura de Deus, como sobressai sobretudo d'*O Evangelho* delineia-se emblematicamente com os traços odiosos do poder, ao qual se opõem conscientemente o ideal da igualdade e da liberdade dos homens que inspira Saramago e que, espalhando-se pelas suas múltiplas páginas, é indicado e colocado como meta última a perseguir.

Assim a condenação da religião, para além de ser um acto espontâneo de amor para com o homem, enquadra-se, no escritor português, como momento e etapa de uma longa e acidentada viagem narrativa, que se substancia ideologicamente na prefiguração utópica de uma sociedade justa e fraterna.

LER ALMADA NOS SEUS AUTO-RETRATOS

MARIA LUÍSA COELHO

As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um

ALMADA NEGREIROS

Uma melhor compreensão da obra almadiana passa pela articulação que se conseguir estabelecer entre os textos plásticos e os textos verbais. Entre o verbal da obra plástica e o plástico da obra literária. A génese dessa interpretação brota dos seus auto-retratos. Segundo Marc le Bot no seu artigo "*Portrait — Un visage est un corps blessé*", toda a sedução do mistério do Eu resulta corporizada nas contradições do rosto:

> *Des neufs orifices du corps, sept s'ouvrent sur le visage. Tous exsudent des sécretions. Trois d'entre eux, les narines et la bouche, ingèrent (quelque chose des) matières extérieurs; les yeux et les oreilles sont des membranes sensibles. Parfois l' excrétion et l' ingestion semble une même chose, la bouche qui bave est aussi une image de la devoration; mais toujours lorsque le dehors et le dedans passent, l'un dans l'autre, la confusion tourne au vertige. C'est pourquoi le visage fascine par ses ouvertures, comme fascinent tous les lieux où les signes contraires s' accumulent. La violence et la passivité, mais aussi l'accueil sensuel et douloureux de l'extérieur, y disposent des mêmes organes; ils y disposent aussi des mêmes marques matérielles que sont la salive et les larmes.*

No rosto de Almada é o seu olhar que à partida nos desafia. Os seus olhos apresentam-se como túneis condutores de sentido e os seus auto-retratos acabam por funcionar como um espelho mágico por onde podemos penetrar na sua obra. E digo mágico porque é um espelho que sob a forma de retrato congela a sua imagem, devolvendo-no-la como um signo que se apresenta em lugar de. O signo pede para ser interpretado, construído. Tal como nos diz Merlau Ponty: "Eu só sou eu através do olhar do outro."

Estes auto-retratos realizados ao longo da sua vida são signos visuais narrativos. Contam-nos uma história, uma vida, são um "diário" no verdadeiro sentido de um registo gráfico traçado no papel. E colocam-nos dentro do espelho ao permitirem o acesso a uma comunhão de intimidade em que podemos entrar na visão do autor através dos seus próprios olhos que passam a ser os nossos quando neles nos miramos. São uma linguagem bidimensional metaforicamente formada de signos pictóricos, compostos por traços vigorosos que apontam para um referente real situado fora do texto e por traços vagos, fluídos que nos propõem uma ficção. Ficção que se verbaliza nos olhos do interlocutor.

Almada capta a sua imagem aparente enquanto forma estática, imobilizada no tempo da sua concepção. Mas, ao mesmo tempo, ele representa-a dinâmica, porque situada no espaço de um conjunto de auto-retratos plásticos e verbais (expressos ou camuflados), ela surge dotada de uma temporalidade e espacialidade na relação que tece com as suas outras representações.

Estes auto-retratos descrevem o tempo, visualizando-o através dos traços do rosto, da expressão do olhar, de toda uma interioridade revelada. Almada deixa-se assim perceber por detrás dos traços que inscreve, mas permite ao interlocutor construir a sua própria ficção. A presença de Almada, fragmentada dentro da sua obra, centrada sobretudo na força do seu olhar, no seu sentido denotativo ou metafórico, desempenha um papel importante no estabelecimento de um laço estético afectivo de carácter atractivo ou repulsivo. Ele guia o interlocutor na descoberta daquele essencial momentâneo, na fruição do espaço onde a realidade e a ficção se entrecruzam, onde o movimento se sobrepõe à imobilidade e onde a distância se transforma em contiguidade. Cabe ao interlocutor delimitar o espaço entre o racional e o emotivo, descobrindo a pulsão que o encaminhou da racionalidade do olhar para a emotividade do ver. Leva-o a reflectir.

Há alguns auto-retratos em que é fisicamente mais evidente a interpenetração entre os diferentes signos. No auto-retrato de 1948, por exemplo, signos pictóricos entrelaçados com signos verbais perfazem Almada e retomam-nos a nós que o olhamos. Tal como ele nos diz: "Quando digo Eu não me refiro apenas a mim, mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na 1° pessoa." Uma das características destes auto-retratos é a de criar a sensação de que o signo representado refere muito mais do que deixa entrever a aparente simplicidade dos seus traços. Ao interlocutor é destinada a tarefa de decantar, da imagem total recebida, os significados encobertos. Paralelamente, esta sua "exibição" — esta sua tentativa de comunicar consigo e com os outros através da sua própria imagem, é uma atitude de performance que liga de maneira exemplar a vida e a obra do artista numa concepção modernista da obra de arte. Toda a confluência de várias formas de comunicação dentro da obra almadiana é uma consequência desta procura de si mesmo que ao longo da sua vida vai tentando concretizar, figurando-se, descrevendo-se, narrando-se numa introspecção próxima da técnica experimental.

Almada elaborou retratos, retratos de corpo inteiro. Mas o corpo, enquanto apenas tecido, não exprime os sentimentos profundos, é antes considerado como uma superfície onde os traços apenas se inscrevem. Mas no processo da sua duplicação, no acto de ser retratado, o corpo passa a figurar como uma inscrição, como um texto que deixa aperceber projectado à sua superfície, na pele, como num mapa, aquilo que é mais profundo e menos visível e que como que por um processo de alquimia, torna visível o invisível. Talvez por isso, todo o percurso pictórico de Almada tenha sempre e insistentemente passado pela representação do seu corpo, em primeiro lugar, e pela dos outros numa segunda instância, numa busca incessante do que é essencial e original (nos dois sentidos da palavra). Na obra de Almada, tal como em Barthes, o corpo reenvia, em última análise, para o corpo da mãe, para o seu princípio, quando ele era ainda esse outro corpo que coincidia com o corpo materno. A obra de Almada é marcada, em quase todas as suas fases, pela nostalgia da ausência da mãe, morta quando ele tinha apenas dois anos, e que se traduz na procura do seu grau zero da existência, pelo espaço zero da formulação, reflectida nessa busca contínua de um começar sempre repetido.

Esta busca do corpo remete para a teoria freudiana que pôs, fundamentalmente, a questão da distância que medeia entre toda a realidade psíquica profunda, escondida e verídica, e uma superfície enganosa, mas por outro lado facilmente acessível.

A um nível descritivo, poderíamos falar de um nível factual apenas perceptivo do corpo, e de um nível significante, interpretativo, que passa pela leitura em profundidade do mesmo corpo quando sujeito ao acto de ser retratado. O ego individual vai acabar por resultar normalmente de sensações, das que nascem à superfície do corpo, e é necessário saber olhar o corpo para dele retirar todo o inconsciente, que para Barthes é uma realidade fechada no corpo colectivo ou individual e que se manifesta na linguagem. No caso da análise em questão surge do entrecruzar da linguagem plástica e da linguagem verbal. E essa linguagem artística representa uma forma de actividade humana que para Lacan pode ser explicada pelo trauma provocado pela sensação de perda total causada pela separação do corpo materno. Essa fragmentação inicial tem como resultado uma busca sem fim de um re-começo sempre a iniciar-se. Em alguns dos auto-retratos verificamos que Almada, tal como Kafka, procurou tornar estranho o que nos é familiar e familiar o que nos é estranho, através de uma postura caricatural hipertrófica e atrófica de enunciados produtores de sentidos outros. Os auto-retratos funcionam quase essencialmente como uma meditação sobre as diversas modalidades de estilização que revelam uma ficcionalização e desmascaram o realismo do que é captado. A forma como Almada cultiva o género retrato remete para um processo de distanciamento em relação ao real, permitindo uma melhor aproximação do essencial. A arte nasce nessa altura da distância que ela instaura entre o vivido imediato e a sua tradução de uma forma controlada, dominada. O retrato dá-nos a ver o todo na parte, o passado no presente. Mas um presente que é sempre um passado fundido num só presente, num agora, de que nos aproximamos através do retrato. No espaço presente — do texto — onde é possível levar muito longe todos os limites. Todo o corpo se apresenta como uma espécie de escrita que somos convidados a decifrar e vai funcionar como uma ponte para chegarmos mais dentro de nós. A arte do retrato é a da medida porque ela não se pode socorrer nem da desordem nem do acaso e deixa pressentir que dela se desprende um equilíbrio. Esse equilíbrio é instaurado pela conquista daquilo que há de essencial no traço enquanto vestígio de uma inscrição original.

Centrando agora a nossa atenção mais particularmente no auto-retrato de 1948 em que, tal como já atrás referi, se pode sentir mais de perto a interpenetração do verbal e do visual, apercebemo-nos de que toda a construção textual resulta de uma postura de interfuncionalidade de traços. Traços que produzem linhas, planos, tons (o claro e o escuro) que projectam a bidimensionalidade e que constroem finalmente formas. Podemos verificar que existe uma enorme contenção na escrita, cada traço tem uma funcionalidade específica, e é o inesperado que provoca o claro-escuro que vai projectar as zonas de maior ou menor visibilidade. As letras desenhadas contêm-se de forma a redimensionar o espaço. A absorção das ideias passa pela sua espacialização no corpo da escrita do texto, e por conseguinte no imaginário que ficcionaliza o ideológico.

O traço de Almada é contínuo, sem quebras, tal como o seu discurso verbal e socorre-se apenas do que é essencial para, no menor número de signos possível, originar a maior densidade de ideias. A sua contenção é marcada pela busca incessante dos arquétipos. Formas que são signos verbais e visuais que não esvaziam a sua significação enquanto enunciados retóricos de estrutura comunicativa, mas extrapolam a sua funcionalidade actuando como enunciados prelocutórios, que nos levam a agir, a reflectir.

A nós e ao autor. É impossível definir a ordem genesíaca da sua formulação, de tal forma os signos verbais e os visuais se entrecruzam, não estabelecendo fronteiras entre os géneros mas abrindo-as à subversão do referencial e ao culto do interseccional. É difícil perceber até que ponto Almada desenhou primeiro e escreveu depois porque há lugares em que o verbo sobrepõe o traço ou vice-versa. Almada quer dar-nos a ideia da intersecção no sentido em que a formação da sua imagem exterior é contemporânea da formação da sua imagem interior. E que uma vive da outra. Os signos multiplicam o ser e remetem-no ao mito das origens, às referências básicas que traçam uma trajectória, orientam uma postura de vida e constroem uma identidade autónoma, mas conscientemente universal porque respeitadora das diferenças. Almada faz do tempo o tempo da escrita. As citações seleccionadas por Almada são arquitextos, são partes do seu ser, do seu corpo, postas a funcionar intertextualmente, de uma forma óbvia, no interior deste seu texto e que acabam por revelá-lo, momentaneamente, inteiro. De qualquer forma, este auto-retrato é o resultado do somatório de todos os auto-retratos anteriores que por ele circulam. No entanto, nunca Almada foi tão claramente explícito na descrição do seu próprio Eu. Faz-nos penetrar para além do tecido dos traços fisionómicos e atingir o Eu, vestido de palavras dos outros. Essas palavras estabelecem uma cadeia de uns autores para outros, (Homero é presentificado pela voz de Delacroix) numa sucessão de transmissão de mensagens, (Platão citado por Vitrúvio e este por Luca Pacioli Di Borgo e por Francisco da Hollanda) enriquecidas pela sua apreensão e adequação aos tempos e aos modos. Não há silêncios no texto, isto é, não há espaços em branco. Há mesmo uma enorme preocupação em preencher os vazios numa intensa actividade geradora de sentidos que respondem à interpelação de um universo dinâmico. Há uma imensidade de vozes que circulam pelo texto, aproximando-se e contradizendo-se em simultaneidades dialógicas, sugerindo que não existem definições com estatuto duradouro, mas que os discursos sociais se projectam e reescrevem no futuro, no infinito. Infinito esse que nos é dado pelo traço que inscreve o olhar e remete para as tensões existentes entre o oficial (a *doxa*) e as experiências individuais que procuram continuamente recrear o seu próprio discurso adequado aos tempos, aos lugares e ao colectivo em que vivem inscritas.

Nunca perguntei a ninguém quem é senão a mim.

ALMADA NEGREIROS

NOTAS SOBRE UMA *ARS MORIENDI* VICENTINA

LEILA DE AGUIAR COSTA *

Entendo aqui trabalhar com a evidência de uma poética vicentina da morte em que se identificam motivos narrativos de uma precisa literatura escatológica, aquela relativa às danças da morte e à imagem da nau, como aliás há tempos indicaram os estudos de Eugênio Asensio e Luciana Stegagno Picchio [1]. Para tanto, penso desenvolver as sugestões de ambos os estudiosos no sentido de um cotejo mais descritivo da *Trilogia das Barcas* e das *Danza de la Muerte* ibéricas. Passarei, em seguida, à análise comparativa do tríptico vicentino e da *Nave dos Loucos*, de Sebastião Brant. Tais aproximações terão o mérito, ouso esperar, de acentuar linhas de continuidade e de ruptura entre modos de enunciação que tomam a linguagem por uma mecânica de exortação moral.

É conhecida a fortuna do motivo da dança da morte na literatura quinhentista [2]. Minhas referências serão aqui duas versões espanholas: a quatrocentista, conhecida como código do Escorial, e a sevilhana, de início do século XVI [3]. Ambos os textos obedecem à ortodoxia do motivo: o colóquio das almas frente ao tribunal de suas virtudes e vícios. Dois aspectos merecem nossa atenção: em primeiro lugar, o desfile das figuras de "toda lei, estado ou condição" [4] presta-se a comunicar regras de ordenação moral, cuja força didática se oferece à doutrinação religiosa. Em segundo, a Morte não é aqui do âmbito de uma generalidade; ainda que disseminada a todos, ela é a morte de um particular, de um tipo que corresponde aos estados da Sociedade: "Papa, rei, ou bispo sagrado, cardeal, duque ou conde excelente; o imperador e todos os seus súditos", a morte não cessa de repetir, "todos perecerão" [5].

Ora, é por este encontro dialogado de cada personagem com seu destino *post-mortem* que se pode falar em um Gil Vicente herdeiro do motivo das danças maca-

* Bolsista CAPES — Brasília.

1. Eugênio ASENSIO, "Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente", in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, IV, 1953, 2, pp. 207-242; Luciana Stegagno PICCHIO, "Per una semiologia dell'Aldilà: l'idea di Purgatorio in Gil Vicente", in *Homenaje a Eugênio Asensio*, Madrid, Editorial Gredos, 1988, pp. 447-458.
2. Sobre o motivo da dança macabra, e da morte em geral, a se consultar os conhecidos trabalhos de Alberto TENENTI, *La Vie et la Mort à travers l'art du XVIè siècle*, Paris, Armand Colin, 1952; Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la Mort*, Paris, Seuil, 1977; e o já datado, mas de leitura sempre ilustrativa, J. HUIZINGA, *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1948.
3. As citações de tais textos se farão a partir da edição de Francisco de Icaza e Amador de los Ríos, Madrid, Clásicos El Arbor, 1981.
4. *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 99.
5. "*Señores honrados, la Santa Escriptura demuenstra e dice que todo homne nacido gostará la muerte, maguer sea dura, ca trujo al mundo un solo bocado, ca papa o rey o bispo sagrado, cadernal o duque e conde excelente, el emperador, con toda su gente que son en el mundo, de morir han forzado*", *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 25.

bras [6]. A humanidade vicentina, embora menos copiosa que a das *Danças*, assemelha-se de modo notável àquela que a *Muerte* espanhola convida a dançar. De fato, figura no *Auto da Barca da Glória* a mesma população régia e eclesiástica, em uma reprodução de tipologia a que se refere a *Muerte* vicentina em conversação com o Diabo: "[*Tu*] *verás cómo no me escapa del Conde hasta el Papa*" [7]. É igualmente reproduzido o espectro de faltas pelas quais as figuras serão julgadas: o Cardeal, por obstinar-se em ser papa; o Imperador por "crueldade" e "desvario", em Gil Vicente, e por "grande tirania", nas *Danças*. No *Auto da Barca do Inferno*, por sua vez, reaparece a mesma variedade citadina, e cada figura se particulariza por uma linguagem, por um objeto, por uma atitude, todos signos dissêmicos que traduzem a um só tempo o pecado e a esperança das personagens. Assim, o Corregedor intercala frases latinas em sua conversação com o Diabo; o Sapateiro carrega suas "fôrmas"; o Frade dança, esgrima, galanteia. Notemos que, por exigência de tipologia, a nossos textos interessa sobretudo a caracterização por disposições. Tanto em um quanto em outro, por exemplo, o Corregedor é repreendido por sua desonestidade: as *Danças* falam em "ladrões", assim como o auto fala em "roubo"; também o Sapateiro, que na *Dança* de Sevilha não tem "obra muito sadia" e que em Gil Vicente "rouba de praça", isto é, publicamente. Quanto ao frade, Gil Vicente reproduz a velha ironia anti-monástica: ironia cuja força persuasiva vem desta figura facilmente reconhecível da tópica, deste frade que dá lições de esgrima ao Diabo, que sabe dançar o "tordião" e que furta, como diz o Parvo, um "trinchão", ou seja, uma bela moça [8].

Mas se é inegável que Gil Vicente empresta das *Danças* a dimensão de um desfile de personagens de toda espécie, não é menos certo que ele impõe novidade a um tal esquema narrativo. Nossos textos ainda se aproximam, é verdade, nos modos como se representa um movimento incessante, uma turbulência que faz do mundo teatro daquela "dança esquiva" a que se referem os textos espanhóis; daquela dança de roda que se acompanha, no *Auto da Barca da Glória*, de "*una música a modo de planto, com grandes admiraciones de dolor*" [9], o que nos reenvia às "canções dolorosas" das *Danças* [10]. No entanto, destas se faz ausente um *crescendo* morfológico do discurso que induz, no *Auto da Barca da Glória*, a um preciso programa de redenção, cujo fecho é dado pela aparição do "Cristo da ressurreição", eficaz *beata visio*, pois. Cabe à partição do auto processar os elementos de uma tal imagem. Assim, para além da uniformidade lingüística que faz

6. Sobre a fortuna do motivo da dança da morte em textos literários ibéricos, além daqueles de Gil Vicente, consulte-se Joël SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
7. *Auto da Barca da Glória*, p. 130. As citações do *Auto da Barca da Glória* e do *Auto da Barca do Purgatório* serão feitas de acordo com a edição de Armando López, León, 1987; para o *Auto da Barca do Inferno* recorreu-se à edição de I.S. Révah, publicada em *Recherches sur l'oeuvre de Gil Vicente*, t.1, Lisboa, 1951.
8. Para as figuras do Corregedor e do Sapateiro, ver *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 146 e 156; e *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 152 e 141. Quanto à figura do Frade, ver *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 142, 144 e 145.
9. *Auto da Barca da Glória* , ed. cit., p. 151. *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 151.
10. *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 29.

com que as "dignidades altas" empreguem praticamente o mesmo léxico, o discurso devoto constrói-se em torno de uma notável simetria: uniformidade nas réplicas (a cada uma das personagens se concede cerca de cem versos), uniformidade nos interlocutores: principia-se o diálogo com a Morte, passa-se ao Diabo e procura-se socorro junto ao Anjo. Disposição tripartida das falas, ausente aliás das danças ibéricas, que corresponde a um roteiro escatológico das funções: a Morte cumpre seu trabalho de conduzir as almas a seu julgamento, o Diabo faz-se acusador através da exposição dos pecados, o Anjo roga pela salvação de todos.

Sinto-me obrigada neste momento a abrir um parênteses. O modo pelo qual Gil Vicente procede ao julgamento de suas "altas dignidades" levou-me a pensar em um opúsculo anônimo latino, intitulado *Ars Moriendi*, vertido em francês por Guillaume le Tardif em 1492 [11]. Neste dito "tratado de contemplação relativo às considerações acerca da morte", onde sua representação serve à matéria ética, aos modos de um manual de devoção, lemos a súplica seguinte: "Virgem gloriosa..., São Pedro apóstolo, estejais presentes quando esta minha alma aflita estiver diante do soberano juiz; [...] ajudeis a caçar os cães do inferno que procuram devorá-la e levá-la à perdição" [12]. Fato é que encontramos nas preces do bispo e do arcebispo do *Auto da Barca da Glória* invocações semelhantes: no primeiro, a mesma "alma dolorida" que procura repouso e consolo, aos modos de um *memento mei* extraído da quarta lição do Ofício dos Defuntos [13]; no segundo, a mesma invocação do nome de Maria, "*Madre de consolación*", e o mesmo pedido de socorro frente a Satanás que "desconcerta toda redenção" [14]. Aproximações são ainda possíveis ao observarmos, tanto no tratado anônimo, quanto nos autos vicentinos, a mesma disputa entre as tropas diabólicas de um lado e as legiões celestes de outro e que, neste que é esquema tradicional, reservam-se ao Diabo e ao Anjo os mesmos poderes judiciários de acusação e de defesa: a este cumpre exortar as almas à confiança na misericórdia divina; àquele enumerar pecados e vícios. No tratado, o Diabo interpela o moribundo, advertindo-o de que não deixará de tomar nota de pecados não reconhecidos e confessados [15]. No *Auto da Barca da Glória*, a vida pregressa do Conde é de

11. *Ars Moriendi ou l'Art de bien mourir*, traduction en français par Guillaume le Tardif d'un texte latin, Paris, 1986, p. 32.
12. "*Vierge glorieuse... Monseigneur saint Pierre apôtre...accompagnez lors cette seulette* [âme] *désolée et la présentez à être devant la face du souverain juge ... et à chasser les chiens d'enfer qui cherchent à la dévorer et à la mener à perdition*", *Ars Moriendi*, ed. cit., p. 32.
13. "*Memento mei*, Deus Señor, *qui ventus est vita mea, memento mei*, redentor, embía esfuerzo al temor de mi alma dolorida. Ay de mí! *De profundis clamavi, exaudi* mi oración", *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 142.
14. "*Oh Reyna que al cielo subiste... ho despierta, pues eres del cielo puerta! Llevántate, cerrada huerta; con tu Hijo nos concierta, Madre de consolación; mira nuestra Redempción, que Satán la desconcierta*", *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 145. "*Oh Reyna que al cielo subiste... ho despierta, pues eres del cielo puerta ! Llevántate, cerrada huerta; con tu Hijo nos concierta, Madre de consolación; mira nuestra Redempción, que Satán la desconcierta*", *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 145.
15. "*Toi, méchant, qui as foi en Dieu... comment crois-tu qu'il ait miséricorde de toi, quand tu as négligé de confesser les péchés que tu as commis envers lui et n'as pas voulu les reconnaître. Les voici, je les ai tous mis en écrit*", *Ars Moriendi*, ed. cit., p. 51.

pleno conhecimento do Diabo [16]. Também o Sapateiro, no *Auto da Barca do Inferno*, sabe-se inscrito no "caderno das ementas infernaes" [17]. Mas ao "maldito querubim" [18] opõe-se o "Angélico resplandor", para usar os termos vicentinos. Resta pois ao moribundo e às figuras do auto, sob a vigilância do anjo, e contra a tentação que procura infligir o Diabo, não desesperar da misericórdia de Deus, como se lê no tratado anônimo [19]; e não deixar de crer que se passará "da pena à eterna glória", como se lê no *Auto da Barca do Purgatório* [20]. Observemos, porém, de passagem, um elemento dissonante particularmente significativo: a *Ars Moriendi* é texto fiel a uma ortodoxia, onde a figura do moribundo não é mais que pretexto para as falas de diabos e anjos. No *Auto da Barca da Glória*, ao contrário, são as almas personagens animadas, protagonistas dotadas de vontade e de discurso.

A comparação entre nossos dois textos remete ainda a um paralelo com as *Danças da Morte*, paralelo discriminatório de algumas diferenças no agenciamento do material narrativo. Fato é que as *Danças*, como se viu, fornecem uma narrativa mais linear, esquemática, que aquela do *Auto da Barca da Glória*, e não apresentam o uso freqüente das referências bíblicas e filosóficas, como na *Ars Moriendi*. Contudo, o interesse maior é observar que nos textos ibéricos as figuras enfrentam tão somente a personagem *Muerte*, sem que nenhuma conversação a várias vozes se desenvolva. Nas *Danças*, à diferença do auto vicentino, à *Muerte* cumpre não apenas conduzir os mortais ao Outro Mundo, mas igualmente repertoriar judicialmente vícios e virtudes. De modo que, distribuindo glória aos que bem agiram e danação aos que mal se comportaram, e atuando conforme à doutrina de a todos levar por "justa razão", a *Muerte* é Diabo e Anjo a um só tempo. Diabo, quando ameaça o Usurário, "traidor de má consciência", com o fogo infernal [21]. Anjo, quando promete ao Ermitão, bom servidor do Senhor, "honras em seu santo reino" [22]. Notemos ainda que estes nossos textos se aproximam pela fé que manifestam na misericórdia divina. Esta beneficiará aqueles que "renunciarem a todo pecado por uma verdadeira confissão", como se lê na *Ars Moriendi*; aqueles outros que "expiarem suas culpas e disserem os pecados", como nas *Danças da Morte*; ou ainda aqueles a quem "ajuda o bem obrar", segundo o Anjo do *Auto da Barca do Purgatório*. Concorre

16. *"De vos bien seguro estó: pensaréis que no sé yo la vuessa vida passada?"*, *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 133.
17. *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 141.
18. Para um inventário dos nomes conferidos ao diabo ao longo da obra de Gil Vicente, a se consultar o ensaio de Luciana Stegagno PICCHIO, "Le Diable et l'Enfer dans l'oeuvre théâtrale de Gil Vicente", in *La Méthode Philologique: écrits sur la littérature portugaise*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 137-164.
19. *"Mon ami, ne te désespère point car, même si tu connaissais que tu fusses du nombre des damnés, tu ne devrais pas désespérer de la miséricorde de Dieu"*, *Ars Moriendi*, ed. cit., p. 57.
20. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., p. 118.
21. *"Traidor Usurario, de mala concencia, ahora veredes lo que facer suelo; en fuego infernal, sin más detenencia, porné vuestra alma cubierta de duelo; allá estaredes do está vuestro abuelo, que aviso segunt vos usastes; por poca ganancia mal siglo ganastes"*, *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 75.
22. *"Faces gran cordura, llamarte ha el Señor que con diligencia pugnastes servir; si bien le servistes, habredes honor en su santo reino, do havés de venir"*, *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 81.

para tanto a imagem de um Deus magnânimo: no tratado anônimo, ele concede tempo para que o pecador se corrija; nas danças ibéricas, perdoa os erros passados; em Gil Vicente, remedeia os pecados [23].

É na *Trilogia das Barcas* que a linguagem explicita mais diretamente a moralidade vicentina. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, ela assume-se como imagem verbal da natureza humana. A isso ilustram as réplicas do Anjo ao Fidalgo e ao Onzeneiro, em que as palavras trocadas, na dialética que promovem entre aparência e realidade, tendem a refletir disposições d'alma. Assim, ao primeiro, que pretende poder subir à barca do Paraíso unicamente por sua linhagem, o Anjo responde recorrendo a uma graduação dos termos, figura retórica de *incrementum*: "não vindes vós de maneira pera ir neste navio. Essoutro vai mais vazio: a cadeira entrará, e o rabo caberá, e todo vosso senhorio" [24]; ao segundo, através de um jogo de pergunta e resposta em que a sinédoque enuncia cobiça, o Anjo recusa o embarque: "mui fora estou de te levar para lá... / Porquê? / Porque esse bolsão tomara todo o navio. / Juro a Deos que vai vazio! / Não já no teu coração" [25]. Talvez não seja excessivo dizer que a linguagem conforma-se assim a um modo de revelação. Igualmente, na conclusão do *Auto da Barca da Glória*, ela entoa-se aos modos de uma peroração coletiva das almas, em que o uso da *exclamatio* faz as vezes de um painel das emoções.

Neste registro de transparência que a linguagem assume, são particularmente elucidativos os modos como ela se conforma, no *Auto da Barca do Purgatório*, à economia da oração. O Purgatório vicentino é acima de tudo caminho de preces [26]; a linguagem, enquanto retórica de expiação, é instrumento de cura, que possibilita passar de um estado a outro, de uma disposição a outra. A este poder efetivo da palavra alude o Anjo em seu exórdio: "pedí a Sua Senhoría gloriosa embarcaçam, que Sua he a barcagem. Pedi-lhe como avogada, per lachrymosa lingoagem, que nos procure viagem descansada. Fala-lhe com alegría, canta-lhe como souberes ... ; roga-lhe que t'apareça com piedosos poderes, porque a alma que tiveres nam pereça" [27]. A sucessão dos verbos pedir, falar, cantar, rogar, parece conferir à linguagem um papel propedêutico, viático à purificação, reforçando por conseguinte o princípio: "grande cousa he oração". O Anjo, verdadeiro condutor de almas, ensina aos candidatos ao Paraíso uma espécie de terapia discursiva por etapas, que da remissão, via purgação, leva à salvação. É verdade que o argumento inicial do auto vem da lenda de que na Noite de Natal "a barca de Satam nam passa

23. "[*Pour*] *être réconcilié avec Dieu ... il te faudrait renoncer à tout péché, et tout laver par une vraie confession, de telle façon que ta conscience ne te tourmente, et puis, te mettre en la miséricorde de Dieu... [qui] te donne du temps pour t'amender*", *Ars Moriendi*, p. 34; "*Não vos fiedes en altos estados, que nos vos valdrá tesoros ni doblas a la Muerte, que tiene sus lazos parados. Gemid vuestras culpas, decid los pecados en cuanto podades con satisfación, si queredes haber complido perdón de aquel que perdona los yerros pasados*", *Danza de la Muerte*, ed. cit., p. 27; "*Son las leis divinales tan fundadas en derecho, tan primas y tan iguales, que Dios os quiere, mortales, remediar vueso hecho*", *Auto da Barca da Glória*, ed. cit., p. 135.

24. *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 132.

25. *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 136.

26. Cf. Luciana Stegagno PICCHIO, "Per una semiologia dell'Aldilà...", ed. cit., p. 451.

27. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., p. 105.

ninguém", o que significa que "salvam-se os pecadores" [28]. Mas para que a imagem guarde sua eficácia, a ela deve concorrer aquele preciso enunciado segundo o qual salvação supõe prece. Ora, a garantia é dada pela usurpação ao Diabo de seu papel executivo: embora continue a exercer papel de acusador, ele não está mais em poder para se vingar dos pecadores, como diz ao pastor [29]. Recai assim sobre o Anjo a tarefa de conduzir a ação, sugerindo a todos de purgar "ao longo da ribeyra ... ate que o Senhor queyra que [passem] o río" [30].

Da narrativa que ajuiza sobre o fim do homem vem participar a figura do Parvo, o Joane do *Auto da Barca do Inferno*. Desprovido como é de soberba, cobiça e presunção, atributos das demais figuras do auto, unicamente a Joane beneficiará a misericórdia de Deus: ele passará ao Paraíso, como lhe afirma o Anjo [31]. É graças a esta diferenciação do Parvo em relação ao grupo que é possível conferir à figura um valor de evocação, ou de lembrança. Como bom moralista, Gil Vicente não poupa ataques ao clero, aos homens de leis e aos infiéis, tipos facilmente reconhecíveis pelo público por força da tópica. Assim, não surpreende que o Parvo apareça em momentos precisos das invectivas vicentinas, intervindo na ação para assinalar e mesmo exagerar pecados e vícios [32]: ao frade, ao corregedor, ao judeu atinge a sua glosa irreverente, que salienta pejorativamente os atributos. Joane é, pois, uma espécie de espectador a quem se faz apelo para enunciar e relembrar as regras do jogo: ele se transforma por conseguinte em juiz, auxiliando o Anjo e o Diabo na tarefa de encaminhar os viajantes às barcas que lhes são adequadas.

Gostaria ainda de sugerir, como último momento desta comunicação, algumas reflexões relativas à *Nave dos Loucos*, de Sebastião Brant [33]. Ali se trata de uma orde-

---

28. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., p. 113 e 115.
29. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., p. 116.
30. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., pp. 113-114.
31. "Quem és tu ?", pergunta-lhe o anjo / "Samica alguém."/ "Tu passarás, se quiseres; porque em todos teus fazeres, per malícia não erraste. Tua simpreza t'abaste para gozar dos prazeres", *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., p. 139.
32. A figura do Parvo interessa igualmente por introduzir o topos do "mundo às avessas". É exemplo do motivo a linguagem empregada pela personagem. No interior da variedade lingüística que caracteriza a *Trilogia das Barcas* e que constitui, segundo Paul Teyssier (*La Langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie Klincksieck, 1959), o indicativo de cada personagem, de todas elas é Joane quem bem ilustra o falar rústico. A presença de expressões tais como "samica de caganeira" e "caga merdeira" confere ao discurso vicentino uma profusão de significantes "baixos", ligados essencialmente à uma comicidade licenciosa e corporal. Consultar a respeito Maria José PALLA, "O Parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente — algumas reflexões", in *Actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente: Teatro da Cornucópia (1988)*, Lisboa, ICALP, 1992. Sobre o motivo do "mundo às avessas" em geral: E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956; e a clássica obra de Mikhail BAKHTIN, *L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Este é texto norteado pela idéia de uma suspensão das tensões e conflitos entre grupos sociais durante o tempo do Carnaval, fato que produziria, segundo o autor, um preciso tipo de discurso, capaz de inverter a hierarquia normalmente admitida. Para uma crítica da perspectiva bahktiniana, veja-se Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
33. Para as citações, usou-se a adaptação francesa *La Nef des Fous*, por Madeleine Horst, Estrasburgo, edições Nuée-Bleue, 1977.

nação antitética de argumentos e imagens, com vistas a um preciso objetivo didático, qual seja o de recondução "à sabedoria, à razão sã e aos honrados costumes" no menosprezo de loucura e vício [34]. Uma oposição arquetípica entre luz e razão, domínios de Deus e do sábio, e trevas e insanidade, domínios do Diabo e do louco, concorre à alegoria de um mundo decadente e sem salvação, reforço descritivo da lição moral [35]. O enunciado mais feliz de uma tal oposição é, evidentemente, o motivo da *stultifera navis* enquanto repertório de vícios: com efeito, o texto recolhe toda espécie de loucura ou, como é dito, "de loucos em todas as suas posturas" [36]; passageiros rumo ao país de Narragônia, os loucos de Brant são personagens fadadas à danação. Como aliás também o são as personagens vicentinas que sobem à nau do Diabo, o que nos levaria a perguntar se a embarcação de Narragônia e a Barca do Inferno de Gil Vicente não navegariam nas mesmas águas turbulentas de pecados e vícios.

O centro temático da *Nave dos Loucos*, na associação dos motivos da barca e da loucura, termina por ajuizar sobre a morte. Desenha-se assim a imagem do naufrágio, imagem maior de eficácia do que pretende ser um guia de moral individual [37]. Ora, o capítulo intitulado "Barca de Narragônia" enuncia, estoicamente, o naufrágio como fruto da irreflexão humana: a nau é embarcação insegura, povoada por desajuizados que avaliam mal seu futuro. Destes, que de acordo com Brant "não pensam em nada" a não ser em entoar o "*Gaudeamus*", que é cantilena de loucos, aproximam-se os "descuidados" de Gil Vicente. Também para este o naufrágio é conseqüência de conduta "desatada" e de avaliação comprometida pela "fantasia". O motivo é narrativamente explícito em ambos os autores: em Brant são imagens de um turbilhão que devora navio e homens [38]; em Gil Vicente de passageiros "alagados, [que] no mais fundo da ribeyra sam penados" [39].

Deixemos de lado o fato de Sebastião Brant não desenvolver de modo recorrente a imagem da barca, preferindo restringir-se à representação da loucura em seu aspecto tradicional, ou seja, assimilada ao pecado. A barca referencia sobretudo o motivo do embarque, pretexto uma vez mais para que se apresente uma galeria de tipos. Brant encontra assim aquilo que é esquema básico das narrativas da *Trilogia das Barcas* e das *Danças da Morte*: uma humanidade composta de pedantes, avaros, camponeses, juristas,

---

34. "*Ce livre est destiné à tous vous exhorter à suivre le chemin utile et salutaire qui mène à la sagesse, à la saine raison, et aux moeurs honorables, ainsi qu'à mépriser, hair et fustiger folie, aveuglement, manie, égarement en tous lieux, toutes races et toutes conditions*", *La Nef des Fous*, ed. cit., p. 1.
35. Ao homem de Brant, à semelhança daquele da *Ars Moriendi* e de Gil Vicente, o Diabo procura sempre perverter: "*Pendant ce temps les diables, tout à leur joie maligne, se jettent sur son âme pour la précipiter dans l'ardente fournaise ou le froid infernal*", *La Nef des Fous*, ed. cit., p. 336.
36. *La Nef des Fous*, ed. cit., p. 5.
37. A se consultar, para uma leitura mais completa do texto de Sebastião Brant, Joël LEFEBVRE, *Les Fols et la Folie: étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Librairie Klincksiek, 1968, p. 97.
38. "*Bientôt nous allons échouer, le mât est arraché et tout est emporté, la voile et les cordages* [...] *Bientôt tout l'équipage est balayé aussi avec le capitaine eet tous les officiers* [...] *Beaucoup de fous devront faire naufrage*", *La Nef des Fous*, ed. cit., pp. 437-439.
39. *Auto da Barca do Purgatório*, ed. cit., p. 105.

nobres, aos quais desde o início se confere o epíteto de loucos, todos participantes de "cirandas e farândolas" que não são mais que dança macabra [40].

Mas quando nos lembramos de que, no *Auto da Barca do Inferno,* ao Parvo é reservado um destino diferente daqueles dos demais tipos, a analogia leva-nos a refletir sobre a possibilidade de estarmos diante de cenários escatológicos distintos. Para Brant a loucura do mundo é antes matéria de predicação que de ironia; e ao se retratar também como louco, ele não faz senão acionar o lugar comum da humildade do predicador [41]. Se a sua proposta é, como diz, "reunir loucos", "equipar todo um exército naval [...] para rir e vituperar" [42], a partir do capítulo terceiro, quando é questão de Inferno e de salvação, o discurso não deixa mais de ser prédica moralizante. O estilo de Brant privilegia, por conseguinte, a visão do Apocalipse, conforme uma perspectiva escatológica que privilegia a representação do Anticristo, na crença de que decadência é sinal de fim dos tempos, prenúncio do Juízo Final.

Ousaria aqui conjecturar que enunciado de tal natureza é o impedimento preciso a toda opção pelo cômico e por fantasia verbal. Ora, é precisamente a confluência do ético e do cômico que particulariza o discurso de Gil Vicente. Ético, pois é manifesta a dívida da *Trilogia das Barcas* para com o *legs* tradicional do Novo Testamento, notadamente os Evangelhos. Cômico, porque partindo de uma referência moral, como é a palavra bíblica, sabe agenciá-la, e mesmo subvertê-la, se ouso dizer, de modo a suscitar o riso. Assim, o Parvo Joane, à maneira do simples dos Evangelhos, recusa-se a embarcar na nau dos excluídos e percorre com olhar irônico os vícios do mundo. Joane reconhece na embarcação do Diabo, é verdade, a arquetípica barca dos "Tolos" [43]. Mas furtando-se ali ao papel de um protagonista a mais, passa a animar o tribunal das almas, investido do verbo para a um só tempo provar a certeza de uma proposição evangélica e parodiar o mundo. Em suma, em Gil Vicente, a *visio malefica* de Brant torna-se *visio benefica* e, graças à intervenção de seu Parvo, *visio jocosa.*

40. "[*ô Mort impitoyable*] *qui nous emporte tous* [...] [*La Mort*] *anéantit le palais d'un grand roi ou la hutte du pâtre, elle n'épargne rien, ni luxe ni puissance et traitera le pape tout comme le rustaud* [...] *Chacun devra la suivre et emboïter son pas en entrant dans la danse, le pape ou l'empereur, les rois et les évêques ou la simple piétaille: aucun n'avait pensé devoir un jour danser rondes, trotter et sautiller dans la danse macabre*", *La Nef des Fous*, ed. cit., pp. 332-334.

41. A se consultar sobre o tema da loucura nos humanistas o célebre texto de Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970. Leia-se, igualmente, Charles BÉNÉ, "Folie et Sagesse dans la littérature du XVIème siècle", in *Studi francesi*, ano XXIII, fasc. 1, 1979. Para uma crítica da análise de Klein relativa ao gênero cômico quinhentista, veja-se Yvonne BELLENGER, "Le comique comme résultat d'une transgression?", in *Studi di Letteratura francese*, vol. 177, 1983.

42. *La Nef des Fous*, ed. cit., pp. 3-5.

43. "Hou daquesta!"/ "Quem é", pergunta ao Parvo o diabo/ "Eu sô. É esta a naviarra nossa?"/ "De quem?"/ "Dos tolos"/ "Vossa. Entra! Joane", *Auto da Barca do Inferno*, ed. cit., pp. 137-138.

AS *MEMÓRIAS* DE RAUL BRANDÃO: A VIDA COMO LUZ E SOMBRA

CLARA CRABBÉ ROCHA

A literatura autobiográfica suscita uma apaixonante reflexão sobre as relações entre o intimismo e a escrita do *eu*. Conceitos interligados, mas de alcance diverso, eles detêm um estatuto muito diferente na história e na teoria literárias. Ao contrário do que sucede com os géneros literários do íntimo (autobiografia, diário, confissões, etc.), não existem muitos estudos sobre o intimismo propriamente dito, índice flagrante de que a história literária ainda não assimilou completamente este conceito recente (o substantivo "intimismo" surge no princípio do nosso século) no seu apetrechamento teórico.

O recente ensaio de Daniel Madélénat *L'intimisme* [1] chama a atenção precisamente para essa condição do intimismo como

> *esthétique sans reconnaissance officielle, caractère secondaire et dominé dans le système des genres (simple adjectif, le plus souvent: roman, poésie intimes)* [2]

e propõe-nos uma fecunda indagação sobre essa pulsão de retraimento e refúgio e sobre os parâmetros temáticos e formais que constituem o paradigma intimista. Menos recente, mas igualmente útil, é o volume *Intime, intimité, intimisme* [3], que constitui as actas dum Colóquio realizado em Lille em 1973.

Não é difícil definir o intimismo. O termo tem origem no superlativo latino *intimus*, da raíz do advérbio *intus*, o que está dentro, no fundo, recôndito, secreto. O intimismo pode ler-se em duas acepções: como relação entre dois seres (por exemplo nas expressões "ligação íntima", "amigo íntimo") ou entre um ser e o seu meio mais próximo; ou como relação de si a si, suscitada quer pela experiência dum abismo interior que se deseja sondar e porventura estruturar, quer pelo trauma duma agressividade exterior da qual o sujeito se defende através do reencontro com o *eu* como personalidade-refúgio. Em qualquer das acepções, e sempre em conformidade com o sentido etimológico, o intimista procura nessas relações a profundidade e a autenticidade que não encontra no teatro do mundo. Aproximar-se dos seres ou dos espaços queridos ou ir ao fundo de si mesmo é o seu modo de procurar a verdade. "Intimismo" é, pois, um termo polivalente que designa ora um traço de carácter (uma propensão para a introspecção ou o recolhimento), ora uma atmosfera (a topofilia, os lugares felizes, o espaço securizante da casa, os espaços de posse, o sossego doméstico, a paz do campo, etc.), ora uma estética, com os seus temas e as suas *maneiras* próprias. É sem dúvida em função desta polivalência que Jean Baudrillard desvia a significação do íntimo para a esfera da conotação. O íntimo,

1. Daniel MADÉLÉNAT, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.
2. *Id., ibid.*, p. 76.
3. *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Université de Lille III — Éditions Universitaires, 1976.

para ele, "*n'est ni un concept ni une notion théorique, c'est un mot chargé d'affect, de vécu* [...]".[4]

Seja como for, pensado ou vivido, o intimismo não se confunde com a escrita do *eu*. Literatura intimista e literatura autobiográfica não são expressões coincidentes no seu conteúdo. A autobiografia, o diário, o auto-retrato, enfim, as várias modalidades daquilo que se convencionou chamar literatura autobiográfica, são géneros, arranjos literários, modelizações do íntimo que normalmente os sustenta. Mas a literatura intimista consubstancia-se, além destes, noutros géneros em prosa e em verso: o romance e a novela (*Dafne e Cloé*, por exemplo), a elegia e a epístola, a égloga e o idílio, etc. Acresce que a literatura intimista não é forçosamente autobiográfica, na medida em que pode privilegiar uma relação de afeição com outrem em vez da autocontemplação narcísica, ao passo que a literatura autobiográfica pressupõe quase sempre a componente intimista (um caso extremo de diário "íntimo" que não o é, exemplo portanto de excepção à regra, é o recente diário de Eduardo Prado Coelho). Paradoxos e aporias da teoria dos géneros em que a ciência literária nos enreda.

Vem todo este introito a propósito das *Memórias* de Raul Brandão, um caso muito peculiar de experiência da interioridade e da exterioridade e de conjugação dos modos de comunicação próprios do *eu* abissal e do *eu* social.

As memórias são sem dúvida, entre os géneros autobiográficos, aquele que menor dosagem comporta de intimismo. Enquanto outras modalidades de escrita do *eu*, como o diário e a autobiografia, nos oferecem geralmente uma "composição de si" através da integração dos acontecimentos e dos outros no próprio sujeito, as memórias são quase sempre textos descentrados, documentos dum espaço e dum tempo e não monumentos dum *eu*. O memorialista é ao mesmo tempo um espectador e um actor da História. Mais do que o retrato dum indivíduo, as memórias são o "retrato duma voz", para usar a expressão de Marguerite Yourcenar, na medida em que o testemunho que nos dão é fortemente marcado pela subjectividade da sua chancela. O memorialista representa um mundo e um tempo que são os *seus*, interioriza-os a ponto de, em alguns casos-limite, se mover em circuito fechado, retomando obsessivamente os mesmos temas e os mesmos instantes.

As *Memórias* de Raul Brandão, aparentemente, não fogem ao paradigma genológico. O autor mostra-se muito menos interessado em entesourar o seu *eu* do que em recolher, como ele diz, "o lixo da História"[5] e em fazer a crónica de uma época particularmente conturbada da nossa vida política. Desde o primeiro volume, ele apresenta-se ao leitor como "espectador da vida" e explica por que foge da autocontemplação narcísica. "Fujo [...] de descer dentro de mim próprio para não reconhecer com espanto que sou absurdo"[6], escreve no limiar da sua empresa memorialística. E acrescenta outras razões ainda: a incapacidade de centramento pessoal ("[...] para não ter de descriminar até que ponto creio que não creio"[7]) e de centramento colectivo ("A nossa época é horrível

4. Daniel MADÉLÉNAT, *op. cit.*, p. 20.
5. Raul BRANDÃO, *Memórias*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, vol. I, s/d. p. 16.
6. *Id., ibid., p. 15.*
7. *Ibid.*

porque já não cremos — e não cremos ainda" [8]), e a própria condição mutável do homem ("[...] todas as sucessivas imagens em que nos desdobramos durante a vida" [9]).

Assim, as páginas das *Memórias* de Raul Brandão são predominantemente preenchidas pela experiência dum abismo exterior, em vez da sondagem do abismo interior que o atemoriza. "Espectador da agitação lá de baixo" [10] — posição que reflecte, mais do que um ponto de vista narrativo, um ponto de vista ideológico —, o memorialista representa a sociedade contemporânea como tragédia (o "desenrolar de toda a tragédia contemporânea" [11]). É sob o signo do espanto e do terror trágicos que regista o episódio nuclear em torno do qual se desenvolve o relato: o regicídio. A ele retorna constantemente, mesmo passados vários anos sobre o primeiro registo do evento, reinterpretando-o com novas achegas e com a visão crítica que a distância temporal permite. Essa insistência faz do episódio, por assim dizer, o clímax continuado da representação trágica do seu tempo que Brandão nos deixou nas *Memórias*.

Também a guerra de 14-18 é pedra de toque da verdade e da mentira no teatro da vida, revelando, conforme os casos, as qualidades ou os defeitos da natureza humana [12]. Perante a evidência da morte violenta, individual ou colectiva, imagem dum tempo histórico de mudança radical e de estilhaçamento de valores, o autor exacerba a sua visão pessimista e apocalíptica.

Muito embora lhes dedique longas páginas de descrição minuciosa e realista, esvazia de realidade os títeres da sua "comédia humana" até os transformar em fantasmas, máscaras, "figuras desfiguradas" [13]. É que a vida é tragédia que a maior parte dos homens vive como farsa. Painéis como aqueles em que pinta a "sociedade elegante" ou os bastidores da política saldam-se por comentários severamente judicativos: "Tudo isto é frívolo e trágico" [14]. A aristocracia de espírito e o idealismo de Raul Brandão não se conformam com a miséria moral de uns e material de outros, com a avidez de dinheiro e poder do novo-riquismo dominante nem com a condição infra-humana dos desfavorecidos e explorados.

É impressionante a galeria de figuras que desfilam nas *Memórias*. São muitas vezes tipos, representações caricaturais colhidas no formigueiro da vida política e mundana. Mas, a par dessas concessões ao pitoresco ou ao anedótico, encontramos vigorosos retratos de homens de excepção que se destacam da sombria ou grotesca vulgaridade. Assim, não admira que Camilo e Junqueiro sejam exemplos de heróis trágicos, fantasmas doutra espécie, titânicos no seu desespero, na sua loucura ou no seu visionarismo. De Junqueiro diz o memorialista que foi poeta e santo, "os dois mais altos cumes que o homem pode atingir na vida" [15]. Esses e alguns poucos merecem a sua admiração sincera. O resto é "pó da estrada" [16].

---

8. *Ibid.*, p. 13.
9. *Ibid.*, *Vale de Josafat*, Lisboa, Seara Nova, 1933, p. 161.
10. *Ibid.*, p. 10.
11. *Ibid.*
12. Cf. *Vale de Josafat*, pp. 117-119.
13. *Ibid.*, p. 185.
14. *Memórias*, vol. I, p. 217.
15. *Memórias*, vol. II, Lisboa, Perspectivas e Realidades, s/d., p. 210.
16. Título duma série incluída no vol. I.

A representação do mundo seu contemporâneo como fábula trágica, com as suas fatalidades e os seus heróis, os seus vaticínios e a sua *hybris*, é pois o modo típico do registo memorialístico brandoniano. Em muita literatura autobiográfica o acto de escrita é suscitado pelo pânico de um abismo interior e pela necessidade de o remediar através da estruturação da interioridade. Essa estruturação pode conseguir-se através de vários meios, por exemplo a fé no caso das *Confissões* de Santo Agostinho. Em Raul Brandão, pelo contrário, o que ressalta é o alarme perante um abismo exterior, e o autor parece muito menos apostado em estruturar a sua visão do precipício do que em representá-lo tal como ele se lhe afigura, sem esconder a sua perplexidade nem as contradições ideológicas em que se debate. O próprio narrador sublinha a descontinuidade do sujeito que escreve: "Sucede sempre que, passados meses sobre o que escrevo — eu próprio duvido e hesito" [17]. E o fragmentarismo da escrita acompanha, em termos formais, essas dúvidas e hesitações. Note-se que Raul Brandão data os fragmentos como se se tratasse dum diário, e não se obriga à visão englobante e panorâmica dum relato estruturado. Pelo contrário, ele diz das *Memórias* que "são notas, [...] dois traços sobre um acontecimento" [18], e um dos seus estilemas preferidos é o minimalismo impressionista, o registo desta ou daquela lembrança, a anotação do insignificante.

Também do ponto de vista ideológico oscila entre a atitude interveniente e a retirada desistente tão típica de finais de Oitocentos e do começo do nosso século. Algumas páginas das *Memórias* são um verdadeiro manifesto político, em que prega a revolução social e a revolução moral. Afirma a sua esperança num futuro de igualdade e dignidade para todos ("Espero no que aí vem, e que sinto que contém uma grande verdade — a verdade eterna. Espero pelo dia — mesmo na cova o espero — em que acabe a exploração do homem pelo homem" [19]), e faz profissão de fé dum socialismo cristão que redima a desgraça presente ("Este mundo em que vivemos é uma mentira monstruosa. É um mundo anti-cristão" [20]). No ensaio sobre as causas da decadência de Portugal, com que encerra o volume *Vale de Josafat*, proclama a necessidade de criar novas elites e um novo ideal de beleza e justiça [21]. Mas outras páginas há que atestam a sua descrença. Como a crítica brandoniana tem largamente evidenciado, o autor debate-se entre o idealismo e o anarquismo, formas contraditórias da sua postura anti-burguesa e anti-materialista e do seu sonho de um mundo melhor. Porém a sua luta interior é também entre o pensamento e a acção: "Entre o que sinto e os meus actos há uma distância incomensurável" [22]. Neste conflito entre um ideal e uma *praxis* que nem sempre lhe corresponde se desestrutura o pensamento de Brandão e se consubstancia o seu descentramento.

São escassos e fugazes os momentos de pacificação nas *Memórias*. Esses são os momentos em que vem à tona o intimismo. Os balanços de vida que iniciam cada um dos três volumes das *Memórias* instituem um modo de comunicação, de transparência,

17. *Memórias*, vol. I, p.15.
18. *Ibid.*, p. 14.
19. *Vale de Josafat*, p. 31.
20. *Ibid.*, p. 30.
21. *Ibid.* p. 25.
22. *Ibid.*

de reencontro que contrasta com a vozearia babelizante do mundo. Nesses "momentos de sonho" o autor vislumbra a salvação. São instantes superlativos do vivido que se destacam da vacuidade de tudo o resto. Esses instantes têm um cenário próprio, que é o espaço do recolhimento e da interioridade: o campo, a propriedade agrícola, a casa e, dentro dela, a pedra do lar. Reencontramos aqui alguns dos motivos tradicionais da mitificação do refúgio (outros são a gruta, o jardim de infância, etc.).

A relação que o autor estabelece com os entes queridos, vivos ou mortos, sob o signo dos deuses tutelares do espaço doméstico, é uma religação profunda e verdadeira. A evocação, em páginas comoventes, de sombras como a figura sonhadora da mãe ("só nervos e paixão" [23]) ou a da criada, paradigma da religiosidade popular, são exemplos dessa religação.

Estar é *estar diante*: mostrou-o Kierkegaard, que assim distinguiu entre subjectividade e interioridade. A interioridade supõe uma capacidade de estar exterior a si [24]. Raras são, como já vimos, as ocasiões em que Brandão sai de si mesmo para se contemplar. Mas nos momentos de intimismo ele tem sempre diante de si um espelho, um interlocutor silencioso, um *outro* que lhe permite o contacto sagrado. Esse espelho pode ser a presença pacificadora da mulher, a quem está unido por um amor que idealiza como sentimento religioso: "Cada vez me aproximo mais de ti. O que há de puro em mim a ti o devo. És limpidez e ternura" [25]. Pode ser também a companhia do fogo que arde na lareira, na série "O silêncio e o lume" [26]. Junto do lume, metáfora clássica de revelação e iluminação, encontra um lugar privilegiado de recolhimento contemplativo, e também de comunhão muda com os presentes e os ausentes, que o calor reconfortante metaforiza. Mas os interlocutores podem ser ainda os vizinhos ou os assalariados, os "simples" que pertencem à linhagem espiritual dos puros:

> Admiro, por exemplo, muito mais, perdoem-me, a vida ignorada do meu vizinho, o sr. Crasto, que morreu de oitenta anos, curvado, a lavrar a terra, do que a do senhor Hintze Ribeiro, que considero inútil e destituída de toda a beleza. [27]

São estes seres próximos física ou espiritualmente que povoam a *eutopia* que o reconcilia consigo próprio e com a vida.

É portanto na euritmia dos espaços e das afeições íntimas que Raul Brandão encontra o sentido da vida. Mantém uma atitude de distanciamento em relação ao tumulto da vida pública: "do meu canto assisti ao desenrolar de toda a tragédia contemporânea" [28]. Com os lugares e os seres amados, pelo contrário, estreita os seus laços sentimentais:

> Mas basta às vezes que sorrias e é a tua alma que sorri, basta às vezes que não fales e é a tua alma que me fala! Nesse momento somos um ser: eu sou tu, tu és eu; tu sorris, eu sorrio... [29]

---

23. *Ibid.*, p. 145.
24. *Apud Intime, intimité, intimisme*, p. 148.
25. *Memórias*, vol. II, p. 17.
26. Série incluída no vol. II.
27. *Memórias*, vol. I, p. 15.
28. *Vale de Josafat*, p. 10.
29. *Memórias*, vol. II, p. 18.

Assim regressamos à nossa questão inicial. Qual é o peso e o papel do intimismo no texto autobiográfico de Raul Brandão? Estas *Memórias* são um testemunho impressionante dum tempo e dum meio, o retrato duma vida atravessada pela História convulsionada do fim da Monarquia e do advento da República, em que a presença do *eu* se dilui no turbilhão dos revezes sociais e políticos. A personalidade do memorialista só entra em jogo na medida em que ele é co-actor da História e nos dá uma visão fortemente modelizada pela sua subjectividade, que amplifica, distorce, caricaturiza, ensombra, repisa e questiona os factos.

Mas se a vida pública ocupa quantitativamente a maior parte do texto, a ponto de fazer dele, antes de mais, um documento, a vida privada impõe-se nele pela sua força qualitativa. É no intimismo que o memorialista encontra a verdade. Aliás, o público e o privado correspondem nas *Memórias* a cronótopos diferenciados. O quotidiano sossegado do homem a-histórico, longe de ser insignificante e sem assunto, inspira páginas de grande intensidade literária. Nelas o ritmo narrativo afrouxa para dar lugar ao estatismo contemplativo. O seu tempo é o tempo suspenso do instante. Pelo contrário, o tempo da evocação memorialística é o tempo dinâmico do fluir histórico. Mas o saldo não deixa dúvidas. Nesses instantes de revelação, a vida aparece como luz. Nos outros, ela é feita de sombras. Sombra e luz são pois metáforas associadas a duas esferas opostas da vida: a pública e a privada. Eis o paradoxo destas *Memórias*, que tão minuciosamente se ocupam da história do seu tempo, acabando por reduzi-la a "lixo", e em que tão breve e delicadamente aflora o intimismo, como hipótese de redenção e felicidade.

VARIAÇÕES OFÉLICAS EM TRÊS SONETOS DE GUILHERME DE AZEVEDO, ANTÓNIO NOBRE E MIGUEL TORGA

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE

O motivo ofélico da jovem afogada, que nos surge pela primeira vez na narração que a rainha faz da morte de Ofélia no 4º acto da tragédia *Hamlet* (cena 7, vv. 165-182), irá ser insistentemente glosado — como variação romântica do antiquíssimo motivo da *navigatio vitae* — na lírica europeia simbolista e decadentista de finais do século XIX e continuará a assombrar a poesia do nosso século [1].

Na raiz da maior parte desses textos encontra-se não só o aludido relato poético shakespeariano, mas — e em muitos casos predominantemente — o poema "Ophélie" de Arthur Rimbaud (cf. *Apêndice*, texto 1), composto em 1870, quando o seu autor apenas contava dezasseis anos de idade.

Muito devedor ainda da estética romântica e parnasiana, o poema transforma a heroína de Shakespeare numa figura lendária, quase mítica, que flutua desde há milhares de anos na corrente escura de um rio nocturno onde se reflectem as estrelas. O corpo da jovem afogada, comparado no início e no final a um grande lírio branco, atrai sobre si a atenção compassiva de nenúfares, canaviais e salgueiros, criando-se assim uma relação eufórica muito estreita entre Ofélia e a natureza circundante, relação essa que testemunha a unidade sagrada de todos os seres e objectos do universo. Na segunda parte do poema, ao ser apresentada, como causa da loucura e da morte da noiva de Hamlet, a impossiblidade de consumação dos sonhos de amor, liberdade e infinito que a possuíam, a *femme fragile* shakespeariana torna-se manifestamente um símbolo da própria fragilidade humana, um símbolo também da poesia, da saudade de um mundo idílico, em íntima consonância com as forças elementares da natureza cósmica (Rüesch, 1964: 45-52).

Na minha comunicação vou concentrar-me na análise de três composições em forma de soneto, de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga, as quais, não obstante representarem três momentos sucessivos e muito diferentes da recepção do motivo de Ofélia na lírica portuguesa, estabelecem um curioso diálogo intertextual com o poema de Rimbaud acima referido.

Começarei por Guilherme de Azevedo [1840-1882], que, como jornalista, cronista e autor breve de poesia, é uma figura bem conhecida da geração de 70. O vulto branco de Ofélia — comparado a uma flor que flutua não nas águas de um rio mas sobre as

1. Por razões de economia de tempo, omito qualquer comentário às representações pictóricas oitocentistas do motivo de Ofélia (como, por exemplo, as de Delacroix, Delaroche e Millais), muitas vezes intimamente ligadas com as interpretações literárias de alguns autores.

ondas do mar [2] nocturno e enluarado — aparece pela primeira vez na obra deste escritor no poema "O canto da sereia", pertencente ao seu segundo livro de versos, *Radiações da Noite* (1871), [3] e simboliza aí — tal como no poema de Rimbaud — os anseios ideais, as visões quiméricas de Infinito que dilaceram o eu lírico e que ele em vão procura repelir.

No soneto sem título que transcrevo no *Apêndice* (texto 2), e que seleccionei do terceiro e último volume de versos do poeta, o volume *Alma Nova* de 1874, [4] o que nos aparece a vogar sobre as ondas, revestido de flora marítima, é já expressamente "o cadáver d'Ofélia", que o eu lírico acaba por comparar (leiam-se os tercetos) com as ruínas dos seus próprios sonhos românticos. É curioso notar como nestes versos se cruzam duas linhas isotópicas de diferente proveniência: uma delas — em ligação estreita com o intertexto de Rimbaud — passa por "aparição das noites seculares", "grandes nenúfares", "vagas harmonias das cousas ideais", "criações fantásticas, divinas" e, exprimindo o carácter ideal, intemporal e belo da visão ofélica passada, contrasta com os elementos da outra isotopia também presente no texto, de matriz baudelairiana, cujos principais vectores semânticos — destruição, decadência, morte, decomposição — assentam nos seguintes vocábulos e expressões: "cadáver", "voragem", "limos das marés", "peito carcomido", "rija cartilagem", "luz mortiça", "ruínas". De acordo com as teorias evolucionistas então em voga e com o credo huguesco e proudhoniano do autor e da geração em que este se integra, a lírica da *Alma Nova* propõe-se conciliar as duas linhas temáticas aparentemente opostas que acima notei: a decadência do velho mundo romântico deve ser aceite como estádio transitório e necessário no processo evolutivo da natureza e da humanidade, no processo de construção de um novo mundo que integrará como fertilizantes os restos mortais das "criações fantásticas" de épocas passadas (Simões, 1981: 32, e Cirurgião, 1982: 4 ss.). É assim que da decomposição das ilusões ou ideais românticos — simbolizada no "cadáver d'Ofélia" — resultarão, numa síntese dialéctica, os "lírios da justiça" [5]. Esta imagem híbrida, a rematar o soneto, parece-me bem expressiva do romantismo social e humanitário, com traços de materialismo naturalista, que — partindo das *Odes Modernas* de Antero de Quental — percorre a poesia revolucionária portuguesa das décadas de 70 e 80, muito particularmente a de Guilherme de Azevedo (Hess, 1978: 52-60 e 123-148, e Moreira de Sá, 1986: 39-41).

Passo agora a apresentar outro marco na recepção do motivo da jovem afogada: o soneto "Enterro de Ofélia", incluído na rubrica "Elegias" do *Só* ([1]1892, [2]1898) de

2. Como frequentemente acontece na tradição poética portuguesa, é ao mar, e não aos rios, que se associam as imagens ou situações necrofílicas: cf., e.g., *Só*, p. 27, pp. 38-39, 156. Neste sentido, veja-se também Margarido, 1993: 71.
3. Também no poema "Êxtase", de *Radiações da Noite* (p. 169), se evoca a imagem de Ofélia a vogar sobre o mar, à luz espectral da lua.
4. Para ser mais precisa, o soneto constitui a 2ª Parte do longo poema com que abre a colectânea e no qual Guilherme de Azevedo procura definir a natureza e objectivos da sua nova poesia.
5. Veja-se também o poema "Graça póstuma" (*Alma Nova*, p. 45), em que Guilherme de Azevedo, ao jeito das "fantasias ou madrigais macabros" de Antero de Quental e António de Azevedo Castelo Branco (Delille, 1984: 191-197), antevê a morte da amada ofélica e a transformação do seu cadáver num lírio branco "imenso e bom".

António Nobre [1867-1900] — *vd. Apêndice*, texto 3. Como o próprio título já indica, volta-se nestes versos, em termos muito próximos dos do poema de Rimbaud, a evocar a morte da heroína shakespeariana e o cortejo fúnebre que a chora e acompanha à última morada. Na caracterização da figura feminina continuam presentes os mesmos traços semânticos de "alvura", "beleza", "sonho" e "fragilidade", é manifesto também o envolvimento compassivo e carinhoso de uma natureza antropomorfizada. Como aditamento tipicamente nobriano, note-se que essa transfiguração da paisagem, de feição panteística, se faz mediante uma cadeia metafórica de inspiração religiosa, cristã e pagã, predominantemente conectada com a vida monacal, uma cadeia que se inicia nas rezas dos padres-choupos, passa pela imagem central do Convento-Morte onde Ofélia-freira vai professar, com ninfas a servirem de damas de honor, e remata nas personificações do Pôr-do-Sol e da Lua, respectivamente como acompanhante enamorado e madrinha-protectora da noviça.

A concepção eufórica e sacralizante da imagem de Ofélia representada no soneto [6] poderá levar-nos a considerar essa personagem feminina uma figura de identificação do sujeito poético, em que este projecta — numa atitude paradigmática do esteta finissecular — a sua própria ânsia romântica de beleza ideal, de paz e silêncio, de fuga e libertação da estreita e restritiva realidade quotidiana e de integração na natureza cósmica. Importa, no entanto, notar que o discurso lírico de António Nobre me parece já aqui revestir uma tessitura mais complexa, apontando para uma certa ambiguidade relativamente à heroína shakespeariana e, no fundo, também em relação à própria morte.

De facto, na primeira quadra do soneto, tenta-se lançar, através do "topos" hamletiano da morte como sono entremeado de sonhos, um ténue véu de fingimento sobre o evento narrado, na segunda o Convento-Morte é realisticamente designado por "Vala", o que contrasta, de forma crassa, com o eufemismo inicial e com a sacralização cósmica levada a cabo nos dois tercetos. Se a esta mistura de verdade e fingimento, de realismo e fantasia poética, somarmos o suave e doce tom irónico que percorre todo o relato (repare-se, por exemplo, na admoestação lúdica e na constante mobilização dos leitores/ouvintes, na inserção de exclamações, suspensões e expressões coloquiais), temos por força de reconhecer no soneto "Enterro de Ofélia" uma atitude global híbrida, de familiaridade e distância, de identidade e alteridade, entre o sujeito da enunciação e a figura mítica evocada numa situação emblemática.

Por esse hibridismo de concepção e de expressão, que reflecte a dualidade vivencial e estética característica do sujeito poético do *Só*, julgo lícito considerar estes versos nobrianos como um tratamento romântico-decadentista do mito de Ofélia em que é possível já divisar inequívocos sinais de modernidade.

Para concluir a apresentação do tríptico de poemas ofélicos que me propus falta ainda comentar o soneto de Miguel Torga [n. 1907]. Praticamente desconhecido, mesmo dos mais devotos leitores torguianos, fui encontrá-lo na novela *A Terceira Voz*, datada

6. A sacralização da figura de Ofélia afogada nas águas, e também a sua nacionalização, estão já bem patentes no soneto "Stª Iria", que imediatamente precede o "Enterro de Ofélia" na série "Elegias" do *Só* (Delille, 1975: 5-36, e 1993: 125-129).

de 1934 e nunca reeditada, por sinal a primeira obra em que aparece o pseudónimo Miguel Torga.

A narrativa configura-se como uma longa carta que a personagem Miguel Torga dirige a D. Diogo, fidalgo da província, cuja filha solteira — Maria Adelaide de Castro Sampayo de Vasconcellos Gardunha — acabara de morrer de parto. É em tom sarcástico-acusatório que o eu-narrador torguiano vai reconstituindo nessa carta os principais episódios da história passada, alguns deles fortemente melodramáticos: o reencontro, em plena natureza transmontana, entre o rapaz plebeu e a jovem aristocrata que já se conheciam de Coimbra, a atracção física mútua e o subsequente relacionamento sexual que ambos — como representantes de uma nova geração culta, que se quer livre de tabus — assumem com plena naturalidade; as suspeitas fundadas de gravidez, que surgem precisamente na véspera da separação, e o propósito obstinado de Maria Adelaide de ter e criar o filho sozinha, recusando quer a solução do aborto, quer o recurso "burguês" do casamento; em Lisboa, os amores compensatórios do narrador/protagonista com a prostituta Mabília Botelho, a lealdade e dedicação que esta lhe demonstra, a doença incurável que a vai destruindo e que, num acto desesperado, a levará a pôr termo à vida; em Trás-os-Montes, a descoberta da gravidez de Maria Adelaide por D. Diogo, e a partir dessa altura a repressão violenta exercida pelo pai sobre a filha, desde toda a espécie de ultrajes e humilhações até às ameaças e tentativas provadas de homicídio; por fim o desfecho trágico, com a morte de Maria Adelaide e o nascimento do filho morto.

Uma história de ingredientes camilianos e feição parabólica, que me parece dever ser lida essencialmente como um libelo contra a farisaica moral sexual vigente na sociedade portuguesa dos anos 30, contra as tiranias familiares e sociais que tolhiam o natural desejo de realização amorosa e a ânsia libertária do indivíduo. O pendor contestatário do texto em relação aos inibitórios e desumanos códigos sociais e morais da época está aliás bem patente em todo o episódio de Mabília Botelho, visto que é junto da mulher da vida que o protagonista alivia a solidão e a amargura provocadas pela separação que a filha-família lhe impusera,[7] é ela, e não Maria Adelaide, a companheira, o ser verdadeiramente humano, que lhe faz sentir por contraste o carácter antinatural e prosaico-materialista da sociedade em que vive: "Era dali, junto da ex-prostituta, que eu olhava a grandeza da vossa monstruosidade, senhores que quereis fazer do amor um pobre deslumbramento de vidrilhos de atracção num bazar dos três vinténs!" (*A Terceira Voz*, 30).

No soneto (*vd. Apêndice,* texto 4) que relata a morte por afogamento dessa mulher marginal e o destino grotesco que lhe estava reservado *post-mortem*,[8] o leitor familiarizado com os poemas ofélicos da tradição romântico-simbolista e decadentista imediatamente reconhece a ironia sarcástica com que se referem tanto a viagem rio abaixo do cadáver de Mabília Botelho ("[...] navega serenamente ao frio / da manhã,

7. Neste sentido, leia-se o "poema da carne-espírito" de José Régio (*Presença*, nº 34, Nov.-Fevereiro, 1932, p. 9), em que as imagens dicotómicas da virgem e da prostituta se opõem e se confundem.

8. Repare-se que, muito significativamente, o soneto vem inserido na novela também em posição marginal, i.e., não no corpo do texto, mas numa modesta nota de rodapé ilustrativa das circunstâncias da morte de Mabília Botelho.

o corpo da Mabília Botelho") como o acto propriamente dito do suicídio ("[...] e afogou-se/ honestamente como qualquer donzela!..."). Tal ironia aponta muito explicitamente para uma estratégia deliberada de distorção,[9] ou melhor, de subversão parodística do mito poético: em vez do vulto lendário de Ofélia, que, em plena harmonia com a natureza idílica envolvente, apresenta como principais traços semânticos a beleza sonhadora, a fragilidade, a inocência e a virgindade (estas duas últimas simbolizadas na cor branca), depara-se-nos aqui o corpo "inchado e negro" da prostituta Mabília Botelho, conotada com espaços citadinos fortemente disfóricos, de marginalidade, miséria e/ou degradação, como sejam "o bairro velho das toleradas" e o rio de "águas turvas" que o margeia, o bordel [10] e o necrotério. Compare-se também, no primeiro terceto, a brutal e sistemática dissecação a que o corpo anónimo da afogada é submetido na morgue com a atitude compassiva e carinhosa da natureza em relação à jovem Ofélia nos poemas de Rimbaud e Nobre; finalmente no segundo terceto, em oposição crassa à transfiguração e sacralização cósmica da tradição romântica, a estigmatização da mulher e, logo a seguir, a sumária liquidação do caso, que vem consumar o processo de degradação e cousificação da criatura humana.

O carácter lacónico e despojado da linguagem, a aproximação do discurso lírico ao discurso quotidiano de tom corrente e factual (através de determinado tipo de sintagmas e lexemas, do uso frequente de *enjambement*, das pausas no interior dos versos, de exclamações e suspensões), enfim toda a ruptura operada no esquema métrico, rítmico e rimático do soneto de molde clássico ou classicizante, tudo isso a meu ver acompanha e sublinha o movimento de desvalorização (Genette, 1982: 404 ss.) da figura que comecei por notar.

Assentando numa estética do grotesco e do macabro, provinda da herança naturalista e romântico-decadentista de matriz baudelairiana, o soneto aproxima-se, pelas imagens e espaços disfóricos escolhidos e pelo consentâneo modo de expressão, de alguns textos líricos, também de certa forma anti-ofélicos, característicos do modernismo alemão, como, por exemplo, o poema expressionista "Schöne Jugend" de Gottfried Benn ou a balada "Vom ertrunkenen Mädchen" do jovem Bertolt Brecht.

Não podemos, no entanto, esquecer que a desvalorização ofélica observada no soneto de *A Terceira Voz* radica essencialmente no mesmo romantismo anárquico-social e vitalista que traveja a novela onde está inserido. De facto, essa desvalorização conduz a uma denúncia enfática do destino trágico da mulher-prostituta, que, apresentada como vítima de uma sociedade injusta e brutal, é envolvida pelo eu-narrador, como aliás acontece em muitas outras obras presencistas dedicadas a figuras similares, [11] numa onda de compreensão, quando não de compaixão e simpatia fraterna.

9. É Clara Rocha (1977: 153) que aponta como um dos processos mais característicos da arte torguiana a distorção do mito.
10. No texto da novela o bordel aparece referido como uma "dessas casas hirtas e repletas de indivíduos indiferentes" (*A Terceira Voz*, 27). Cf. também, na revista *Presença* (nº 20, Abril, Maio de 1929, p. 7), o poema "Bordel" de António Navarro.
11. Cf., por exemplo, no 3º volume do *Diário* de Miguel Torga, a "Ode às mulheres da vida" (Torga, 1954: 146-147) e, no romance *Jogo da Cabra Cega* de José Régio, a personagem de M.elle Dora.

Decorrendo de um impulso de solidariedade humana e de justiça, convergente com o que informa a poesia social-humanitária de Guilherme de Azevedo, o poema sobre a morte de Mabília Botelho leva a cabo a terranização e subversão parodística da imagem idealmente romântica de Ofélia, imagem que em António Nobre, ao atingir o ponto máximo da sacralização, iniciara já um suave e irónico processo de desmitificação.

Modernista e ao mesmo tempo romântico, o soneto de Torga continua — de forma ambígua e até certo ponto paradoxal — a tradição poética ofélica existente no lirismo português, da qual estes três sonetos são apenas uma pequena amostra.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Guilherme de (1871), *Radiações da Noite*, Lisboa, Tipografia Universal.

AZEVEDO, Guilherme de (1981), *A Alma Nova*. Introdução e notas de Manuel Simões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CIRURGIÃO, António (1982), *Morte e metamorfose em "A Alma Nova" de Guilherme de Azevedo*, separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº 88, 2º tomo.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1975), *A "Santa Iria" de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia*, separata de *Biblos*, Coimbra, vol. XXV.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1984), *A recepção literária de H. Heine no Romantismo português (1844-1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1993), "A figura da *femme fragile* e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre" in: *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 127/128, Janeiro-Junho, pp. 117-134.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

HESS, Rainer (1978), *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865-1890)*, München, Fink Verlag.

MARGARIDO, Alfredo (1993), "A negridão da morte em António Nobre" in: *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 127/128, Janeiro-Junho, pp. 65-76.

NOBRE, António (1983), *Só*. Com Introdução de Agustina Bessa-Luís. Porto, Livraria Civilização Editora.

RIMBAUD, Arthur (1954), *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par R. de Renéville et J. Mouquet. (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard.

ROCHA, Clara Crabbé (1977), *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Livraria Almedina.

RÜESCH, Jürg Peter (1964), *Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der "navigatio vitae" bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus*. Zürich, Juris-Verlag.

SÁ, Maria das Graças Moreira de (1986), *Guilherme de Azevedo na geração de 70*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

TORGA, Miguel (1934), *A Terceira Voz*, Coimbra.

TORGA, Miguel (1954), *Diário III*, Coimbra, 2ª edição revista (1ª edição 1946).

APÊNDICE

1

OPHÉLIE

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
— On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir.
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile;
— Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

O pâle Ophélia! belle comme la neige!
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
— C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton coeur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu;
Tes grandes visions étranglaient ta parole
— Et l'Infini terrible effara ton oeil bleu!

III

—Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*.Texte établi et annoté par R. de Renéville et J. Mouquet. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, pp. 51-52.

2

Eu vi passar, além, vogando sobre os mares
o cadáver d'Ofélia: a espuma da voragem
e as algas naturais serviam de roupagem
à triste aparição das noites seculares!

Seguia tristemente às regiões polares
nos limos das marés; e a rija cartilagem
sustinha-lhe tremendo aos hálitos da aragem,
no peito carcomido, uns grandes nenúfares!

Oh! lembro-me que tu, minha alma, em certos dias
sorriste já, também, nas vagas harmonias
das cousas ideais! mas hoje à luz mortiça

dos astros, caminhando; apenas as ruínas
das tuas criações fantásticas, divinas,
de pasto vão servindo aos lírios da justiça!

Guilherme de Azevedo, *A Alma Nova* (1874). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 42.

3

ENTERRO DE OFÉLIA

Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixá-la!
(Falai baixinho: agora mesmo se ficou...)
Como Padres orando, os choupos formam ala,
Nas margens do ribeiro onde ela se afogou.

Toda de branco vai, nesse hábito de opala,
Para um convento: não o que o Hamlet lhe indicou,
Mas para um outro, olhai ! que tem por nome *Vala*,
Donde jamais saiu quem, lá, uma vez entrou!

O doce Pôr-do-Sol, que era doido por ela,
Que a perseguia sempre, em palácio e na rua,
Vede-o, coitado! mal pode suster a vela...

Como damas de honor, Ninfas seguem-lhe os rastros,
E, assomando no Céu, sua Madrinha, a Lua,
Por ela vai desfiando as suas contas, Astros!

Leça, 1888.

António Nobre, *Só* ([2]1898), Porto, Civilização Editora, 1983, p. 157.

4

Sôbre as águas turvas daquele rio
que passa margeando o bairro velho
das toleradas, navega serenamente ao frio
da manhã, o corpo da Mabília Botelho.

Lá pela noite, a horas mortas, atirou-se
de cabeça pra baixo, da janela
do sotão. Nada mais. E afogou-se
honestamente como qualquer donzela!...

Veio a polícia investigar o caso...
E o corpo inchado e negro foi desfeito
e pesado e medido e analizado...

E descobriram que era prostituta
e que era sifilítica e bruta!...
E ficou tudo arrumado...

Miguel Torga, *A Terceira Voz*, Coimbra, 1934, p. 29.

ARTE & MANHAS DA IRONIA NA LITERATURA PORTUGUESA

LÉLIA PARREIRA DUARTE

Há algum tempo venho desenvolvendo uma pesquisa sobre a presença da ironia na literatura e desejo hoje refletir sobre a evolução desse artifício retórico em alguns textos da literatura portuguesa. Falarei inicialmente sobre a ironia romântica, exemplificada em Herculano e Camilo; focalizarei depois a ironia de Mário de Sá-Carneiro em *A confissão de Lúcio*, para depois tentar caracterizar a ironia existente na obra de Augusto Abelaira.

Uma das distinções a estabelecer-se entre literatura clássica e romântica tem como base o uso da ironia: no Classicismo a postura do autor literário (e do artista em geral) é a de quem está imbuído de "autoridade" e tem algo a dizer — uma verdade a transmitir, uma lição a comunicar. Por isso mesmo, adotando de modo geral a postura de demiurgo, esse autor não se coloca em sua obra. A partir do Romantismo e de seus pressupostos de liberdade, igualdade e fraternidade, marca-se a revolta do indivíduo contra uma sociedade que o ignora na sua subjetividade e na sua individualidade, condenando-o a reprimir seus desejos e emoções, em nome de valores morais absolutos, fundamentados em Verdade e Bem previamente estabelecidos por governo, Igreja ou família.

Essa valorização romântica do indivíduo gera entretanto um paradoxo: ao tomar consciência de seu desejo de absoluto, o homem percebe também a sua transitoriedade e relatividade, a sua dependência do outro; opondo-se à infinitude de seu desejo, ele sente a finitude de sua vida.

Para o escritor, esse paradoxo apresenta-se simultaneamente como necessidade e como impossibilidade de relato completo da realidade; a solução encontrada é a ironia romântica, através da qual introduz-se na obra a figura de um "representante da representação", instância completada geralmente com a de um narratário. Desnudam-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual. A partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mímese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

O autor parece abdicar, dessa forma, da posição de autoridade de quem sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente esse outro pode tornar real a existência de sua obra e, afinal, a sua própria existência.

Em "A abóbada", de Alexandre Herculano, exemplificam-se essas soluções fornecidas pela ironia, que aparece no texto, inicialmente, através de expressivas inversões do sentido do dito, com objetivo de luta pelo poder: a elogiosa descrição da grotesca figura física do indesejado arquiteto estrangeiro, bem como a suposta aprovação do

comportamento moral desse "bom homem, excelente homem, (que) não fazia aos seus semelhantes senão o mal absolutamente indispensável ao próprio interesse" (p. 780), revelam muito mais que camuflam a posição do narrador/autor em relação ao intruso estrangeiro que tomara o lugar de Afonso Domingues.

Essa ironia retórica é largamente usada por Mestre Ouguet (p. 781), pelas personagens do prólogo do Auto de Visitação dos reis magos, por Frei Lourenço e Martim d'Océm, por elementos da corte de D. João I e pelo próprio Rei (p. 798), exemplificando-se assim os jogos de alusões que "faziam as delícias de seu tempo" (p. 781). Vê-se a ironia em "A abóbada" ainda pela ambigüidade que torna impossível decidir se é Deus ou o Diabo o responsável pelas notícias de que o povo, inexplicavelmente, sabe.

Mas o papel mais importante da ironia na narrativa de Herculano parece ser o que indica ser o texto uma produção realizada por um narrador/autor que assume o seu papel de articulador da trama textual, dirigindo-a a um leitor/narratário com quem busca estabelecer comunicação através de expressões majestáticas na 1ª pessoa do plural: "fizemos" (p. 777), "nosso entender" (778), "nos levaram" (780), "narramos" e "extraímos" (793); por modais marcadores de sua presença: "aqui" e "talvez" (775), e "estas" (776); e pelas referências ao leitor (793). Denuncia assim sua subjetividade na aparente objetividade da narração, revelando a arte com que elabora o fingimento da construção textual. É ainda pela parábase e pela representação dentro da representação que "A abóbada" se revela produção de uma consciência criadora em ação: depois de narrar o prólogo do auto, por exemplo, o narrador acentua o caráter de produção de seu texto, quando chama a atenção para as ondas de papelão com que se finge a presença do mar, ou quando comenta a liberdade cênica com que um ator/personagem afirma subir ao céu, descendo na verdade os três degraus do palco.

Dentro da representação constituída pela narrativa da construção da abóbada encaixam-se: a representação do auto da visitação (que ironicamente não chega a completar-se), a representação existente no prólogo, o arremedo de representação constituído pelo monólogo de Mestre Ouguet e a cerimônia do exorcismo, que pode ser vista também como representação. Essa reduplicação de representações, principalmente aliada à presença de uma voz que se assume como representante da representação, revelam o importante papel exercido pela ironia na elaboração desse texto de Herculano, que o apresenta como representação de algo exterior a si mesmo, produção, resultado do trabalho consciente de um artista em ação que tem valores a enaltecer, mas até por isso valoriza o receptor de seu texto, desejando com ele estabelecer comunicação.

A queda dum anjo, de Camilo Castelo Branco, é outra narrativa construída com o fio evanescente da ironia, por um narrador artífice que parece usar o que Guido Almansi chama de *tongue-in-cheek*, ou seja, múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a indicar-lhe o caráter de jogo, fingimento e representação do texto. *A queda dum anjo* relata a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, critica as modas literárias de seu tempo e satiriza o contexto que retrata, com seu culto da aparência e da representação; parodia as novelas passionais do próprio Camilo e torna visível, além disso, o material que utiliza e a ironia romântica com que se constrói. A presença de

elementos de representação e fingimento, na construção de discursos e na descrição de situações, ambientes e personagens que retratam a época, indicam a presença da ironia também no plano da enunciação, que abre os seus bastidores e exibe as artes & manhas de sua produção.

É interessante observar aliás, que tanto "A abóbada" quanto *A queda dum anjo*, e ainda *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira, a que me referirei mais tarde, fazem referência às cortes de Lamego, sugerindo que o texto apresentado ao leitor é tão ficcional e artificioso quanto aquele forjado em Alcobaça.

Em *A queda dum anjo* vale lembrar, ainda entre outros artifícios, a inadequação entre títulos e conteúdos de capítulos, o uso irônico de antropônimos e topônimos, a reduplicação de papéis das personagens, a presença explícita do narrador, que aparece também a partir de modais ("aqui", "este", "deste" (p. 13)) e os comentários (entre parênteses ou não), que provocam o esvaziamento irônico da seriedade, através da colocação lado a lado de elementos incongruentes, como acontece às cãimbras que se seguem ao espanto, cólera e dor de alma (p. 41), ou à comparação entre amor e tênia, já que os sintomas de ambos não seriam descobertos pelas pessoas inexpertas; ou aparece ainda nos comentários sobre a virtude rançosa de Teodora — o dom de Deus — que guarda num caixote as suas peças de ouro e encaixota também seu corpo quando vai para Lisboa.

Em *A queda dum Anjo* ironiza-se, portanto, o contexto representado, já que a queda não é queda, os defensores do povo não o defendem e o parlamento e a família são realmente representações. Também a história contada é ironizada, por ser apresentada como um conto de fadas que parodia as narrativas românticas. O autor ironiza ainda a construção narrativa, pois desnuda para o leitor os artifícios de seu texto, do qual mostra a tessitura transparente, que deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala portanto de ironia com ironia, o que é uma forma de buscar a compreensão reflexiva de seu leitor, com quem estabelece comunicação, valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da realidade.

Entre as obras que usam exemplarmente a ironia romântica na literatura portuguesa parece interessante lembrar *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro; atente-se para a constante preocupação da novela com os temas da representação, da criação, do fingimento. Observe-se nela a presença de máscaras, espelhos e duplos. Veja-se a fragmentação de seu enunciado, o que poderia ser mais um sinal da artificialidade de sua construção. Vejam-se também as coincidências existentes na narrativa, indicando que ela se dobra sobre si mesma e evidencia os elementos com que se constrói: disso são exemplos a orgia de fogo da americana, simultânea ao encontro "de almas" de Ricardo e Lúcio; ou a conclusão da obra de Ricardo — o *Diadema* — que coincide com o desejado encontro de Lúcio e Marta.

Lembrem-se ainda outras histórias contadas, outras obras referidas ou criadas pelas personagens, que constituem *mises-en-abyme* no plano da narrativa e funcionam como espelhamentos que, junto às idéias de máscara e de duplo, sinalizam que a estória oscila ironicamente entre mímese e produção. *A confissão de Lúcio* revela-se assim, na melhor tradição de *Orpheu*, como ato estético que afirma ironicamente o caráter ilusório da obra de arte que se quer reconhecida como tal, e que por isso mesmo revela a sua intenção de comunicação com o leitor.

Esta observação dos artifícios da ironia na literatura portuguesa leva inevitavelmente à obra de Augusto Abelaira, cujos romances, temperados desde o início com pitadas de ironia, constroem-se sobre certezas nenhumas: seus diálogos são apenas "prováveis", suas personagens substituíveis, seu tempo reversível. A representação presente no enunciado é constantemente desmascarada, assim como a camuflagem e o fingimento utilizados na tessitura textual, desvelando-se a estratégia lúdica de uma elaboração que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como falsificação e costura de fragmentos que como narração organizada: comunicação e não lição a transmitir.

Configurando-se como exercícios (in)úteis de construção de sentido, escrita e leitura confirmam, na obra de Abelaira, a incompletude de um eu que busca na literatura ilusória plenitude e solução para o vazio existencial, opondo-se ao pragmatismo de narradores e personagens preocupados com a significação. Os romances de Abelaira inscrevem-se assim como dialogismo, construção, escrita, fingimento, arte. Enquanto isso colocam questões aos colonizadores, aos divulgadores da fé cristã, a todos aqueles que pretendem utilizar a linguagem como forma de dominação, como aqueles narradores textuais que julgam ser função da literatura apenas o dizer e o significar.

Com uma arte autônoma e consciente, esses textos preocupam-se com o estabelecimento da comunicação, deixando, por isso mesmo, que o leitor entreveja, em alguns momentos, os bastidores da criação. Através da ironia, eles se revelam jogo, artifício, trama, tornando evidentes os instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise-en-abyme* que entram em sua elaboração.

É comum nos romances de Abelaira haver uma personagem empenhada na escrita de um livro, na elaboração de uma obra de arte ou de uma representação, no desempenho de um papel, na execução ou na audição de uma obra de arte ou de uma peça musical ou, como acontece em *O triunfo da morte*, na invenção de algo como o suco de burujandu ou a carne de pterossauro. Todas essas formas revelam-se afinal metáforas irônicas da construção literária, pois através delas pode-se vislumbrar um autor implícito que explicita o estatuto de produção de seus textos e alerta o leitor para que não se deixe enganar pelas manobras de personagens e narradores não confiáveis.

Uma das mais fecundas formas de apresentação da ironia no texto literário é essa multiplicação de perspectivas e/ou de vozes dentro da narrativa, vale dizer, de reduplicação do fingimento. Esse dialogismo multiplica e alterna sujeitos e receptores no plano do enunciado, o que indica haver por trás deles uma outra entidade que os controla, divergindo do pragmatismo de seu discurso e caracterizando a existência de uma outra ironia, no plano da enunciação do texto, cujo objetivo é uma comunicação desinteressada com o leitor. Nesses romances há geralmente personagens e/ou narradores que se preocupam com o estabelecimento de um sentido que lhes confira estabilidade. Para isso usam a ironia retórica, com a qual procuram controlar seu(s) narratário(s), apresentando respostas enganosas às suas prováveis questões ou impedindo a colocação de dúvidas para as quais não têm respostas; procurando afinal, o estabelecimento de uma "verdade" útil aos seus objetivos de dominação. Em contraposição a essas vozes intradiegéticas e ao seu uso da ironia retórica, uma outra voz denuncia nos romances os jogos de enganos, revela o fingimento dos processos e a convicção de que a literatura se estrutura na e

pela linguagem, lidando apenas com o vazio e com a certeza de que o mundo é um vácuo (in)significante em si mesmo, sendo o seu significado atribuído pelo homem.

As diferentes vozes são colocadas, nessas obras, como artífices da "teia da escrita", da "trama do tapete", da "colcha de retalhos", do "colar de contas", ou das melodias constantemente referidas, organizando-se como os fios que tecem ou emendam palavras, pérolas, pedaços de lã, hímenes ou notas musicais, vistos afinal como significantes vazios, material de fingimento, capaz de estabelecer verdadeira e desinteressada comunicação.

Concluindo, parece ser possível dizer que, a partir do Romantismo, a literatura portuguesa tem iluminado cada vez mais o cenário do "teatro" do texto e apontado sempre mais a máscara original da linguagem. A arte resultante realiza denúncias e demonstra necessidade de mudanças. Além disso, entretanto, e mais importante que isso, valoriza o seu receptor como um outro, com quem deseja estabelecer comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Camilo Castelo. *A queda dum anjo.* (Intr. de Maria de Santa Cruz). Póvoa de Varzim: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1986.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica* — estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987.

FINLAY, Marike. *The romantic irony of semiotics — Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation.* Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.

HERCULANO, Alexandre. A abóbada. In: *Obras I* — Poesia. Teatro. Ficção. (Dir. António Soares Amora). São Paulo: Saraiva, 1959.

LANG, Candace D. *Irony / Humor* — critical paradigms. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio.* Lisboa: Ática, 1968.

DUARTE, Lélia Parreira. *Em busca do sentido (im)possível* — a construção irônica da obra de Augusto Abelaira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986 (Tese de doutorado).

REITERAÇÕES E RETICÊNCIAS NA OBRA DE MARIA ONDINA BRAGA

CATHERINE DUMAS

Qual o segredo que leva Maria Ondina Braga a escrever reiteradamente sobre a China? Macau aparece desde o primeiro livro de crónicas, *Eu vim para Ver a Terra* [1], e continua presente no volume por sair, *A Passagem do Cabo* [2], que é, em grande parte, reescrita da obra de estreia. *A China fica ao Lado* [3] também se situa em Macau; mas aqui temos viva a presença duma China ainda fechada que se abrirá à autora em 1981, quando escrever *Angústia em Pequim* [4]. Enfim, *Nocturno em Macau* [5], o seu grande romance, sintetiza a sua experiência do Oriente. Tampouco podemos calar os inúmeros textos sobre a China dispersos pelos restantes volumes.

O segredo no centro duma escrita que o rodeia sem o desvendar: eis a hipótese de trabalho que aqui sigo como método de abordagem da obra de Maria Ondina Braga. Tratar-se-á do segredo da palavra que nunca se há-de escrever? O segredo motiva a reiteração do questionamento da escrita, sobre a escrita, de obra para obra, num percurso espacial redundante. Motiva também a suspensão do relato como se cada livro estivesse ligado ao anterior por reticências que significam silêncio, ausência, morte. Basta ler as linhas finais de *Nocturno em Macau*, em forma de interrogação: "se o suicida se teria atirado lá de cima de um golpe como uma estrela-cadente (a madre dissera que eles se despenhavam) ou se, tal uma ave de grande porte, vasto, o seu voo, e devagar...". A suspensão do relato não impede que este, apesar de tudo, se feche em círculo como o dragão que morde a própria cauda. Com efeito, chega Ester, a heroína, no triciclo *sam-lun-ché*. Parte da mesma maneira. A seguir, Hong-Kong, Europa...

É a partir destas reticências deambulatórias que Maria Ondina Braga realiza uma geografia literária pejada de símbolos. Num dia em que eu postulava que Maria Ondina escrevia "em redondo", respondeu-me ela que cultivava "o analogismo e o símbolo" [6]. Acabo de aludir a quatro destes símbolos: a estrela-cadente, a ave, o dragão que morde a cauda e o *sam-lun-ché*. Os primeiros três remetem para a simbologia tradicional da alquimia. O quarto, o do triciclo, faz parte integrante da alquimia do verbo elaborada pela autora e marcada pelo número três. Existe na obra de Maria Ondina Braga todo um sistema simbólico que constitui um ritual da escrita, incluindo a simbologia chinesa e a do cristianismo pagão e arcaico duma Braga beata e supersticiosa da infância. Como

1. Maria Ondina BRAGA, *Eu vim para ver a Terra*, 1965.
2. Maria Ondina BRAGA, *A Passagem do Cabo*, Caminho, 1994.
3. Maria Ondina BRAGA, *A China fica ao lado*, 1ª edição 1968.
4. Maria Ondina BRAGA, *Angústia em Pequim*, Rolim, 2ª edição, 1988.
5. Maria Ondina BRAGA, *Nocturno em Macau*, Caminho, 1991.
6. Citado por José do Carmo FRANCISCO, "Uma conversa em Maio com Maria Ondina Braga", in *O Escritor*, ano 1992, p. 62.

o lema do verdadeiro alquimista, o símbolo funciona carregando o oculto com um sentido que não se desvenda nunca: explica o escuro pelo mais escuro, o desconhecido pelo mais desconhecido. A simbologia de Maria Ondina é a terra preta magicamente fértil que Adão trouxe do Paraíso, o *nigrum nigrius nigra*. O símbolo reiterante faz parte também duma estética da reticência, da retenção e da suspensão de sentido, tal como a ave no fim de *Nocturno em Macau* fica suspensa no ar, devagar. Daí a predilecção da escritora pelo relato curto, seja ele o conto, a novela ou a crónica ou uma amálgama deles todos. O próprio estilo de Maria Ondina é figurado pelo *sam-lun-ché*, veículo leve puxado por um chinês veloz, que corre como a frase de Maria Ondina, fluida, substantivada como se o verbo fosse a quarta roda, a quadratura do círculo que não se há de encontrar, que acaba por se elevar numa espiral leve, leve como o fumo do chá que se escapa do bico da chaleira.

REVIVER O TEMPO É REESCREVER

Retomando a simbologia reiterativa de Maria Ondina Braga, queria acentuar o paralelo com o processo alquímico centrando-me primeiro num texto intitulado "Macau, vinte-cinco anos depois" [7]. Trata-se da história de amor da escritora pela China, feita de reticências e reiterações. Este texto autobiográfico foge ao marco informativo. Com dados factuais como o convite a Macau na ocasião da publicação bilingue de *A China fica ao Lado* [8], Maria Ondina adopta a atitude do alquimista que se integra na natureza e trabalha a partir dela. Dá-nos um relato do reencontro com Macau utilizando uma simbologia na qual se projecta como sujeito da escrita. Maria Ondina escreve sempre a partir de dados factuais, amplamente autobiográficos, cultivando ao mesmo tempo o realismo fantástico. No texto referido, salienta uma atitude perante Macau: a fidelidade feita de lembranças, mas também de sonho. Vinte-cinco anos desta fidelidade na reiteração da temática chinesa são pontuados pela experiência dolorosa, mortal, que deu lugar a *Angústia em Pequim*. Neste livro, Pequim actua como centro duma China que já não fica ao lado. É o lugar da escrita praticada como ascese que se assemelha à do alquimista persistindo nas suas experiências, recomeçando-as sem fim. O tempo da fidelidade dolorosa é o da Eternidade ("sinto-me filha da Eternidade") e "o tempo confinado de Satã" [9]. A Eternidade preenche o centro do círculo mágico do eterno retorno do verbo poético. O espaço temporal do texto é um itinerário de um quarto de século: "a metade da metade da centricular rota da terra à volta do sol". O Sol, símbolo do ouro para o alquimista, é o centro dum círculo dinâmico. A peregrinação circular do texto autobiográfico lembra a *Peregrinatio* do alquimista Michael Maier pela Europa, América e Ásia à procura do Mercurius e da Fénix [10]. Maria Ondina fecha o texto, justamente,

7. "Macau, vinte-cinco anos depois", in *O Público*, nº 27, 08-04-90.
8. *A China fica ao lado*, ed. bilingue chinês e português, Instituto cultural de Macau, 1992.
9. em "Macau, vinte-cinco anos depois", in *O Público*, nº 27, 08-04-90.
10. Michael MAIER, *Symbola aurea mensae duodecim nationum*, Frankfurt, 1917, citado por C. JUNG, in *Psicologia e Alquimia*.

com a alusão à Fénix que seria a Velha China tradicional destruída, mas "imorredoira". Esta procura do Sol, da Eternidade, poder-se-ia assimilar às grandes buscas míticas nos quatro pontos cardeais, a dos Argonautas, do Graal, de Hércules ou Alexandre, à *Via Crucis* e à subida à Cruz. Só que Maria Ondina activa o processo de individuação e subjuga a sua simbólica a um conceito do eu autobiográfico sublimado. Entre o Senhor e Satã, o seu tempo circular une os contrários, "reflexão no inconsciente da rotação do céu" [11], serpente hermafrodita que morde a cauda fechando o círculo por si mesma. A *circumambulatio*, tal como a descreveram os alquimistas, é uma etapa primordial no processo de metamorfose: é concentração no centro, lugar de transformação criadora ("filha da Eternidade"). Mordida pelo Diabo ("o tempo de Satã"), a escritora não foge, situa-se no espaço da fabricação que vai da circunferência ao centro, valorizando a elaboração dos símbolos, a actuação verbal múltipla, deixando o centro em silêncio, em suspensão, reticências.

O redondo, na alquimia, é a prefiguração do ouro representado pelo sol central. Na filosofia neopitagoriciana, a alma do mundo é representada por um círculo, uma esfera. Maria Ondina Braga quer-se alquimista do verbo ao reiterar o processo de fabrico dos seus textos, à procura do indizível, do segredo que é:

— o tempo da Eternidade só apreensível pela iteração do revivido. A visão como revelação acontece através de sítios e objectos revisitados na Cidade Antiga de Macau. Reviver, então, é reescrever. Só reescrevendo é que "O Enigma Chinês" [12] se pode metamorfosear em "O Sobrenatural" [13];

— o tempo veloz como o vento, fenómeno de "força", figurado pelos "tufões" de Macau. Trata-se, neste texto, de virar os ventos pelas avessas, de inverter os sentidos. Jung relata as palavras do alquimista Abdul Kasim: "e o topo deste rochedo confunde-se com a base e a parte mais próxima junta-se com a mais longínqua e a cabeça fica no lugar das costas, e vice versa" [14].

Em "Macau, vinte-cinco anos depois", a rapidez da inversão está simbolizada pelas asas. A expressão "nas asas do vento" remete para a imagem do Velho Testamento do espírito criador que paira sobre as águas. O vento, sopro de vida, está relacionado, na simbólica judaico-cristã, com os anjos e outros seres alados. No texto referido, as asas são atribuídas ao cavalo: "o Ano alado, lúdico, do Cavalo". Parece que a narradora, tal qual Perseu, deseja voar para outro espaço. A metáfora do cavalo acrescenta a leveza à rapidez. Retomando o símbolo de Pégaso, Ítalo Calvino faz dele uma proposta para a literatura do bimilenário [15]. Maria Ondina reitera a imagem em "Chá-de-jasmim" [16]. Fala num domador de cavalos, "moço todo espiritual". A metáfora do cavalo cruza-se com a da neve: o cavalo tem as quatro patas calçadas de branco. Diz-se dele que é "brotado do ventre da neve". É como se Maria Ondina Braga tivesse conseguido, através desta

11. C. G. JUNG, *Psychologie et Alchimie*, Ed. Buchet/Chastel, 1970, p. 491.
12. Maria Ondina BRAGA, *Eu vim para ver a Terra*, *op. cit.*, pp. 99-102.
13. Maria Ondina BRAGA, *A Passagem do Cabo*, *op. cit.*
14. C. G. JUNG, *Psychologie et Alchimie*, *op. cit.*, p. 546.
15. Italo CALVINO, *Leçons Américaines*, Gallimard/Folio, 1989, pp. 19-57.
16. Maria Ondina BRAGA, *Angústia em Pequim*, *op. cit.*, pp. 85-89.

associação duplamente simbólica, o primeiro resultado do processo alquímico: a transformação da *nigredo* em *albedo*. Com efeito, em "Macau, vinte-cinco anos depois", o cavalo é sinónimo de "orgulho", "raça", "libertação": "mulheres nascidas dentro desse signo, no País do meio, não se dobram aos homens". E se a mulher-cavalo, amazona chinesa, simbolizasse a liberdade da escritora que, desobedecendo às normas literárias implantadas por homens, cria uma escrita cujo centro é ela mesma como criadora e como mulher?

UM GRITO NO ESPAÇO, UM VAZIO

Estudámos acima a estreita ligação do círculo com o tempo. No texto "Macau, vinte-cinco anos depois", está patente no símbolo do zodíaco chinês como rota espacio-temporal, assim como no da lua. A narradora volta a Macau no "Ano Lunar". Eis a lua branca, cor de prata, associada ao vermelho e ao ouro dos papéis de bons votos que projectam o relato na viagem cíclica do ano. Por outro lado, o branco da lua junta-se ao vermelho e ao ouro, cor do fogo, do sol. Nesta circularidade do tempo (volta do dia e da noite, ciclo dos anos), encaixam-se espaços privilegiados, também eles ligados com o círculo. O reviver a Cidade Antiga leva a escritora a definir um espaço privilegiado: "essas paragens", o "jardim secreto de Lou Lim Lock". Sabemos que o jardim, na simbólica alquímica, equivale ao círculo, ao *temenos* grego, ao *mandala* oriental. Numas páginas de *Nocturno em Macau* e numa crónica de *A Rosa de Jericó*, "A Doida" [17], o símbolo da ilha, a Ilha de Coloane, toma um relevo especial. Outra crónica de *Angústia em Pequim* intitula-se " Pequim, uma Ilha" [18]. A ilha, centro do eterno retorno, paraíso da epopeia camoniana entre outras, também está subjacente no posicionamento da "Casa das Professoras" em *Nocturno em Macau* e, dentro desta casa, do próprio quarto de Ester. Pensamos na casa de Maria Ondina, ilha em Benfica, *temenos* onde acontece a escrita.

Temos um exemplo de ilha mínima no conto "O Soldado que se atrasou":

> Conta uma lenda tibetana que, um dia, um soldadinho partiu da sua aldeia para a guerra com um pão ainda quente na mochila. Era um pão grande e fino, de farinha de flor de trigo, como os que se preparavam para as festividades do templo. A avó que cozera aquele pão de propósito para o neto, que os deuses lhe perdoassem, pondo-lhe dentro uma fruta de caroço e escura e húmida como a hora do adeus. [...] A fruta escondida e dura no meio. A lua subiu ao céu. Pairavam aves de agouro. [19]

Temos aqui todos os componentes do espaço de Maria Ondina Braga:

— o posicionamento espacio-temporal nocturno com uma projecção trágica ("a lua", "aves de agouro");

— o encaixamento de espaços circulares — mochila, pão, fruta — até ao ponto central, o caroço também dramatizado com uma projecção temporal, "a hora do adeus";

17. Maria Ondina BRAGA, *A Rosa de Jericó*, Caminho, 1992, pp. 85-91.
18. Maria Ondina BRAGA, *Angústia em Pequim*, *op. cit.*, pp. 15-19.
19. *Idem*, pp. 35-39.

— o contraste da escuridão do caroço com a brancura da "farinha de flor de trigo" que se assemelham à escuridão da noite e à brancura da lua.

O carácter húmido do ponto central lembra outra figuração do círculo reiterante na obra de Maria Ondina Braga: o recipiente redondo que contém um líquido, seja o bule cheio de chá, seja a taça de vinho. O líquido mágico actua no sentido da comunicação, da circulação das palavras feitas sentimentos. Pensamos no símbolo da Licorna cujo chifre, que serve também de taça, contém a substância mágica, ou então na Comunhão da Igreja Católica. Circular, o espaço poético de Maria Ondina Braga fica preenchido por círculos abismais num sem-fim de reproduções minimalistas. Conteúdo, a ilha contém o segredo feito tempo que se nos escapa.

A metamorfose é característica do espaço ficcional de Maria Ondina Braga. Para estudar a sua actuação no texto, partimos novamente do texto primitivamente estudado, "Macau, vinte-cinco anos depois". Nele, existe "uma ponte de nove curvas" de onde se pode ver até ao mar. A ponte representa, no texto, tal como a chuva, uma etapa de purificação. A reiteração das curvas opera a metamorfose do sujeito que, de espectador, se transforma em vidente. Detendo-me no número nove, vejo nele a multiplicação da trindade por três, perfeição em vias de se cumprir. A acepção do número nove por outros núcleos simbológicos confirma a minha interpretação. Pensemos nas nove musas ou nos nove meses da gravidez. No mesmo texto, está definido outro reduto fechado, o pântano do Porto Interior, "esse pântano onde, das sampanas à flor da lama, com pontes de três tábuas e três gerações, se podia ouvir o chão da China arquejar". Se multiplicarmos as três tábuas pelas três gerações, temos o nove como conjunção do espaço e do tempo. No fim do mesmo texto, o espaço, já invadido pelo tempo, abre-se à superfície do globo para novas viagens: "Via-Apia rumo aos humbrais do Novo Mundo." Enfim, chega a evocação da morte com "os homens do Sam-lun-ché", "espectros de homens", com o "crânio polido", "o esqueleto". São "sombras de papel de seda desbotada", "fossilizadas figuras". No espaço circular, a ponte de nove curvas é a etapa preliminar de morte que possibilita o renascimento pela metamorfose. A reiteração resolve-se na suspensão do ser que é a morte.

A este propósito, a simbólica da ave é significativa desta suspensão. Vimos como intervém no fim de *Nocturno em Macau*. É reiterante ao longo da obra inteira. Desenvolve-se sempre a partir duma metamorfose. No começo de *Estação Morta* [20], trata-se de um passageiro num comboio que acorda com todas as características dum galo e, ave de agouro, orienta a continuação do texto. Em "O homem pássaro" [21], a metamorfose acontece também durante uma viagem, mas desta vez num barco.

Lembremos a tradição oriental que mostra aves guardiãs do país interdito dos deuses. Temos exemplos no *Romance de Alexandre* ou na epopeia de Gilgamesh. Aristófanes situa o país das aves numa ilha suspensa entre as nuvens, lugar intermediário entre homens e deuses. Para Eurípides, a morte é um demónio alado. O Velho Testamento está também cheio de figuras aladas desde a pomba de Noé até ao Grifo, imagem crística. Mas é o pavão alegórico e místico do bestiário do *Phisiologus* que chamou a

20. Maria Ondina BRAGA, *Estação Morta*, Livraria Bertrand, 1980.
21. Maria Ondina BRAGA, *A Rosa de Jericó*, *op. cit.*, pp. 125-132.

minha atenção. O pavão é uma figura central no bestiário de Maria Ondina Braga. Encontramo-lo no conto "A Doida" a atirar o seu grito pela madrugada: "a criada velha acreditava que era a doida na agonia do amanhecer". A confusão doida/pavão resolve-se numa metamorfose múltipla. A doida tem uns pés "que boiavam à flor da água como peixes mortos". "O [seu] riso semelhava-se a uma rajada de vento no fundo de uma gruta. Não tinha entranhas. Não tinha alma. Era oca". A doida, então, só é habitada pelo grito: "grita de dor, de conhecimento, de derrota. Mas é apenas um instante. Depois, volta a ausentar-se, a não ser ninguém". Ela saiu do seu *temenos*, a China continental onde deixou o marido. O esvaziamento da personagem acontece na Ilha de Coloane. Ela aparece como a síntese da simbólica da reiteração e da reticência. Reitera o seu grito desesperado todas as madrugadas. Ausente de si mesma, só habita o espaço da dor, do amor perdido. A metamorfose da doida em pavão através do grito significa esta dor. Richard de Fournival fala na figura do pavão no seu *Bestiaire d'Amour*:

> *J'affirme que, puisque Argus s'endormit par le pouvoir de la voix, bien qu'il possédât autant d'yeux qu'il y en a sur la queue du paon, symbole de prudence, il n'est pas étonnant que moi, en dépit de toute ma prudence, je me sois endormi par le pouvoir de la voix et que j'en sois mort. Car la Mort est continuellement sur la trace de l'endormi d'amour.* [22]

O grito satura o espaço pela sua carga de "conhecimento" (a sabedoria do pavão); o conhecimento é "derrota", é morte. A reiteração do grito acarreta o silêncio. O grito fica então metamorfoseado nos mil e um murmúrios da noite na "Casa das Professoras" [23]. Maria Ondina Braga substitui o grito romântico pelas onomatopeias que ritmam a sua prosa. As reticências já não são esvaziamento de sentido depois do auge do grito, senão emergência do fonema sem outro sentido a não ser a adequação ao objecto produtor do som, à superfície do texto. A viagem pela superfície capta outros sinais de vida que não são tensão humana. Por isso, a escritora abandona o verbo para valorizar o substantivo. A escrita de Maria Ondina Braga relaciona-se directamente com investigações poéticas duma certa vanguarda portuguesa. Penso na poesia concreta de Ana Hatherly que fala em "imagem interrompida [que] pode ser mais sugestiva do que a completada." Acrescenta: "quanto o lirismo ultra-romântico era expansivo, o lirismo concreto é interiorizante: o primeiro gritava, este tem os lábios cerrados" [24]. Ana Hatherly valoriza a poesia oriental pela sua brevidade. Do mesmo modo, Maria Ondina Braga semeia versos de poetas chineses pelas suas ficções, como reiteração da voz interior, como suspensão do fio da história.

António Ramos Rosa quis definir a sua contribuição para a teorização do silêncio através do artigo "O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna" [25]. Valoriza o indizível da seguinte maneira: "o indizível nem sempre é obscuro, por vezes é um

22. Richard de FOURNIVAL, "Bestiaire d'Amour", in *Bestiaires du Moyen-Age*, Paria, Stoock+Plus, 1980, p. 148.
23. Ver *Nocturno em Macau*, *op. cit.*
24. "Artigos contemporâneos", in Ana HATHERLY, E. M. de MELO e CASTRO, *PO. EX*, Lisboa, Moraes ed., 1981, p. 91.
25. in *Revista de Crítica e Ciências Sociais*, nº 24, Março de 1988, pp. 187-189.

vislumbre claro ou um fulgor violento. E é sempre uma intensidade do desconhecido, uma fulguração do vazio ou do indeterminável". Ou, então, falando dessa "realidade viva do desejo" que é o desconhecido, prega a corporização do verbo: "as palavras são gestos que mobilizam os lábios, os dentes, a garganta, etc..., conferem à palavra uma densidade física pela qual se manifesta imediatamente a realidade viva do poema". Maria Ondina pratica esta escrita, em particular em *Nocturno em Macau*:

> Meu Deus, o gosto que não sentia em olhar aquele manuscrito, manuseá-lo e gozar-lhe o perfume. Contemplá-lo, como quem contempla uma paisagem verde e lhe sorve o ar. A princípio tentara traduzi-lo, dar rosto a cada risco, significado a cada sinal. Conforme, porém, se foi aproximando do seu autor, o foi preferindo (o foi partilhando?), a partir daí essa decifração deixar de ter qualquer sentido. Meu Deus, como a gente ama as pessoas pelo que elas têm de mistério!

Interessa aqui estabelecer uma intertextualidade com os dois poemas de António Ramos Rosa, "A deusa do ar" e "O deus que é transparência". Além da temática da leveza e da transparência, do mistério intraduzível, desenvolvida por ambos, a corporização da palavra pelo uso de aliterações e de ritmos, materializada pela cor verde, ecoa num e noutro texto. A frase "contemplá-lo, como quem contempla uma paisagem verde e lhe sorve o ar" tem um paralelo nos versos:

> O vento é a respiração
> e a consciência é de uma leveza nupcial,
> verde e lúcida interior a uma matéria adolescente.
> Entre a espessura das árvores perpassa a sua música.[26]

O esquecimento do sentido traduz-se pela transparência nos versos de António Ramos Rosa:

> Assim se forma um círculo com energia erguida
> nas sílabas preenchidas pela coerência do mundo.
> Maternas são as sombras em torno de um centro verde
> que foi talvez um deus antigo que se esqueceu
> e o esquecimento é o seu signo: a transparência.[27]

A transparência será a última reiteração que irei salientar na obra de Maria Ondina Braga. A escritora consegue apagar as separações entre as personagens. Em *Nocturno em Macau*, na "Casa das Professoras", a noite do quarto é habitada pela sombra da vizinha que se destaca sobre a separação tão ténue que lembra um biombo que deixa passar a luz. Em "Pequim, uma ilha", a separação faz-se ainda mais incorporeamente: "a minha secretária e a dos outros unidas pelos topos, separadas pela sombra fina do chorão do pátio." Notemos que a transparência é luz à noite e sombra de dia. Estabelece a comunicação unindo os contrários. As figuras das personagens costumam sobrepor-se em transparência num monólogo interior que as reúne numa só voz, a da escrita.

---

26. António RAMOS ROSA, *O Não e o Sim*, Lisboa, Quetzal ed., 1990, p. 48.
27. *Idem*, p. 49.

A este propósito, o romance *A Personagem* [28] é significativo da confusão que se estabelece entre heroína, narrador e escritor. Neste caso, acontece que a reiteração significa, como anunciámos na introdução desta análise, aproximação do centro em tanto que sujeito da escrita. Ao reiterar um *temenos*, o da China, o do círculo em abismo, o do livro, a escritora assume a solidão do alquimista. Ao criar uma ficção, assume o convívio com as personagens. Ao escrever a transparência, quebra os limites do relato, suspende-o, metamorfoseia-o em poesia.

28. Maria Ondina BRAGA, *A Personagem*, Livraria Bertrand, 1978.

O ESTOICISMO E O CULTO DAS MUSAS NA POESIA DE ANTÓNIO FERREIRA

THOMAS F. EARLE

É sabido desde há muito tempo que o pensamento moral e filosófico de Ferreira revela forte influência estóica. [1] Creio que também já está suficientemente averiguado que um tema principal dos *Poemas Lusitanos* é o louvor e a celebração da própria poesia. [2] É claro que Ferreira amava a literatura pela sua beleza e porque lhe facultava uma maneira de fugir espiritualmente à vida citadina de Lisboa, que detestava. [3] Mas a obra de Ferreira tem muito pouco de escapismo, sendo impossível destrinçar nela o elemento filosófico e moralista do elemento literário propriamente dito. Para ele, a prática da poesia era equivalente à prática da virtude, e o bom poeta era estóico, não só enquanto homem, mas também enquanto poeta. Com efeito, na seriedade filosófica com que contemplava a sua própria arte Ferreira excedia até Sá de Miranda, o seu mestre, como veremos no final desta comunicação.

Vejamos como, num trecho bem conhecido da Carta a Diogo Bernardes, Ferreira dá ao amigo conselhos sobre a composição literária que são ao mesmo tempo conselhos morais.

> A primeira lei minha é que de mim
> primeiro me guarde eu e a mim não creia,
> nem os que levemente se me rim.
> Conheça-me a mim mesmo, siga a veia
> natural, não forçada: o juízo quero
> de quem com juízo e sem paixão me leia.
> Na boa imitação e uso, que o fero
> ingenho abranda, ao inculto dá arte,
> no conselho do amigo douto, espero.
> Muito, ó poeta, o ingenho pode dar-te,
> mas, muito mais que o ingenho, o tempo e estudo.
> Não queiras de ti logo contentar-te.
> É necessário ser um tempo mudo,
> ouvir e ler somente. Que aproveita
> sem armas, com fervor acometer tudo? [4]

1. Ver António José SARAIVA, *História da cultura em Portugal*, 3 vols. (Lisboa: Jornal do Fôro, 1950-62) II, pp. 640-3 e Luís de Sousa REBELO, *A tradição clássica na literatura portuguesa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1982) p. 112.
2. É a temática principal de T. F. EARLE, *Musa renascida*, tr. de Maria Clarinda Moreira (Lisboa: Caminho, 1990).
3. Ver J. N. H. Lawrence, recensão da versão inglesa do livro de Earle, *Portuguese Studies*, 5 (1989), 218-27 (pp. 220-1).
4. António FERREIRA, *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1598) fól. 159v.-160r. A ortografia e a pontuação foram modernizadas. Todas as citações da poesia de Ferreira vêm desta edição, a única fidedigna publicada até hoje. As restantes referências à ed. de 1598 são colocadas entre parênteses no texto.

Apesar do que estas linhas têm de prescritivo, nota-se que não são prescritivas em sentido restrito, isto é, Ferreira não dá instruções ao colega sobre a técnica da poesia. Não fala, nem aqui nem em nenhum outro passo da sua obra, das regras da metrificação, do número de sílabas que deve ter um verso, do número de actos que deve ter uma tragédia ou uma comédia, de como uma carta se distingue de uma elegia ou um epigrama de um soneto. Horácio, a quem Ferreira seguia em muitos aspectos da sua obra, incluindo o estoicismo, interessava-se na *Ars Poetica* por pormenores técnicos da composição literária deste tipo. O facto de Ferreira não o imitar neste particular indica como ele conseguia manter uma atitude independente perante o poeta que venerava como mestre. Ferreira não reduz a poesia a uma série de regras que qualquer um pode seguir.

Com efeito, o que é notável é o contexto moral em que Ferreira sabe colocar as suas reflexões literárias. Ele revela-se como homem de altos princípios morais que sabe que a composição poética não é uma ocupação frívola mas uma vocação que requer aos seus adeptos a mais profunda seriedade moral, uma atitude de abstenção quase religiosa. A moral que prega, como já foi dito, é fortemente influenciada pelo estoicismo. Estão presentes na carta as quatro virtudes estóicas, a sabedoria ou a prudência, na crítica ao escritor que se precipita para a composição "sem armas, com fervor", a justiça, no desejo do poeta pela opinião de alguém que "com juízo e sem paixão me leia" e a temperança ou o decoro no conselho de evitar todo o tipo de extremismo. A modéstia do poeta ("a mim não creia") indica que ele próprio sabe as leis do decoro. A outra virtude estóica, a coragem, não está visível no trecho citado da carta, mas nota-se no resto do poema sempre que Ferreira insiste em como o poeta deve falar publicamente, apesar dos ataques a que possa estar sujeito.[5] Finalmente, a referência à "veia natural" tem importantes conotações estóicas, como veremos oportunamente.

Os estóicos, nisso seguindo a lição de Aristóteles, tinham a concepção da alma humana como *tabula rasa*. O sábio tinha de aprender a virtude, como tinha de estudar os segredos da natureza. Séneca tinha-o dito: "*Non enim dat natura virtutem; ars est bonum fieri*".[6] Ferreira julgava que o poeta, também, tinha de assimilar a sua arte, e que "tempo e estudo" valiam muito mais que "ingenho". É uma ideia que repete frequentemente. Ver outra vez a carta a Bernardes:

> Vence o trabalho tudo. O que cansou
> seu esprito e seus olhos, algũa ora
> mostrará parte algũa do que achou. (fól. 160v.)

É um juízo igualmente moral e estético.

5. Para a concepção estóica da virtude, ver F. H. SANDBACH, *The Stoics* (Londres: Chatto & Windus, 1975), pp. 124-6.

6. SÉNECA, *Epistulae morales*, tr. e ed. de R. M. Gummere, 3 vols. (Londres e Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library, 1917-25), III, p. 428. As *Epistulae* eram bem conhecidas em Portugal. Ver T. F. EARLE, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, tr. de Isabel Penha Ferreira (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985) pp. 74-8.

Se Ferreira insistia tanto na semelhança entre o trabalho de um poeta e o trabalho de um filósofo estóico era porque acreditava que a função da poesia era moralística, destinada a proclamar, para todo o sempre, as virtudes dos justos, como disse ao amigo Pero de Andrade Caminha:

> Folgas com versos. Versos se presentam
> meus, quais são, ante ti; versos dão vida
> ao dino de memória e o acrescentam.
> As Musas cantam; delas é sabida,
> não de metais, de cedros, de esculturas,
> a fama aos claros feitos concedida. (fól. 144r.-v.)

O estoicismo não era só um sistema ético. As especulações dos estoicos da antiguidade clássica iam até ao mundo natural, em que acreditavam existir um único princípio que animava a totalidade dos fenómenos naturais como humanos e que designavam *logos*. O *logos*, que era identificável com a razão, com a natureza e com o próprio Deus, era a meta da vida do homem virtuoso e estava presente também nos movimentos dos corpos celestiais e na perfeição do mundo natural. Assim, termos como "virtude", "razão", "natureza" e "Deus" eram, se não propriamente sinónimos, pelo menos aspectos de uma única verdade. [7]

É certo que Ferreira conhecia e aprovava o ensinamento estóico, tanto no seu aspecto ético como no que diz respeito ao mundo natural. Na carta a António de Sá de Meneses fala com entusiasmo da concepção estóica da natureza:

> Que espantos nos renova a alta memória
> de tantos gregos e romãos gentios,
> senhores do saber, paz e vitória!
> Postos ao ardor do sol, postos aos frios,
> olhos nos céus, o esprito nas estrelas,
> nas ervas, nas pedras e nos rios,
> quantos segredos nestas cousas belas,
> que o mundo tão fermoso fazem, viram,
> erguendo todavia o homem sobre elas!
> Tanto cuidaram, tanto aos céus sobiram,
> por causas, por razões, por natureza,
> que um alto Deus, fim do homem, descobriram. (fól. 180r.-v.)

Aqui Ferreira refere-se claramente à crença estóica segundo a qual a perfeição e a beleza da natureza manifestam a presença criadora de Deus. Segundo o poeta, o cristão só é superior ao gentio esclarecido na medida em que ao cristão é revelada a existência de Deus pela graça do próprio Deus. Em contrapartida, o filósofo pagão tinha de chegar à concepção de um Deus único e omnipotente através de um longo e penoso esforço intelectual.

---

7. Ver E. Vernon ARNOLD, *Roman Stoicism*, 2ª edição (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958), pp. 218-20.

Pensamentos como estes informam também a teoria literária do nosso autor. Como já vimos, o poeta tinha, como o estóico, de seguir "a veia natural", de escrever e viver em conformidade com a natureza. Além disso, Ferreira lamentava frequentemente que as Musas eram deusas campestres cujo culto era impossível no ambiente artificial e vicioso de Lisboa onde ele era condenado a viver e a trabalhar. Diz a Diogo de Teive:

> Amam as castas deusas altos montes,
> vales sombrios; não cidades cheias
> de homens, em que tão poucos há que apontes.
> Lá livres abrem suas ricas veias,
> lá suas doces liras encordoam,
> ao brando som tecendo imortais teias. (fól. 176v.)

No espírito de Ferreira a virtude, "as castas deusas", a natureza e a composição poética formavam uma única entidade.

A meta da vida estóica era a prática da virtude que, como se sabe, era a recompensa de si própria. Se continuarmos a analogia entre o estoicismo e a teorização literária de Ferreira, devemos concluir que para ele a meta da vida dum poeta era a prática da poesia. Era uma ideia que Ferreira muitas vezes exprimia directamente. Há um exemplo na Carta a Bernardes:

> Aqueles vivem só a que coube em sorte,
> ao som da frauta, que dos ombros pende,
> o mundo desprezar com esprito forte. (fól. 159r.)

Vemos como o poeta sabe "desprezar o mundo" e como, portanto, mais uma vez a estética e a moral se combinam. Neste trecho também a vida moralmente sã se associa à vida no seio da natureza.

É tempo de tentar fixar a teorização literária de Ferreira no contexto da vida intelectual portuguesa nos meados do século XVI. No decurso da interessante discussão que se seguiu à leitura da versão inicial desta comunicação, em Coimbra, foi-me feita a sugestão de que a influência do neoplatonismo era visível nos *Poemas Lusitanos*. Não quero negar tal hipótese terminantemente, mas gostaria de fazer desde já uma distinção importante. No século XVI português havia o que podemos chamar neoplatonismo simples, até popular, que, nas palavras do prof. Pina Martins, "se respirava no ar", e cuja influência se vê na poesia amorosa de Ferreira e de muitos outros.[8] Este neoplatonismo elementar tinha muito pouco a ver com as especulações dos indivíduos, aliás bem poucos, que possuíam um conhecimento profundo da filosofia platónica. Não há nada que nos faça crer que o nosso poeta tenha pertencido ao grupo de pensadores esotéricos relacionado com a corte, cujo teorizador principal, Francisco de Holanda, foi estudado por Sylvie Deswarte no seu livro recente. Ferreira, que só começou a viver em Lisboa em 1556, depois de o breve surto neoplatónico ter acabado, chegou às suas ideias acerca da arte por um caminho diferente.

8. Citado por Sylvie DESWARTE, *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, tr. de Maria Alice Chicó (Lisboa: Difel, 1992), p. 192.

Falta-lhe, em primeiro lugar, o vocabulário técnico dos platónicos. A palavra "ideia", por exemplo, nunca aparece na poesia de Ferreira com o sentido transcendental que eles lhe davam. Nos *Poemas Lusitanos*, Ferreira só emprega a palavra quatro vezes, normalmente no sentido de "imagem", como nestes versos da carta a D. Sebastião:

> Em seu peito cada um pinta ũa ideia,
> à qual ou mal ou bem se afeiçoa,
> assi lhe sai fermosa ou lhe sai feia. (fól. 167v.)

A teoria artística dos neoplatónicos dependia de uma determinada concepção da história da arte. Segundo eles, a arte começou, não na época histórica da antiguidade clássica, mas num período pré-histórico, mitológico, semelhante à Idade de Ouro, quando os homens estavam em contacto directo com as ideias transcendentais da bondade e da beleza. Sylvie Deswarte mostrou como Holanda teria conhecido o prólogo de Cristóforo Landino à *Divina Commedia* de Dante, onde se desenvolve uma "genealogia sacra" da poesia, a partir das figuras mitológicas de Orfeu e de Lino.[9] Camões, que, segundo Sylvie Deswarte, teria pertencido ao círculo de Holanda, se referia inúmeras vezes a Orfeu, directa ou indirectamente.[10] Ferreira, pelo contrário, menciona Orfeu apenas três vezes, e nunca no contexto da história da poesia. Para ele, a poesia começou com Homero, figura bem mais histórica que Orfeu.

Segue-se disso que a concepção da imitação dos neoplatónicos foi diferente da de Ferreira. O artista neoplatónico, em contacto directo com o divino e as ideias transcendentais, não precisava do exemplo das obras dos artistas humanos que o precederam. Conforme diz Francisco de Holanda: "[...] o engenho excelente e raro não deve contrafazer ou emitar nenhum outro mestre; senão emitar-se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros novo modo e nova maneira que emitar".[11] Para Ferreira, a imitação era muito mais um fim em si mesmo, como se depreende dos versos da carta a Bernardes acima citados:

> Na boa imitação e uso, que o fero
> ingenho abranda, ao inculto dá arte,
> no conselho do amigo douto, espero.

Contudo, Ferreira, como os neoplatónicos, encontrou algo de divino na criação poética. "Chamados foram os poetas divinos. / Quem tal, que tal furor não mova e espante?", disse ao cardeal infante D. Henrique (fól. 171v.). No entanto, o contexto logo mostra que Ferreira tinha em mente a capacidade de os poetas conferirem a imortalidade aos que a mereciam. Nunca fala do poeta como deus, criador de mundos novos. O famoso "novo mundo" que, segundo Ferreira, Sá de Miranda mostrou aos portugueses não era criado pelo poeta do Neiva, mas "aberto" e "descoberto":

---

9. DESWARTE, *Ideias e imagens*, p. 22.
10. Maria Helena da ROCHA PEREIRA, "O mito de Orfeu e Eurídice em Camões" in: *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, (Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1984) pp. 419-30.
11. Citado por DESWARTE, *Ideias e imagens*, p. 135.

Novo mundo, bom Sá, nos foste abrindo
com tua vida e com teu doce canto,
nova água e novo fogo descobrindo.
Não resplandicia antes o sol tanto,
não era antes o céu tão lumioso,
nem nos erguia o esprito em seu espanto. (fól. 188v.)

Com efeito, a visão que Ferreira atribui a Sá de Miranda é feita de reminiscências da poesia clássica, e especialmente de Virgílio. Só era nova no contexto português, onde ainda não tinha penetrado o gosto pela literatura greco-romana.

Tal como Ferreira, Sá de Miranda era muito influenciado pelo estoicismo. Nas palavras de Maria Vitalina Leal de Matos, "concebe a poesia como forma de sabedoria, implicando simultaneamente a beleza, a verdade e a virtude". [12] O mesmo podia ser dito de Ferreira que, porém, supera o poeta que considerava como mestre pelo seu conhecimento mais profundo da teoria literária, tal como era concebida no século XVI. E é através da leitura de alguns trechos onde Ferreira fala da teoria literária que podemos afirmar que para ele a própria composição poética era um acto moral. Este factor dá à sua obra uma seriedade quase sem paralelo no renascimento português.

12. Maria Vitalina Leal de MATOS, "Sá de Miranda: O estoicismo feito poesia" in: *Ler e escrever* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987), 145-68 (p. 148).

TEMPO DAS ILHAS, TEMPO DE MULHERES

(SOBRE *O ÚLTIMO CAIS* DE HELENA MARQUES) *

ELFRIEDE ENGELMAYER

Em todos objectos repousa, latente, uma recordação à espera de ser activada pela memória humana; e é por isso que um objecto se torna, por vezes, no ponto de partida da fantasia e da criação artística.

O diário de bordo do bisavô de Helena Marques, o médico da Marinha Joaquim Gonçalves Marques, encontra-se ainda na posse da família da escritora, bem como uma colcha branca de croché, com mais de cem anos, saída das mãos diligentes de uma criada em circunstâncias bem pouco habituais e a que adiante me referirei. Transformados pela ficção, o diário e a colcha vão funcionar no romance *O último cais* ** (1992), como catalisadores de histórias e da História.

Esta primeira obra de Helena Marques recebeu os prémios literários do Círculo de Leitores, da Associação Portuguesa de Escritores e da revista *Máxima* — ou seja, prémios "de consagração" e "de revelação". Mas, mais interessante do que isso, é o facto de essa estreia literária se ter dado aos 56 anos, depois de mais de três décadas de trabalho como jornalista.

O confronto com a própria biografia, com as marcas e com as feridas que a vida deixou, surge com frequência nos primeiros romances de autores mais jovens; é como se fosse necessário definir no papel as coordenadas de uma posição de onde depois se possa partir à conquista de um universo literário pessoal.

A maturidade humana de uma mulher que caminha para os sessenta anos dispensa essa etapa. É certo que *O último cais* de Helena Marques revela as raízes da sua identidade, mas não na forma de uma narrativa de fundo autobiográfico. No entrelaçar das histórias ouvidas na infância com os factos da História "objectiva", a memória é activada. A ilha da Madeira, em que passou grande parte da sua vida, não é tanto o lugar da acção romanesca como uma das personagens centrais do romance — a Madeira das duas últimas décadas do século XIX e dos primeiros anos do nosso século. A escolha desse período (1879-1904) como tempo do romance não é provavelmente casual, já que a distância ao tempo da escrita, os anos 90, corresponde à máxima amplitude da "memória das gerações" — ou seja, o espaço de recordação de quatro gerações em que se mantém viva a experiência pessoalmente testemunhada e socialmente transmitida. Jan Vansina, em *Oral Tradition as History* (1985), designa por *the floating gap* o ponto a partir do qual a memória social se dissolve e o acesso ao passado mais distante apenas é possível através da tradição e da historiografia oficial, flutuante porque se desloca com

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões, pela JNICT através do Programa Lusitânia e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

** As citações de *O último cais* são referenciadas no corpo do texto através da sigla UC, seguida do número da página. Foi utilizada a edição do Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.

a transição das gerações [1]. Helena Marques fixa assim, em *O último cais*, e para proveito também das gerações mais novas, uma realidade quase ausente da literatura portuguesa [2]. O romance inicia-se com algumas anotações do diário de bordo de Marcos Vaz de Lacerda, médico-cirurgião da Armada, que, a partir de Setembro de 1879, se encontra em viagem de regresso de Quelimane para o Funchal, onde festejará o Natal com a família. São notas lacónicas e impessoais, que se referem ao dia-a-dia a bordo da canhoneira Mandovi; a missão do vaso de guerra é evitar o tráfico de escravos, entretanto proibido por lei.

Não se trata da primeira viagem de Marcos. A rotina quotidiana e a insularidade empurram-no uma e outra vez para a fuga, e o serviço voluntário a bordo do Mandovi representa a possibilidade de que dispõe, como homem, para escapar à claustrofobia; é a sua forma específica de iterativa emigração. Mas *O último cais* narra, em primeiro lugar, destinos de mulheres e os modos como elas transgridem normas públicas e privadas. É sobretudo na principal figura feminina, Raquel Passos Villa (a mulher de Marcos de Lacerda), que a insularidade assume uma dimensão que extravasa o acaso geográfico e a componente psicológica que dele resulta. Descendente de um trisavô que, no século XVIII, abalara de Malta, o mar — presença diária e fascinação — torna-se para ela a fronteira proibida do desejo. Atravessar essa fronteira, descobrir as suas raízes naquela outra ilha, significaria escapar à existência quase ahistórica das mulheres e arribar à História, significaria alcançar o que era uma prerrogativa dos homens.

No início do romance, a narradora, num evidente paralelismo entre o desejo irrealizado de Raquel e as histórias que na infância ouvira, constata a incontornável necessidade de acesso a outro lugar e a outro tempo: "[...] Carlota [...] contara-me incansavelmente histórias e memórias desse tempo donde eu provinha afinal desse lado de lá do tempo onde mergulhava a minha própria individualidade, a minha essência, a minha alma." (UC, p. 9) O destino de Raquel consiste em esperar, como Penélope séculos antes. O seu amor por Marcos e o seu próprio desejo de partir legitimam as fugas do marido. Mas só a proximidade da sua chegada, na véspera de Natal daquele ano de 1879, liquefaz de novo um tempo cristalizado: "Da inércia frouxa e pálida da rotina passou-se, de súbito, para o alvoroço dos grandes preparativos, para a excitação da esplêndida expectativa. Desapareceram a placidez, a repetição, a morna sequência das horas. Tudo e todos se transformaram." (UC, p. 20)

Naquela noite Raquel atravessará uma outra fronteira. Depois de dezasseis anos de casamento, descobrirá pela primeira vez a sua capacidade de chegar ao orgasmo, que Marcos recebe como um inesperado presente, no espanto da sua ignorância (ele, um médico...), do corpo-outro da mulher. A descrição da "descoberta" de Raquel, dada numa linguagem comovente e poética, mas que não deixa de ser explícita, constitui um dos momentos centrais do romance. Ao contrário de muitas obras da literatura masculina,

1. Cf. Jan ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992, p.48 ss.
2. Numa entrevista concedida a Maria Teresa Horta (*Diário de Notícias*, 29.3.1992), Helena Marques refere que os grandes escritores madeirenses nunca tomaram a ilha como tema das suas obras — à excepção de *Saias de balão*, de Ricardo do Nascimento Jardim, publicado no Funchal nos anos 40. Esta situação, radicalmente diferente da que se verifica nos Açores, mereceria análise mais aprofundada.

em que o olhar do homem reduz a mulher a um objecto exactamente no momento climático da desindividuação corporal e espiritual, e em que o prazer feminino é apresentado como resultado da potência varonil, não há aqui resquícios de *voyeurisme*. Pelo contrário, a cena corresponde ao espírito do "código secreto" amoroso de Marcos e Raquel, que camuflam o seu desejo nos versículos do Cântico dos Cânticos.

E, no entanto, a reacção de alguns leitores [3] revela que Helena Marques mexeu aqui com um tabu. É certo que, nos últimos anos, sempre que escritoras portuguesas tematizaram a sexualidade, enfrentaram uma agressiva incompreensão; sintomaticamente, essa incompreensão aumenta de uma forma exponencial quando é a sexualidade masculina que é ironicamente escrutinada (vejam-se os casos de *A última Dona* de Lídia Jorge e de *Festa em casa de Flores* de Fernanda Botelho), enquanto que a apresentação da sexualidade feminina, como no caso da lírica de Maria Teresa Horta, conduziu ao total silenciamento da sua obra. (As *Novas cartas portuguesas* mereceriam, também a este respeito, uma reflexão que não é possível fazer aqui.) Mas, em *O último cais*, Marcos e Raquel celebram o seu amor como o sagrado sacramento do matrimónio, reclamando para si, de uma maneira muito própria, a doutrina da Igreja católica, segundo a qual os noivos são os únicos celebrantes da cerimónia nupcial.

A consumação do amor (e uso deliberadamente a palavra) traz consigo o germe da destruição. No último parto, Raquel quase tinha sucumbido a uma hemorragia e por isso não podia engravidar de novo. Mas naquela noite de união absoluta ambos esquecem medo e precauções, e o destino biológico começa a contagem decrescente. Quando Raquel acompanha Marcos na sua próxima viagem, como médico de bordo, para Georgetown na Guiana Britânica (naquela altura um dos destinos preferidos de emigração madeirense), vai grávida de uma filha — e morrerá do parto. A sua realização como ser sexuado e a realização do seu sonho de escapar à prisão da ilha que a condição de mulher lhe tinha destinado confluem na morte, como se fosse esse o preço que os fados lhe exigiam pela felicidade. Quando Marcos embarcou na Guiana Britânica com destino ao Funchal, "levava consigo um berço e um caixão." (UC, p. 101)

A morte trágica e prematura de Raquel explica que ela se tenha tornado num mito aos olhos do marido e da filha (fisicamente muito parecida); um mito que, a princípio, ensombra o relacionamento de ambos com as outras pessoas. A economia da acção romanesca torna plausível para o leitor esse processo de mitificação. O retrato de Raquel é desenhado em poucas cenas; mostra-nos uma mulher intelectualmente independente, acima das normas rígidas do meio em que vive, com um grande talento para alcançar a felicidade, mas que, devido ao seu amor por Marcos, não sente a reclusão na ilha como um estigma existencial. Para Benedita, a filha mais velha, Raquel torna-se na "[...] imagem de alguém que se subtraíra à erosão da vida e se fixara na perfeição dos retratos e das memórias." (UC, p. 133) Vai caber a Luciana, o segundo grande amor de Marcos, libertar Benedita da impossível imitação da mãe, o que consegue ao desvelar o carácter mítico que a imagem de Raquel para ela adquirira.

Com a morte de Raquel terminam também as fugas de Marcos, como se já não houvesse de que fugir; a sua "sedentariedade" mantém-se mesmo quando a petrificação

3. De acordo com uma informação de Helena Marques, em conversa com a autora (Lisboa, 5.7.1993).

provocada pela dor se vai lentamente desfazendo. Poderia dizer-se que ele assume o lugar que pertencera a Raquel. A sua religiosidade superficial modifica-se; para se salvar, para conseguir aceitar a evidência do cadáver de Raquel no caixão, começa a acreditar na vida eterna e na ressurreição dos mortos. No limiar da morte, mais de vinte anos depois, e no recolhimento da varanda — o seu "último cais" —, o sonho afasta-o da presença da segunda mulher e da família e condu-lo a uma Raquel radiosa que o recebe na praia depois de uma longa viagem. E esta certeza reconcilia-o definitivamente com a irrevogável sequência da vida e da morte.

Nas histórias que Carlota, filha de Benedita, conta à narradora, as mulheres insubmissas ocupam um lugar de relevo. Por diferente que, em aspectos particulares, se assuma a transgressão das normas vigentes por essas personagens, todos os destinos singulares confluem num caminho percorrido em conjunto. Constança, a tia de Marcos, sacrifica a juventude à mãe doente, um sacrifício que o pai "permite" ao afastar todos os pretendentes à mão da filha. Quando a morte da mãe a liberta do peso da responsabilidade, tem já 27 anos e sente-se usada e abusada — e decide aceitar o primeiro homem que a peça em casamento. O matrimónio dura escassas três semanas e termina num escândalo que vai alimentar a fantasia dos mexeriqueiros durante bastante tempo. O homem amado afinal era casado, tinha mulher e filhos no Continente, e foi expulso da ilha pelo irmão de Constança sem dela se poder despedir. A "morta-viva", como lhe chamam os pobres, escolhe a campa abandonada de um desconhecido como o lugar visível do luto, e trata dela como se fosse a do marido. Como no conto "A Rosa Caramela"[4], de Mia Couto, a mulher que foi impedida de viver o amor, e que por isso está condenada a um contacto social muito limitado, encontra num túmulo uma espécie de símbolo compensatório da sua existência. Mas trata-se também de um acto de revolta, já que assim a história pessoal é reescrita — se não em palavras, pelo menos em gestos. Constança assume-se como viúva, e a sua segurança interior e manifesta independência abalam a auto-complacência da comunidade.

Também as irmãs Marta e Maria sacrificam infância e juventude à obrigação "natural" que a sociedade (e decerto não apenas a sociedade madeirense daqueles anos...) impõe às filhas mais velhas de famílias numerosas. A mãe dá à luz mais dezasseis filhos, num "ritual de sangue" (UC, p. 68) que tem lugar ano após ano, e obriga assim as filhas a assumir, até à idade adulta, o papel de mães substitutas. A decisão de viverem a sua vida sozinhas, na sua própria casa, sem filhos, representa a sua característica forma de revolta.

A figura de Catarina Isabel, no romance amiga íntima de Benedita, tem um modelo real, que Helena Marques conheceu na juventude: Henriqueta Gabriela, a primeira médica da Madeira, falecida em 1950. Como todas as outras mulheres independentes de *O último cais*, também ela paga um preço pela transgressão das normas vigentes.

Por um lado, a sua superior inteligência mantém os homens à distância; por outro lado, a sua actividade clínica dá-lhe acesso às confidências das pacientes e fá-la descobrir o quadro assustador da miséria quotidiana da vida conjugal: "Todas diziam, 'ele fez, ele quis, ele disse', eram usadas e abusadas, deixavam-se usar e abusar, consideravam ter

4. Mia COUTO, "A Rosa Caramela" in: *Cada homem é uma raça*, Lisboa, 1992.

nascido com esse destino e ser o acto sexual um prazer privativo dos homens, de que as mulheres recebiam apenas a fecundação, sua glória, honra e respeitabilidade."(UC, p. 119) Ela sabe que a historiografia oficial silenciou o nome de inúmeras médicas, sabe que a interdição profissional para as cirurgiãs, no século XV, foi a reacção de uma sociedade "onde os homens detinham o poder e a lei." (UC, p. 171) É assim que se assume, em consciência, como pioneira de uma esquecida tradição.

A partir da história de Catarina Isabel, que é também a história de todas as mulheres anónimas que ela trata, tornam-se evidentes as diferenças crassas com que são definidos os parâmetros do "progresso". Ao progresso técnico no domínio, vital para a ilha, das comunicações (por exemplo o telégrafo, e nas vésperas da introdução do telefone); contrapõe-se a ignorância médica no que diz respeito a adequados meios de contracepção, aos processos de facilitar o parto ou à sexualidade feminina.

A imagem de Rosa, a criada de Catarina Isabel, sentada como pau-de-cabeleira nos bancos de trás de uma sala da Escola Médica, e que, enquanto a sua menina assiste às aulas, vai fazendo a colcha branca de croché, a imagem de Rosa, dizia, exprime talvez da forma mais concreta a simultaneidade da tradição e da ruptura da tradição. As mulheres são corpos estranhos num mundo de homens; mas a presença de uma mulher prisioneira do seu "mundo feminino" significa, para a outra, uma protecção e uma caução, que lhe permitirá quebrar as barreiras desse mundo. No seu romance, Helena Marques presta também uma comovente homenagem a essas mulheres simples, não só através do reconhecimento da importância vital do seu trabalho, como também enquanto mediadoras da tradição oral em que *O último cais* tem muitas das raízes.

Esta corrente de memória especificamente feminina constitui o alicerce do romance. "O livro não tem a pretensão de dar nada de novo, nem de estabelecer uma ruptura em qualquer modelo literário: é simplesmente um livro de histórias." [5] A sua essência, a Madeira de um tempo passado e os destinos de mulheres que se entrelaçam nesse lugar e nesse tempo, não resulta da precisão das descrições geográficas nem da veracidade dos detalhes históricos, mas antes da forma artisticamente conseguida como as personagens são modeladas (o facto de se tratar de um romance de construção relativamente "tradicional" não retira uma vírgula a este juízo). A ilha da Madeira desvela-se naquilo que significa para as pessoas, em histórias cruzadas. Nesse sentido, e nas palavras de Carlos Reis, membro do júri que atribuiu ao romance o prémio da APE, *O último cais* traz-nos "[...] o tempo vivido como desgaste pessoal, a ficção entendida como forma superior de enunciação da História, a pessoa humana como termo de partida e termo de chegada de viagens, encontros e desencontros que sempre aportam a um último cais de onde, por fim, não se volta a partir" [6].

5. cf. "Helena Marques. Uma viagem feliz", entrevista de Regina Louro a Helena Marques. *Público* (Magazine), 16.5.1993.
6. As declarações de voto do júri da APA foram publicadas no JL, nº 560, 30.3.1993.

LITORAL. ARA SOLIS DE WANDA RAMOS: UM REGRESSO À RAIZ

ELIAS JOSÉ TORRES FEIJÓ

UMA NOTA PRÉVIA: a autognose literária portuguesa conduz à Galiza (e um elemento novo a considerar)

> Homens e povos acordam tarde sobre si mesmos. É por isso que o essencial das suas actividades se passa a construir esse passado original sem o qual não teriam futuro, ou apenas um presente sem espessura. É a este processo, ao mesmo tempo real e imaginário, que chamamos preocupação e busca de identidade. [1]

Isto afirmava há alguns anos esse pensador extraordinário que é Eduardo Lourenço. É aplicável sem ruídos, como em geral os seus escritos sobre a *identidade*, a um tema, uns objectivos e um método que têm presidido e ainda presidem a boa parte do romance português mais recente. A sua persistência é tal que tem mesmo conduzido alguns críticos e autores a falar de "processo de ensimesmamento" como doença da ficção portuguesa, "na sua obsessiva busca da identidade" que a faria "aproximar-se perigosamente do esgotamento e do autismo" [2] (Margarida Braga Neves). Há mesmo romances de grande fôlego em que se detecta uma vontade quase cervantina de acabar com as novas cavalarias de certos mitos, como são alguns dos textos de Lobo Antunes ou *O Conquistador* de Almeida Faria.

Essa referência *também ao imaginário* ao falar de identidade, posta em relação com a criação literária, levava o próprio Lourenço a indicar anos antes que "deslocar o ponto de fuga da nossa imaginação dos horizontes meramente suspensos de uma certa urgência temporal para um espaço de perfil mítico [...] era a nota mais positiva e característica do novo espaço cultural propiciado pela Revolução" [3].

Junto com esse "espaço de perfil mítico", apontava ainda o Professor Lourenço a configuração de uma literatura mais como de crise, como de uma procura de se conhecer melhor, na sua *hiperidentidade* [4]; o que por outras palavras a Professora Elvira Souto denominava como de autognose [5]. E, é claro, essa procura e esse desejo de conhecimento conduzem ao passado, mítico, por vezes misterioso, ignoto; passado que reclama uma

1. In "Portugal: identidade e imagem", p. 18; artigo recompilado em *Nós e a Europa: as duas razões*, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Publicado no *Expresso*, 4 de Julho de 1987.
2. Na revista *O Escritor*, p. 13, da Associação Portuguesa de Escritores, número 1, Lisboa, Março de 1990.
3. "Literatura e Revolução", in *Colóquio/Letras*, núm. 78, Lisboa, Março-Abril de 1984, pp. 7-16. A citação corresponde à p. 14.
4. "Identidade e memória: o caso português", *ob. cit.* Conferência ditada em Durhan, USA, em 1984, p. 10.
5. Elvira Souto PRESEDO: *O romance português actual: uma literatura de autognose*, Tese de Doutoramento inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 1987.

reconstrução dos factos acontecidos, atendendo a mais perspectivas de aquelas que em aparência pareceriam definitivas. Não é pois de estranhar que alguns dos romances de que falamos, formulados na sua estratégia textual como uma investigação à procura das raízes, tenham mesmo um ar de policiais, fenómeno que já há dez anos Alzira Seixo considerava um dos veios mais fecundos da literatura de hoje [6].

Precede esta síntese caracteriológica de parte do romance português, por demais conhecida, pela sua pertinência ao falarmos da Galiza como parte desse *corpus identificador* procurado. As referidas marcas, desde o perfil mítico ao ar policial, iluminam a produção literária em que a Galiza ou os galegos aparecem como protagonistas, e, de outro ponto de vista, fazem do território ao Norte do Minho uma temática possível e ainda provável. Com efeito, esse Finisterra é em boa medida o passado português, próximo mas confuso, envolvido em brumas, misterioso então, a reclamar a *sua investigação* para informar também a identidade buscada. Assim o viram não poucos escritores contemporâneos que fazem deambular pelos seus livros personagens galegas; ou então outros que têm como moldura desse passado a Galiza ou a Gallaecia: José Saramago (*A jangada de pedra, O ano da morte, A História do Cerco de Lisboa*) ou João Aguiar (*A Voz dos Deuses, O Trono do Altíssimo...*) são exemplos de relevo.

Mas faltava qualquer coisa por tratar: a complementação desse passado com a Galiza actual. Certamente, o que é relativamente novo é aparecer a Galiza actual como objecto coevo, ou, mais em concreto, como geografia *historificada*. Viajar às origens no espaço mas não no tempo; pelo menos aparentemente... E proceder à procura num ambiente de investigação, linha esta do policial português sem dúvida interessante, como *As duas águas do mar*, de Francisco Viegas ou de reconstrução, caso de *Trabalhos e paixões de Benito Prada* de Assis Pacheco (os dois, curiosamente numa colecção chamada "Finisterra"). E, também, de *Litoral. Ara Solis*, a obra de Wanda Ramos que precedeu a estas. Essa primazia cronológica na incorporação da Galiza de hoje, a inaugurar uma nova perspectiva unida que, a nosso ver, reúne perfeitamente algumas das impressões que caracterizam determinadas visões da Galiza a partir de Portugal, não raro de maneira contraditória (irmã lendária no mítico, afastada e confusa no real), fazem com que esta obra concentre a nossa atenção.

LITORAL. ARA SOLIS: A GALIZA NO IMAGINÁRIO PORTUGUÊS

Miguel C., português de nascimento e com origem galega por parte de mãe, *regressa* à Galiza, adquire uma casa no cimo do Cabo Finisterra e ali morre, levado por um destino inexorável, ao mesmo tempo trágico e gozoso. A sua prima portuguesa segue os seus passos para reconstruir a sua vida e os motivos da sua morte. Responde, como Miguel fizera, à chamada galega. Nesta síntese argumental, assomam já vários dos mitos e motivos que têm formado o imaginário luso através dos tempos: a casa, o sebastianismo, o regresso, a memória mítica... Porque em *Litoral* viaja-se à Galiza com muito do essencial português na bagagem.

6. "Ficção", in *Colóquio/Letras*, núm. cit., pp. 30-42.

FINISTERRA, MÍTICA, NA BRUMA DO MISTÉRIO: UMA ATRACÇÃO IRRESISTÍVEL

Já o para-texto que abre o romance, uma citação de *Os hinos à Noite* de Novalis, nos refere um quadro combinatório de *locus amoenus* e *horrendus*, caracterizado pelo sacro, o indizível, o misterioso, vivido com nostalgia, na solidão; um lugar com o qual se pretende a união essencial, numa memória longínqua, envolvida em névoa após o sol-posto. Isso é Finisterra, Cabo do mundo; isso é o litoral, limite, fronteira; e a *ara solis*, lugar da luz clarificadora. Tudo o que reclama o deslocamento às raízes.

Miguel é reclamado pelo sangue, certamente, e sobretudo por forças intangíveis, já míticas e fatais. Os seus olhos da cor das rias galegas são a sua marca física [7], a de uma chamada que ninguém compreende na sua família [8] que se julga delírio, mas ele sabe "desde sempre" que "o seu verdadeiro destino havia de começar na Galiza" [9].

É também uma sedução que a prima/Narradora, no seu processo simbiótico com Miguel, sentirá como irresistível [10], a atracção da terra e de quem a precedeu. "Esse sítio do fim da terra" dirá "aonde, se bem que à superfície das coisas arrastada por uma decisão claramente racional, havia ido a parar por me sentir, no fundo dos meus gestos e actos, a destinatária predestinada de sombrios recados" [11].

O texto configura-se como uma dupla reconstrução (de sentido pluridimensional) de um percurso igualmente duplo e inseparável: a da procura/descoberta de Miguel de si próprio e das raízes galaicas; e a procura dos caminhos de Miguel e a consequente descoberta da Galiza na prima. Miguel ajudá-la-á nos momentos de medo ou mistério, "como se morto se fizesse uníssono comigo viva", e irá deixando pistas de vário género, vagas e irracionais, "que o racional nem sempre clarifica uma empresa e, ainda menos, decifra o insólito e o obscuro" [12]. Tudo num processo de progressiva identificação com o seu herói, vendo "bruscamente mudado o rumo da sua vida" [13], que faz com que nem sempre seja possível distinguir os dois processos e assistamos a uma identidade de planos e descobertas entre os primos, como assegurando a permanência de Miguel *post mortem*, "como se quisesse ter a certeza", diz a Narradora "de que quando morresse não se perderia o seu rasto, isto é, lá em Portugal alguém lhe assegurasse postumamente o destino" [14].

Parte assim a Narradora para uma viagem mítica e ao tempo intimista, como aventura mítica e íntima foi a de Miguel C. a este *Finis lucis*, da lucidez. E a este *Finis vitae, naquela Casa, naquela terra* na Costa da Morte.

Como se torna desde já evidente, a narração articula-se em volta do mistério, reforçada pelos ritos e mitos que nele convergem. A aventura desta "viagem intempestiva" torna-se imprevisível peregrinação "sem que por mal dos meus (insuspeitados) pecados

7. *Lit.*, p. 16.
8. *Lit.*, p. 26.
9. *Lit.*, p. 106-107.
10. *Lit.*, p. 37.
11. *Lit.*, p. 46.
12. *Lit.*, p. 82.
13. *Lit.*, p. 13.
14. *Lit.*, p. 169.

lhe enxergasse algum prenúncio de bem-aventurança" [15] e aproxima-se de uma viagem iniciática, sacra, descida aos infernos que tem como guias as figuras de Miguel e da velha Rosalía Francisca, nome simbólico da poeta galega por excelência — amiga íntima de Miguel e proprietária da Casa. Delineia-se pois um ambiente religioso em que a Narradora procura um cantinho da praça Ara Solis onde poder intimamente "invocar talvez desses deuses ou entidades obscuras que escutam o falar das coisas e nos transmitem os indícios" [16] numa região perpassada por uma "aura misteriosa" [17]. A descoberta das coisas e razões de Miguel converte-se a maioria das vezes num rito, como abrir um álbum de fotografias ou subir ao promontório para ver o mar negro e também enigmático [18]. A Galiza e mais em concreto Finisterra são lugares sagrados, assombro de romanos quando lá chegaram, onde "ver o sol mergulhar no mar e o lume do céu esmorecer na água", anotava Miguel no seu diário, era "coisa que não se podia olhar sem sentir arrepios nem cometer sacrilégio" [19], que acaba por fascinar Miguel e acender o seu imaginário. Assim o comenta Rosalía à Narradora: "dei-lhe tantas pistas para conhecer esta terra, encantavam-no sempre essas coisas de superstições, do nosso passado mítico [...] para alimentar a fogueira da fantasia" [20].

A CASA

Um cenário é que se impõe como concentrador de todas estas forças, elementos e vivências que vimos comentando: a Casa e as suas proximidades. *Litoral. Ara solis* é um romance em grande parte *da casa*, motivo este que unido ao do fim da terra, embora de sentido diverso, conta com ilustres precedentes, junto com o do fim da terra, como o *Finisterra* de Carlos de Oliveira.

A Casa pertence a uma família antiga, os Trava, que se recusa a ceder a Miguel essa mansão por que ele se apaixonara. "Não é que se fechava (ou reabria) o círculo que intimamente ligava as histórias de dois povos desde os tempos brumosos da fundação da nacionalidade [...] nele próprio e no sangue que lhe corria nas veias achando confirmação e seguimento?" [21]. Vendê-la ou demoli-la é o que pretendem as irmãs Trava, mas Miguel convence-as e suspende o desaparecimento, talvez para que a Casa conclua um caminho simbólico a que parece destinada. O protagonista vence a oposição das velhinhas e opõe às suas advertências "acerca dos grandes medos e das assombrações que havia décadas tomavam formas assustadoras junto dos que a habitavam, logrando por fim expulsá-los" a sua firme descrença e vontade de reconstrução. A mansão é apresentada então pelas proprietárias como lugar que foi de tempos passados felizes,

15. *Lit.*, p. 37.
16. *Lit.*, p. 51.
17. *Lit.*, p. 66.
18. *Lit.*, p. 121.
19. *Lit.*, p. 101.
20. *Lit.*, p. 212.
21. *Lit.*, p. 42.

"deixando-o que lhe prolongasse a vida, até ver" [22]. Uma Casa, com História, que é concentrada no seu perfil simbólico, a Galiza, a Finisterra.

Mas cedo abala a firmeza de Miguel ("não demoraria muito até ele próprio se aperceber de quão precipitadas tinham sido essas certezas quanto ao que nela se passava" [23]). A Casa exerce em quem a habita um certo mal-estar e inquietação, uma vontade irreprimível de percorrê-la, como anota o seu morador no diário. Está habitada por segredos, por forças inóspitas. Possui sentidos. Rodeiam-na sussurros na noite, rumores estranhos. É enfim taciturna, misteriosa, abismal; maiúscula como a forma de escrevê-la, animada; simbólica e real. É sentida como isolamento mórbido, amarrando a quem a penetra. Dela avista-se o mar, o sol, o *finis mundi*. É o limite definitivo. Descobrir os seus espaços, que anunciam, revelam, assombram, é progressiva viagem ao passado e ao íntimo. As máscaras numa parede parecem convocar todos os ritos das suas origens. "Um impulso incontrolável" [24] leva a Narradora ao estúdio(ara?), onde se encontram surpresas e pistas. Visitar o sótão bem parece uma *descida* aos infernos dentro de outra: "era como se tivesse agora ao meu alcance um outro mundo misterioso, qualquer coisa cuja existência não ignorava mas havia preferido não conhecer" [25], trânsito em sombras e medos ao passado. Trânsitos para os quais mais de uma vez se invocam forças incognoscíveis ou se procede a rituais para elas acudirem em auxílio, como o Santo Cristo da barba dourada que invocam os marinheiros para passar a laje Tourinhana na Costa da Morte, tão caro a Miguel. Para ele, a Casa era como essa laje, "e ele precisava de forças para a viver, por isso não lhe faria mal invocar um qualquer auxílio, um espírito, claro que era como um jogo, nenhum de nós acreditava nessas coisas" [26], diz Amaya, a mulher traidora, que, nascida noutro lugar e criada noutro ambiente, talvez não percebesse cabalmente o sentimento ancestral da invocação no seu namorado.

Mas este espaço simbólico, que convida ao rito, acaba por reportar, quando mais conhecido, maior conforto. É o conforto de quem se vai adentrando nas origens. A Narradora olhará sempre com nostalgia e carinho uma Casa em que penetrou temerosa e dubitativa. Não é que fugissem os mistérios, as sombras; assumiram-se, e por essa vereda firma-se a identidade. Miguel, liberto dos medos primeiros, pode anotar:

> Afinal, só aqui, no Cabo, acabei por me sentir eu próprio, haja ou não alguém na periferia da minha consciência afectiva. A Casa evolui agora mansamente, enredando-me na redescoberta dos seus recantos. [27]

A Casa será também lugar gozoso de encontros, de Miguel com Naomi, da Narradora com Rosalía; e persistirá a cumprir a sua tarefa da sustentação da identidade tornando-se por vontade das Trava num instituto *consagrado* à divulgação da cultura galega.

---

22. *Lit.*, p. 43.
23. *Lit.*, p. 74.
24. *Lit.*, p. 54.
25. *Lit.*, p. 164.
26. *Lit.*, p. 159.
27. *Lit.*, p. 169.

Mas também lugar de morte. *Finis vitae*. Nessa Casa, onde ecoam ainda as lembranças de um enforcado no século XIX, conhecerão a morte o protagonista e o seu grande amor, Naomi, a mulher que veio envolta na bruma. É o fruto da atmosfera de destino e fatalidade que a circunda. A irrequietude do primo, em palavras da Narradora, leva-o a morrer vertiginosamente nas origens, fechando um círculo iniciado pela chamada da terra personificada no avô e na mãe Dolores. Ubicada na Costa da Morte, debruça-se sobre esse mar a um tempo nutricial e mortífero no seu mito, vivido assim como Mar-vida Mar-morte, e ainda Amor-morte. Nesse cenário, umas vezes fantasmático [28], outras vezes a ameaçar catástrofe [29], Miguel encontra o seu final... físico. Final cujo instrumento, umas ervas plantadas no jardim da Casa, é guardado por uma cobra, *genius loci*. De novo o mistério e o mito, o da cova da serpe, este, muito estendido pela Galiza... E na Galiza é enterrado conforme o seu desejo.

"Para o que tem de acontecer, não há impedimento" [30]. Com esta frase de Miguel, que se repete ao longo da narração, abre o romance, expressão inequívoca do destino, da vida e da morte do herói que assume com plenitude, onde quis viver e ser enterrado.

No entanto, a morte não é um final definitivo. A Narradora sente a sua presença na Casa, como a sente Amaya, apesar do seu declarado descrédito pelo intangível:

> não sei se deva dizer-lhe, tenho a sensação, é como se Miguel Cê ainda aí estivesse, há qualquer coisa de inexplicável, um aperto cá dentro, uma presença; também já senti o mesmo [...] [31],

responde a prima.

E é que a morte de Miguel situa-o já libertado do terreno e elevado a um mito intemporal, no retorno definitivo às raízes. Com "uma capacidade de regeneração muito especial e suficiente força para fazer da tragédia o fermento da libertação" [32], diz a prima, a sua exegeta.

Miguel ficará na Casa, envolvido no seu destino em sombra. Será presença momentânea "nalgum enevoado cenário de ausências; numa simulação de que assim se fará mais fiel à realidade uma parte pelo menos do que do experimentado se narra" [33]. Não será a *causa mortis* que importa, mas os impulsos que a ela levaram e as suas consequências.

O SEBASTIANISMO E A MEMÓRIA MÍTICA

Essa revisitação conduz-nos a uma outra linha de leitura, que em boa medida se deduz do já comentado: o Sebastianismo, o mito do regresso, e ainda da partida

28. *Lit.*, p. 39.
29. *Lit.*, p. 82.
30. *Lit.*, p. 11.
31. *Lit.*, p. 167.
32. *Lit.*, p. 122.
33. *Lit.*, p. 188.

para novos mundos, na névoa da Saudade actualizado e revisto ou, em ocasiões, a sua negação.

Miguel parte em 1962 para percorrer o caminho que o levará às origens; e fá-lo para escapar à nova guerra de África que os levantamentos angolanos apontam. Troca então as praias africanas (a expansão) pela descoberta das autênticas raízes na Galiza, aonde chega em 79, espécie de paraíso perdido do qual já não sairá e onde acaba por testar no ano de 1980, quatro séculos após o início do domínio filipino. Miguel C. aparece nas fotos que a prima contempla com "madeixa alourada e rebelde" e nos olhos "reflexos das rias galegas" [34], olhos claros então, descrição próxima da imaginada para o rei português. Similar por exemplo é a fisionomia com que é descrito o protagonista de *O Conquistador*: "tu és louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz..." [35]

Mas não ficam apenas por aqui os elementos para caracterizar o *sebastianismo* de *Litoral*. Miguel é definido como um sonhador que parte para a sua viagem-delírio, lembremos que incompreendida, em tempos de "forçada contemplação do próprio umbigo" [36], onde tudo o de além-fronteiras era desprezado. É uma viagem pois contra-corrente, à procura do genuíno que D. Sebastião também simboliza. E nesse destino morre, desaparece subitamente, sem ele próprio o prever e sem o preverem os que o rodeavam [37], deixando apenas pistas que se atingem não de maneira racional, mas pelo imaginário, passando de herói a mito: "ia perdendo o meu herói" comenta a Narradora "à medida que me fazia mulher, depois já me parecia só um mito, uma imagem ideal; até que, bem, tudo se reacendeu quando soube [...] que tinha morrido" [38]. Desaparece pois, mas para a transcendência, capaz como é de "fazer da tragédia fermento de libertação" [39]. Como o foi em vida, prolongando a Casa/Galiza, descendente de aquelas velhinhas sem descendência...

A lembrança dessa desaparição quase mítica reveste-se dos vários elementos com que se cobre a espera de D. Sebastião: a nostalgia e a vaga memória, a saudade, o desejo, a névoa, o sonho, o intangível, o real fantasmático... Já na mãe Dolores, guardadora a seu modo do percurso do filho, existe uma lógica lembrança compreensiva; e na prima, pequenina aquando da partida, vai-se produzindo uma "nostalgia nem sabia bem de quê, a modos que a sensação de não ter agarrado alguma coisa que outrora passara brevemente a meu lado e se fora, para sempre" [40]. Alguma coisa que, no momento em que vai recuperando a imagem do seu primo, reclamada por ele, morto, na Galiza, actualizará, numa mistura de realidade e ficção, sem saber que é mais certo, maior verdade quando o desejo se torna guia no mundo de Além-Minho: "lá, no Cabo Finisterra, é que as coisas eram reais, ao passo que aqui [em Lisboa] tudo passou a tingir-se de inverosimilhança? O certo é que assim, misturando realidade e invenção, ou esse íntimo desejar inconfessável que nunca chega a toldar a crua certeza do acontecido e sabido, iam passando

34. *Lit.*, pp. 22 e 23.
35. Almeida FARIA, *O Conquistador*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 12.
36. *Lit.*, p. 26.
37. *Lit.*, p. 68.
38. *Lit.*, p. 108.
39. Vid. nota 32.
40. *Lit.*, p. 17.

os dias, enquanto me deito a dissecar o real tornado fantasmático da vida e morte do meu primo" [41].

É traço marcante desta espécie de memória do seu primo a vivência que ela tem, primeiro na infância, no estado portanto mais ingénuo e puro, a seguir na adolescência, onde se recusa a vê-lo como mito, depois na maturidade da viagem por ele chamada, onde os primeiros sentimentos são reactualizados e assumidos; onde da pretensa maturidade da descrença, se passa à sólida maturidade do mistério e do desejo. Percurso este amplificável porventura a certas vivências que do imaginário sebástico possam encontrar-se ainda..., e se calhar por muito tempo. Assim o sintetiza a narradora, transmitindo, em boa medida, pensamos, o sentido do livro:

> Havia sido um estranho, um sonho remoto e calcado no fundo de mim, um herói mitificado pela ingenuidade e uma imaginação decerto malsã, pelo menos até me achar mulher feita e decidida a melhor controlar as fugas, mesmo se lançando mão de feroz autocensura sempre que se abrissem indesejáveis brechas.
>
> Então, lembro-me de nesse dia de um setembro cintilante sentir tomar conta de mim uma quase solene disposição, à medida que Galiza acima me aproximava do meu destino: esse sonho remoto ganhava agora a forma de uma nostalgia atabafante tocada de uma espécie de arrependimento, de não ter sabido aproveitar alguma vaga deixa que no passado Miguel me tivesse dirigido e interessar-me um pouco mais por ele, pela sua vida e o seu destino. [42]

A autocensura para não sonhar o herói que leva em si *ab origine*; a presença da razão, vencida finalmente; o arrependimento e a procura a que a Galiza, *locus miticus*, produz; a vontade de seguir o destino, o seu, e o que Miguel marca, e aquele que a Galiza convida, na nostalgia, por mais que a oportunidade desaproveitada "nem chegara bem a existir, a não ser, forçando muito, nos nebulosos encontros da infância e nos ainda mais nebulosos desencontros [...]" [43]; são esses os caminhos por que envereda essa presença apesar da inexistência física do primo carismático. O livro fica assim perpassado por um lirismo em que se conjugam várias formas da espera, da actualização e do desejo: lírico-saudosista, lírico-amoroso, lírico-visionário, lírico-messiânico, para o expressar com os qualificativos que J. David Pinto-Correia aplica ao ser português [44].

Como já se viu, o elemento sebástico, saudosista, fica obviamente fortalecido por um outro, este temático-formal, a sustentar este edifício da identidade que *Litoral* é. Trata-se do estilo e ponto de vista com que a história é contada; um estilo narrativo e ainda um cosmos que atravessam a obra em prosa de Wanda Ramos e a fazem inconfundível: o da literatura como viagem, singularidade, mistério, passado, solidão, enigma, revisitação, ambiguidade... E sempre a memória e o tempo, a que aqui nos referimos.

A escolha de um ponto de vista *rememorativo* reforça no texto o que Eduardo Lourenço denomina processo de rememoração ancestral ao referir-se à questão da

41. *Lit.*, pp. 95 e 96.
42. *Lit.*, p. 31.
43. *Lit.*, p. 31.
44. "Repensar a nossa identidade cultural", in *Revista do ICALP*, núm. 4, Lisboa, Março, 1986, pp. 9-13. A citação corresponde à página 13.

identidade portuguesa [45]. Transforma o tempo passado em tempo mítico e os lugares rememorados em lugares comemorados nessa presença ancestral. A lembrança aqui e assim aplicada, desde Portugal, faz da Galiza e dos seus constituintes uma entidade já não contemporânea mas um *locus* emergente do passado, *Finisterra / mundi / luci / vitae / amoris...* para além do qual já está o infinito. E então, à euforia mítica que arranca das descobertas, acrescenta-se este literalmente *momento solar*, *ara solis*, que o Além-Minho significa.

A FUNCIONALIDADE DO *MITUS GALAICUS* VS. A MEMÓRIA DO EXTERIOR/PRESENTE: O MITO ABALADO E UMA CONCLUSÃO

É em sentido mítico que o romance funciona. Todas as características anteriores vão configurando um imaginário que define a identidade galego-portuguesa. *Identidade ancestral.* A Galiza passa a ser vivida quase como um Paraíso perdido, o mito que Portugal é, mas ainda mais essencial. A Narradora fica *fascinada* ao encontrar na Galiza um "Portugal mais cuidado e fértil" [46], vivendo ela também a viagem como delírio nesta terra remota. As personagens principais, Miguel, Vaamonde, Rosalía e seu irmão... estão todas empenhadas na tarefa de investigar as raízes galego-portuguesas na terra onde o sol se perde.

Mas neste percurso iniciático, ao mesmo tempo de carácter mítico e místico, junto com o conhecimento do *interior* verifica-se igualmente a descoberta do *exterior.* Com efeito, a Narradora vai transmitindo ao leitor as suas impressões da paisagem como de outras característica da terra que visita. A este respeito, comentava Isabel Allegro na revista *Vértice* constituir "o relevo dado no texto à cultura galega, em seus múltiplos aspectos [...]" [47] uma das vertentes ricas de *Litoral.* No mesmo número, Júlio Conrado (p. 112) exprime-se em similares termos. Tendo presentes estas opiniões, levanta-se um problema: a leitura da obra por uma comunidade diferente de aquela a que o autor se dirige: é a denominada *leitura heteroespacial*, linha que muito nos informa sobre elementos *para além* do livro. No caso concreto, trata-se da recepção feita por galegos e/ou portugueses, ou, por ainda indicar uma outra particularidade, a leitura realizada por galegos ou portugueses *conhecedores ou não conhecedores* da realidade social e cultural dos dois países. É esta circunstância que nos faz afirmar que o percurso de *Litoral* pela cultura galega se torna por vezes a parte débil do romance.

Numa viagem que tem o seu especial peso no intimismo e no mítico, que assim recebe a Galiza, as referências à gastronomia, mesmo por via da citação de Cunqueiro, às rendas de Camarinhas ou até às paisagens, referências todas superficiais, contrastam negativamente com o tom do livro. São muitas as informações que estão mais perto de um roteiro turístico do que da sua ligação com a linha vivencial da Narradora, e do seu

45. Art.s cit.s.

46. *Lit.*, p. 26.

47. "Do centro e das margens do *Litoral: Ara Solis*, de Wanda Ramos", in *Vértice*, núm. 52, Lisboa, Janeiro/Fevereiro 1993, pp. 115-117.

primo. Possivelmente pertinentes para o potencial leitor português desinformado (embora formuladas por vezes com grande distanciamento), mesmo assim não contribuem para a qualidade literária do texto, já de si carregado de vária simbologia galaica. Uma personagem inclusive, Amaya, parece-nos mais trazida ao romance para nos falar da ETA ou da Pasionaria, elementos que nada têm a ver com o *mitus galaicus*, que por um inserimento lógico na estrutura temática do mesmo. A sua função mais rica é a de ser, de seu, espúria na vida de Miguel, de Rosalía, da Galiza, e não, pensamos, a de servir de fio para outras crónicas. A dimensão cronística do *exterior*, tentadora sem dúvida, parece-nos, no entanto, um elemento distorcionador do tipo de percurso/discurso que o livro é, e cuja estruturação se revela extremamente dificultosa.

Em consequência, enquanto o elemento passadista e imaginário persiste, fala o texto à vontade da identidade galego-portuguesa: no homem-símbolo que Miguel é, percebe a prima "o orgulho pelos laços de sangue que assim misturavam na sua pessoa dois povos" [48]. A família das Trava remonta àquele Fernão Peres, feito *dux portucalensis* por Dona Teresa, mãe de Afonso Henriques. "E Miguel vá de se deixar fascinar por mais esse sinal que para ele legitimava a obscura [até lhe identificar o motivo] atracção que a Casa exercera ao vê-la a primeira vez: não é que se fechava (ou reabria) o círculo que intimamente ligava as histórias dos dois povos desde os tempos brumosos da fundação da nacionalidade" [49]. Rosalía e a Narradora aludem de forma carinhosa à identidade galego-portuguesa.

O problema, porém, põe-se no momento em que a Galiza se faz *presente*, não apenas *passado*, como acontece ao descrever o que denominamos *exterior*, tornando-se distante e confusa. E não ocorre isto apenas quando assomam erros de magnitude cultural importante, por exemplo ao Amaya falar das vivências de Miguel à Narradora, comentando que este lhe dizia que só os portugueses têm a palavra "saudade", à qual os galegos chamam soidade [50], desfazendo de vez para um leitor competente todo o simbolismo de que neste ponto a obra se carrega, por exemplo no nome de Rosalía, homónimo da poeta máxima da Saudade galega, e portuguesa, ou esquecendo uma citação que faz páginas atrás de Cunqueiro que fala das ostras como a "saudade do mar" [51]. Se a firmeza de Miguel se abala perante a Casa *enquanto não resolve* o mistério e as contradições, a firmeza do imaginário aqui começa-se a abalar, para a protagonista e, por extensão, para o leitor, porque aqueles ficam sem resolver (faltará por acaso o que Miguel significa e simboliza?), geralmente em comentários onde o concreto e o simbólico confluem e motivam apreciações justificativas e por vezes quase contraditórias. Escrevendo a Narradora desde a costa portuguesa a rememorar a viagem, o seu litoral coincide com o galego: "Salta à vista que não têm a ver uma com a outra, mesmo forçando a comparação, porém o mar é que transmite uma identidade que se quer sem marcos nem balizas" [52].

48. *Lit.*, p. 44.
49. *Lit.*, p. 42.
50. *Lit.*, p. 168.
51. *Lit.*, p. 95.
52. *Lit.*, p. 30.

Neste romance em vários tempos, em que a linha divisória fundamental entre passado/presente se situa na chegada da Narradora à Finisterra, a comunicação linguística, e não só, flui sem problemas de maior na faceta que faz parte do tempo mítico, e vê-se impedida na do presente, por mais que só três anos separem um momento de outro. Em Julho de 86, Miguel (na sua Casa "pejada" de livros e autores galegos e portugueses, diz a Narradora) anota que Naomi, o seu amor escocês, "consegue acompanhar-nos nas conversas, em roda de amigos portugueses que cá estão de passagem; como, aliás, nos acompanha perfeitamente, e intervém até, se uso o galego em discussões de índole política e filosófica, o que faço quase sempre entre amigos, raramente recorrendo ao castelhano." E acrescenta um comentário valorativo da situação: "Dá-me muita alegria que até na questão da língua possamos entender-nos sem artifícios nem esforços de maior" [53]. Curiosa e gigante a capacidade destas personagens, se as confrontarmos com a da Narradora e de Rosalía, pessoas sem dúvida de cultura também. Diz a primeira: "duas línguas remotamente afins se espraiavam em expressões próprias, em formas de dizer que ora se encontravam, ora divergiam irremediavelmente, ao ponto de serem indecifráveis à primeira: falando ela galego, soletrado se necessário para mais rápido a entender, contrapondo-lhe eu em português, do mais claro e pausado que podia" [54]. Curiosidade que passa a contradição no encontro entre a galega Moira e a própria narradora: "Foi conversa de subentendidos, de dizeres que tantas vezes não acabavam de se formular, ou antes, vai-para-dizeres que logo morrem ao surgir (ah mas não vale a pena ir por aqui, sempre são duas línguas em confronto, por mais que haja coisas em comum, é que nem adianta insistir numa expressão não nos ocorrendo outra, fatigavam estes malabarismos linguísticos que predispõem o ouvido para implícitos que nunca lá estiveram, nos fazem deduzir precipitadamente, depois, ao constatar o mal-entendido, tentar com gestos de mãos, comparações breves, alguma imagem simples, suprir as falhas de comunicação, e tanto que fica como se tivesse sido um dizer em vão)" [55]. A comunicação produz-se então por outros também misteriosos caminhos para o leitor, pois, como no caso de Rosalía e a prima, chega a saltar "sobre a diferença de idades, de culturas" [56]. Em honra da maltreita verosimilhança, é difícil compreender o romance sob o ponto de vista da interlocução das personagens.

Estas circunstâncias tão estranhamente diversas alargam-se por outros planos do romance, e não carecem de importância. Estas referências fazem parte do presente da Galiza, e é aí que se rompe a sequência histórico-mítica que o romance desenha. Repare-se que a única referência à Galiza actual, como lugar de fins do século XX em vias de desenvolvimento (banindo pois qualquer referente mítico) é motivo de chança na família de Miguel: "E quando, [...] o avô do outro lado (pai da minha mãe) — e disto já me lembro muito bem —", diz a Narradora, "nos mandou postais de Vigo e Santiago gabando a traça das cidades galegas e o esforço de progresso que se ia tornando visível — ele, cumpridor embora não muito convicto da política do orgulhosamente sós,

53. *Lit.*, p. 89.
54. *Lit.*, p. 103.
55. *Lit.*, pp. 192 e 193.
56. *Lit.*, p. 174.

a que acrescentava de sua lavra um matiz, orgulhosamente diferentes e únicos; ele, que afirmava bastar-lhe fechar os olhos para conhecer o mundo inteiro, com a ajuda, obviamente da televisão (ainda a preto e branco) —, quando nos mandou esses tais postais, a família preferiu ler entre linhas os efeitos de uma esclerose precoce, porque na Galiza, então, impossível dessas proezas"[sic] [57]. Quando o Além-minho galaico passa de mito a realidade tangível, a Galiza fica desprovida da sua (id)entidade, e se a narradora fala do "país vizinho" [58] é para se referir à Espanha [59].

Litoral. Ara Solis é um novo percurso na identidade, concentrando linhas de força do imaginário galego e português. É, não o duvidamos, uma homenagem à Galiza, como saudava o crítico e poeta Galego Manuel Maria num recente artigo. Mas não podemos coincidir com ele quando afirma que "*no libro de Wanda Ramos está a esencialidade da Galiza*" [60]. Está uma parte essencial, sim, uma visita ao passado, a um significante temporal e espacial, que se torna confuso e hesitante no presente, mostrando em boa medida em que pé as relações e conhecimentos dos dois povos estão. Indicando todo o caminho imaginário e real que fica por percorrer, iniciado pela viagem madura de Miguel a um passado que não deve ser prisão. Para acharmos um presente sem espessura. E um apelo para a busca e especialmente a assunção do que chamamos identidade.

57. *Lit.*, pp. 26 e 27.
58. Cfr. p. ex. *Lit.*, pp. 60, 69, 201.
59. Mesmo é engraçado, neste contexto, ouvir uma mulher como Amaya, que teve contactos com a ETA, justificar esta por se aperceber "de certas formas injustas da opressão de Castela sobre os outros povos de Espanha", quando o problema se põe para os nacionalistas bascos, e em geral para todos os do Estado Espanhol, no conflito com a Espanha, não com a também desgraçada Castela.
60. "Homenagem da Galiza à escritora Wanda Ramos", in *Letras e Letras*, núm. 85, Porto, 16 de Dezembro de 1992, p. 3.

À MARGEM DA MATÉRIA
IMAGENS BRASILEIRAS DA SELVA

ETTORE FINAZZI-AGRÓ

O meu projeto inicial era uma apresentação, mais ou menos orgânica, do romance brasileiro da selva, resultado da minha vontade de localizar, no panorama literário do Brasil, um cânone figural e um género narrativo pouco ou nada individualizados pelos historiadores da literatura. Só que a escassez de tempo obriga-me a reduzir a minha ambição a uma coleção confusa de imagens, heterogéneas entre si, recortadas, no máximo, num horizonte comum de sentido que crie, enfim — isto é, *no fim* —, uma coerência precária do discurso, justificando *a posteriori* o percurso vencido até àquele ponto.

E, com efeito, a floresta apresentou-se desde sempre, na cultura ocidental, como um espaço ligando-se a duas noções básicas: uma estática e, ao mesmo tempo, extática, que é o problema do limite, dos con-fins, justamente; a outra dinâmica, relacionada com a questão da travessia na e da selva, dos caminhos que levam para o centro e/ou que dele afastam, *extra-viam* o viajante no sentido etimológico de "conduzir fora da via marcada", numa errância sem rumo. Duas noções, aliás, as do *limite* e da *perda*, oriundas de um só desejo, impresso no âmago insondável do nosso inconsciente colectivo: o de definir um além, um fora, que percebemos ser um lugar que nos define e nos invoca, que pode ser o aquém absoluto da nossa cultura, que pode ser, mais ainda, o lugar mais interno e primordial, o fundamento recalcado e medonho da nossa condição humana.

Importantes estudos sobre a imagem da floresta na cultura ocidental já salientaram esse caráter ancestral da dimensão silvestre ou selvagem, dimensão ao mesmo tempo desejada e censurada que lida, desde o início, com conceitos fundamentais como a distinção entre matéria e forma. Se é verdade que Aristóteles na sua *Física* para dizer a indizibilidade da matéria prima e indiferenciada, contraposta à matéria formada, recorre à palavra *hyle*, cujo significado é, justamente, floresta e cuja tradução normal é, de fato, o latim *silva*, a cultura romana, pelo contrário, traduziu o termo aristotélico *hyle* com a palavra *materia*, ligada ainda — ligada pela sua raiz, poder-se-ia dizer — por um lado à "madeira" (guardando, assim, uma conotação silvestre), pelo outro à palavra *mater*, isto é, a uma noção tanto ancestral quanto o pode ser a imagem maternal.

Mas, sendo tão intimamente vinculada à nossa origem, tão interna à nossa essência humana, a selva nunca acaba de se apresentar também como qualquer coisa de estranho, de exterior ao espaço humano, como o demonstram os mitos clássicos que a apresentam enquanto lugar misterioso e divino, interdito e hostil ao homem (pense-se apenas no mito de Actéon): lugar inculto contraposto, justamente, à cultura, isto é aos lugares cultivados, à civilização humana que se determina e se identifica apenas numa relação negativa a respeito do selvagem, do in-(h)umano e/ou do sagrado habitando a floresta. Para se limitar a um exemplo, muitos dos heróis "fundadores" da mitologia clássica são, sobretudo, construtores de muros ou demarcadores de confins que não defendem tanto

as cidades dos assaltos dos inimigos, quanto as definem em relação ao mato, ou seja, as defendem da perigosa invasão dos sãos, do irracional reinando no espaço in-urbano e in-(h)umano.

A cidade, então, como o lugar não-selvático, em que a luz da razão deveria resplender contra a obscuridade da floresta, em que a história deveria finalmente começar desenvencilhando-se das trevas da pré-história (ou da não-história) selvagem. Só que, apesar dos seus esforços, o homem não consegue confirmar esta conexão de *antes* e *depois* sobre a qual assenta a idéia do progresso, ou, melhor, não consegue cortar de todo o nó umbilical ligando-o àquela dimensão maternal/material que o bosque localiza dentro de si. Dimensão, de fato, que continua no interior e ao redor da dimensão normal e da norma; dimensão que acompanha a história humana e lhe é necessária, apresentando-se como o seu reflexo ou o seu avesso, sendo sempre a sua sombra indispensável e indissolúvel, ficando, enfim, o seu limite externo e a sua mais íntima razão de ser.

É, por isso, significativo que o primeiro grande cantor da imensa floresta brasileira da época moderna (pondo de lado, evidentemente, as imagens artificiais construídas pelo romantismo) tenha decidido reunir as suas impressões dispersas sobre a Amazônia num livro intitulado *À margem da História*: porque, de fato, Euclides da Cunha encarou a selva sobretudo numa óptica "liminar" — e isto, não só porque a sua experiência da Amazônia ligou-se essencialmente à negociação e à demarcação dos confins entre Brasil e Peru, ao "Reconhecimento do alto Purus" (entre 1904 e 1905), mas porque, de modo mais radical, ele sentiu desde o início a floresta como um problema de Limite, viu-a, melhor, como um limiar absoluto, uma soleira que, uma vez transposta, podia admitir a uma compreensão total do universo (social, mental, cultural...) brasileiro.

Basta reler, a esse respeito, o seu discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras, na parte em que evoca a sua "entrada" na Amazônia pelo rio Pará:

> Uma superfície líquida, barrenta e lisa, indefinidamente desatada para o norte e para o sul, entre duas fitas de terrenos rasados, por igual indefinidos, sem uma ondulação ligeira onde descansar a vista. [...] Calei um desapontamento.

Este "desapontamento" sem palavras relaciona-se aqui, com clareza, à falta de fronteiras que impede qualquer linguagem: isto é, o engenheiro-viajante não enxerga aqueles limites que façam do espaço amazônico um lugar, aqueles limites que permitam uma definição qualquer. Com efeito, ele, num "recanto do convés", tenta escrever a sua definição — uma *definição* em sentido pleno, também no seu sentido de demarcação dos confins — do lugar avistado; tenta delimitar no papel a excepcionalidade e a maravilha que, na sua imaginação e no seu desejo, devem obrigatoriamente ligar-se àquele espaço:

> Alinhei nas folhas da carteira os mais peregrinos adjetivos, os mais roçagantes substantivos e refulgentes verbos com que me acudiu um caprichoso vocabulário ... para ao cabo desse esforço rasgar as páginas inúteis onde alguns períodos muito sonoros bolhavam, empolando-se, inexpressivos e vazios.

O homem de cultura, então, tenta "fazer" a maravilha do lugar inculto, rabiscando palavras maravilhosas, recorrendo à retórica para inventar um espanto inexistente diante

de uma dimensão sem dimensões, diante de um espaço em que a vista se perde na chatice (no sentido ambivalente desta palavra) do ilimitado.

O que, afinal, acordará Euclides da sua incapacidade de ver e de escrever a selva, será, não por acaso, a sua passagem pelo Museu do Pará, em Belém, "onde — como ele diz — se sumariam as maravilhas amazônicas". O museu, então, como reduto, como reprodução artificial, humana e civilizada, do mundo natural, cuja travessia permite a descoberta do conjunto que nesse espaço diminuto se espelha. Só graças a esta perambulação organizada em direção a um fim, só graças a este percurso dirigido para e por uma saída, em suma, Euclides conseguirá reatar os fios de um discurso desperdiçado, impossível de reconstruir sem o auxílio de um mapa. Mapa que não lhe proporciona apenas a visita bem estruturada do museu, mas também a leitura de um livro sobre a Amazônia escrito por um botânico encontrado no museu (o Doutor Jacques Huber):

> Deletreei-me a noite toda... e na antemanhã do outro dia [...] subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez, o Amazonas...
>
> Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. A própria superfície lisa e barrenta era mui outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas, naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página ainda inédita e contemporânea do Gênesis.

Euclides vê, dir-se-ia, através dos olhos dos outros — e só nesta perspectiva alheia a realidade se lhe apresenta como compreensível, isto é, como qualquer coisa que pode ser "presa com" outras coisas. E de fato, o que surge imediatamente é a analogia daquele lugar com um *lugar*, tópico e ao mesmo tempo radical, da nossa cultura, constituído pelo próprio início do Livro dos Livros, pela origem sagrada da Escritura. Aquilo que era mudo fala agora a língua auroral, ainda balbuciante, da nossa gênese; aquilo que se apresentava como um vazio enorme e sem horizonte torna-se o limite a partir do qual a história humana — embora misturada com o divino — pode enfim começar.

Depois dessa primeira "visão" da Amazônia, mediada pela sua imagem museológica e livresca, Euclides da Cunha veio, de fato, desenvolvendo e aprofundando a sua experiência daquele mundo selvático e selvagem, mas sempre na perspectiva de uma dimensão fora do tempo e espaço normais, vivendo numa acronia e numa atopia que não são — repare-se — ausência total de limites, de marcos, mas sim, pelo contrário, atributos de um espaço e de um tempo constituindo eles mesmos, e por paradoxo, o próprio limite, sendo eles mesmo a margem ilocável de qualquer dimensão humana. E este ser trabalhados e atravessados pelas fronteiras anuncia-se, quanto aos territórios amazônicos, através de palavras e de fatos, remetendo para a categoria do híbrido.

Híbrida resulta, com efeito, a descrição euclidense do mato e dos seus habitantes, feita de imagens contraditórias (cito, quase a esmo, frases como o "paraíso diabólico dos seringais"; ao "lagos de terra firme"; ou como "o caucheiro é irritantemente absurdo na sua brutalidade elegante, na sua galanteria sanguinolenta e no seu heroísmo à garandaia"). E híbrida é sobretudo a atitude de Euclides na própria definição da Amazônia, que não é só *inferno* e *paraíso* ao mesmo tempo, mas também, curiosamente, *selva* e *deserto* (um exemplo, tomado quase ao acaso nas páginas em que ele fala da expedição para o alto Purus, é: "Partimos, retravando, desesperadamente, o duelo

formidável com o deserto"). Justaposição, esta entre *silva* e *desertum*, que pode ser ainda lembrança da antiga contiguidade ideológica (ilustrada, quanto à Idade Média, por Jacques Le Goff) entre meios geográficos e climáticos opostos; mas que é, sobretudo, verbalização de um desassossego, de uma inquietação em relação a um ambiente que escapa a qualquer tentativa de o definir de forma pontual, deixando-se precariamente entrever só na contradição, no paradoxo, na hibridação inconclusa dos atributos.

Este estado neutro em que o vazio do deserto e o pleno da selva se entrecruzam e se confundem, numa mistura inextricável de falta e de sobra, de distopia e utopia — esta condição neutra é o que engenheiro-nômade descobriu (ou quis, ou apenas pôde descobrir) na Amazônia: margem suprema e ínfima da História em que a história brasileira não pode senão se espelhar, perdendo-se na sombra silvestre e selvagem da civilização, no labirinto de madeira em que se esconde e se revela a sua mais íntima, maternal, razão de ser. E não deixa de ser significativo que muitos dos autores que, depois de Euclides da Cunha, se embrenharam no coração verde do Brasil tenham acabado por chegar às mesmas conclusões, ainda que na diferença evidente dos percursos dentro da floresta, das situações históricas, das vertentes ideológicas e estéticas.

Não seria difícil, por exemplo, reler grande parte dos textos modernistas como uma tentativa de renovar a utopia do centro, de redescobrir o caminho interrupto para aquele destino bárbaro, selvagem, sendo, ao mesmo tempo, a origem insondável da identidade brasileira. Problema de limites — o superior e o inferior, o interior e o exterior de uma civilização — ligando-se, mais uma vez, à questão ancestral da errância nos bosques fadados ou sagrados de uma memória cultural desfeita, já convertida em deserto (basta considerar, a esse respeito, apenas o epílogo de *Macunaíma*). Mas o discurso sobre o Modernismo seria complexo demais e eu só vou conseguir, aqui, apontar feitos literários parciais, percorrer a heterogeneidade das imagens para descobrir, eventualmente, o sentido unificante do discurso sobre a selva empreendido pela cultura brasileira e, através dela, pela civilização ocidental no seu conjunto.

É por isso, então, que vou enfim chegar a um escritor que muito se interessou a continua se interessando da presença perturbante da selva (e dos silvícolas) no Imaginário brasileiro. Estou me referindo a Antonio Callado, autor que tem dedicado à floresta, ou melhor, aos encontros e desencontros entre espaço urbano e espaço selvagem, páginas inesquecíveis. Autor, aliás, em aparência muito distante — e não apenas em termos cronológicos — de Euclides da Cunha, mas que acaba (sem o saber, talvez) por seguir os rastos, já quase apagados, do engenheiro-errante, daquele cronista visionário de um mundo então impenetrável e misterioso. E é curioso que, apesar do tempo decorrido, da aparente permeabilidade e abertura da selva à experiência e ao conhecimento dos brancos; apesar, sobretudo, da destruição material da floresta, da agressão e progressiva anulação do espaço selvagem por parte do espaço urbano, civilizado; apesar, finalmente, da efetiva desertificação da Amazônia, concelando a ambivalência euclidense de um deserto verde — apesar de tudo isso, o mato continue se apresentando como uma margem a-histórica da nossa história, como uma sombra ainda impenetrável pela luz da nossa razão: lugar do nosso remorso e do nosso recalque, do nosso horror e do nosso desejo.

Seria interessante, nesse sentido, acompanhar o percurso ideológico e poético que leva Antonio Callado de *Quarup* (1967) até à *Expedição Montaigne* (1982), mas, pela

falta de tempo, vou-me deter, um pouco, na margem inferior, na conclusão imaginária desta travessia imaginária, falando brevemente de *Concerto Carioca* (publicado em 1985). "Romance urbano por excelência", decerto (como o definem as orelhas da segunda edição), mas, ao mesmo tempo, muito mais do que isso, enquanto texto que perpassa as definições, que, mais ainda, se coloca de atravessado sobre as nossas certezas, revogando as classificações, baralhando os espaços, misturando as fronteiras.

Porque é ainda com a imagem ancestral da selva e dos seus limites que lidamos desde o início: uma imagem que, para o protagonista Xavier, constitui um passado real e que, quanto a ele, permanece associada a um crime obscuro, a uma *falta* no seu ambíguo sentido, mas imagem que não acaba de se presentificar dentro do espaço urbano e de se reavivar — de contínuo e para todos os personagens "civilizados" do romance — graças, sobretudo, à presença selvagem de Jaci, o índio-hermafrodita, habitador e, ao mesmo tempo, símbolo daquele lugar silvestre engastado no coração da cidade que é o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. A luta travada entre esses dois personagens é, afinal, a luta milenária entre civilização e barbárie, entre a ordem e o caos, entre a luz da razão que resplandece nas geometrias urbanas e a sua sombra perturbante que se alonga e se apaga no labirinto verde abrigado nas entranhas daquele espaço solar. Um interior, o Jardim, que aos poucos desfecha os seus limites, invadindo o fora, corrompendo a norma: assim que aquilo que estava à *margem* se torna parte integrante da história, confundindo tudo, desmoronando as convicções, alagando, numa enchente incontenível, o mundo circunstante.

Muito se poderia falar desse jardim se tornando mato, desse lugar chuvoso que se esvai, inundando, com suas águas e seus vapores, o deserto urbano que, em aparência, o contém — mas eu quero apenas tratar, como já disse, do limite e da perda. E então deixo a palavra ao escritor para falar da primeira "divagação" de Xavier dentro do Jardim Botânico:

> Quando chegou perto confirmou — [...] que ali estava a muralha do portal, a sólida porta do templo entre as respectivas e vigorosas colunas: do outro lado, transposto o umbral, havia apenas palmeiras, bambus, lianas. Mas atenção, disse Xavier a si mesmo no momento em que, fazendo meia-volta, deu as costas à porta do templo que era só porta: olhando dali o caminho percorrido, qualquer um podia constatar, como ele constatava, que o templo-porta é que mantinha em ordem, em perfeita arrumação, as incontáveis palmeiras imperiais. (pp. 36-37).

É o fim, a margem, a soleira, então, que faz, mais uma vez, a ordem i-natural do jardim: fronteira sagrada, "porta do templo", que não se pode transpor sem ficar infetados por aquele mundo caótico, infernal onde (como Xavier afirmará mais adiante) "rastejam criaturas malfeitas, inacabadas" (p. 213). E uma dessas criaturas malfeitas é, justamente, Jaci, ser maravilhoso e horrível dominando a passagem, sendo ele mesmo a chave daquela porta sem fecho: já que ele *é* o próprio Limite ou (o que é a mesma coisa) o Limite passa dentro dele, no seu corpo híbrido, na sua natureza ambivalente e misturada.

E voltamos, assim, à imagem selvática de Euclides, àquela impressão da Amazônia como universo inacabado e por fazer em que domina ainda o híbrido, a primordialidade perfeita do Neutro: como já o engenheiro-nômade, também Xavier precisa de confins a

partir dos quais perceber, seja o seu espaço normal e da norma, seja aquele espaço outro e disforme; também Xavier sonha com uma selva transformada em jardim como já Euclides sonhara com a Transacreana que devia levar a ordem e o progresso naquele mundo sem lei; também Xavier, enfim, faz realmente experiência daquele exterior que é dentro da nossa memória dissecada, só depois de ter atravessado aquele lugar em que a nossa cultura sedimentou e neutralizou, justamente, o poder da memória: para Euclides foi o Museu de Belém, para o protagonista de Callado é o Museu do Índio no Rio. Só que se a perspectiva selvagem e da selva do primeiro é resgatada por uma piedade (por uma *pietas*, eu diria melhor, lembrando, por exemplo, as páginas inesquecíveis consagradas, por ele, aos seringueiros e ao seu espelhar-se alienado no fetiche de Judas-Asvero) a respeito daquele "paraíso perdido", virando-se inferno para os seus habitantes; para Xavier, estratega grotesco e feroz da nossa civilização, a única maneira de fazer triunfar a cultura, contra o horror ambíguo e fascinante de um passado in-urbano e in-(h)umano, é "cancelar" aos tiros Jaci, esse ser duvidoso e medonho ameaçando os seus planos, corrompendo as suas certezas apenas com a sua presença ambivalente e escandalosa, irredutível à Norma humana e urbana.

O fracasso de Xavier (que acabará, de fato, suicidando-se no próprio Jardim Botânico) é o fracasso da uma civilização — e não apenas a brasileira, mas a nossa, a de todos nós — que tenta e está conseguindo transformar em deserto os bosques sagrados, maternais, do seu passado longínquo e censurado, sem perceber que destruir aqueles recantos escuros significa cortar o fio invisível ligando a nossa existência, o nosso estar-aqui, a uma essência material e "de madeira" que está num Algures escondido nas sombras da nossa consciência.

Cair nesses abismos sem luz, perder-se nas florestas sem saída do nosso remorso e da nossa falta, pode ser, talvez, a única via, estupenda e assombrosa, para re-encontrar, num extravio sem fim e sem confins, a margem perdida da história; para enxergar enfim, nas profundezas do mato, o nosso verdadeiro (ilocável, híbrido...) fundamento humano.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Para as considerações sobre a imagem da selva na cultura ocidental e sobre a sua função de "sombrear" todas as manifestações "luminosas" da civilização, devo muito ao importante estudo de Robert Pogue Harrison (ed. it.: *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992). Pode-se ler, também, o que escreve a esse respeito Franco Rella no seu livro recente, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Milano, Feltrinelli, 1994 (sobretudo, as pp. 133-154). O estudo de Jacques Le Goff a que aludo no meu texto é "Le désert-forêt dans l'Occident médiévale" (trad. it. in: J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, 2ª ed., Bari, Laterza, 1988, pp. 25-44). Quanto às citações de Euclides da Cunha, tirei-as todas de *Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentoa sobre a Amazônia*, org. por Leandro Tocantins, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. Para as citações de Antonio Callado, utilizei a 2ª edição de *Concerto Carioca*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985. Visto que eu considero o presente trabalho apenas uma etapa dentro do meu percurso — aliás muito desordenado e

labiríntico — no imaginário selvático brasileiro, permito-me, enfim, remeter o leitor para dois artigos meus que entram no mesmo projecto: "Nada, nosso parente. Uma leitura de 'Meu tio o lauaretê' " e "I luoghi oscuri dell' estasi. L'Amazzonia come metafora in *Quarup*", o primeiro já publicado na *Rassegna Iberistica* (nº 44, dezembro de 1992, pp. 17-30), e o segundo a sair em breve na mesma revista.

REPRESSÃO E REVOLUÇÃO NA VISÃO DE UMA MULHER

CHRISTL FRIEDERICI

Nos anos 60 e 70, o Brasil e Portugal viveram momentos de grande agitação política. Em março de 1964, o Brasil sofreu um golpe de estado que se transformou em ditadura militar de 14 anos, oprimindo toda vida democrática através de censura, tortura, perseguição e denúncia. Portugal, por outro lado, libertou-se nos anos 70 de uma ditadura fascista de 48 anos. Isto aconteceu em 25 de abril de 1974, quando o Movimento das Forças Armadas (MFA) conseguiu derrubar o regime salazarista numa revolução não sangrenta, denominada globalmente como "Revolução dos Cravos".

Ambos os acontecimentos, a repressão brasileira e a revolução portuguesa, foram testemunhadas por duas escritoras: a brasileira Ana Maria Machado no seu romance *Tropical Sol da Liberdade — a história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher* (Rio de Janeiro, 1988) [1] e a portuguesa Maria Velho da Costa na sua obra *Cravo* (Lisboa, 1975) [2].

Analisaremos os dois textos quanto ao tema *mulher*, para chegarmos à conclusão que o discurso ficcional de um evento histórico estabelece História, e visto por uma mulher, *História feminina*.

Em *Tropical Sol da Liberdade*, a protagonista e narradora Helena Maria de Andrade, ou simplesmente Lena, de profissão jornalista, revê sua existência numa fase de crise. O resultado é uma confissão que, misturando o pessoal e o histórico, faz uma radiografia da geração cujos projetos e aspirações foram bruscamente interrompidos no final da década de 60.

Doente de corpo, com vertigens e o dedão do pé quebrado, doente da alma, traumatizada pelos anos de repressão na juventude, ela passa uma curta temporada na casa de praia junto com a mãe, Amália. Na solidão, à beira-mar, fora da época agitada das férias, aproveitando um sol tropical bem brasileiro, lembra através de conversas com a mãe, cartas e fotos os meses difíceis de março de 1968 até setembro de 1969, caracterizados pelos seguintes acontecimentos históricos:

1. A morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, em conflito com a polícia militar no restaurante estudantil Calabouço, no Rio de Janeiro, em 28 de março de 1968;
2. A Passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, contra a repressão policial em 26 de junho de 1968;
3. A proclamação do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), assinado pelo presidente Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968, cessando mandatos de parlamentares e pondo o Congresso em recessão;

1. Ana Maria MACHADO: *Tropical Sol da Liberdade — A história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, 348 p.
2. Maria VELHO da COSTA: *Cravo*. Lisboa, Moraes Editores, 1975, 181 p.

4. O seqüestro do embaixador dos EUA no Brasil (Charles Elbrick), no dia 4 de setembro de 1969, pela Aliança Libertadora Nacional (ALN). Os seqüestradores exigiram a libertação de 15 presos políticos e a publicação na imprensa de uma nota atacando o regime.

Tropical Sol da Liberdade conta a história da repressão brasileira a partir de dentro, com as angústias e lágrimas que provocou nas mulheres. Quer dizer, ao turbilhão político-institucional se mescla a história íntima da narradora: as prisões, a clandestinidade do irmão Marcelo, a dor do exílio, o casamento, a falta de filhos, as separações, as dificuldades do relacionamento mãe-filha, enfim, todo uma trajetória existencial.

O romance acaba com a volta de Lena à cidade para recuperar a saúde com ajuda dum médico, começar uma vida nova, e escrever sua história vivida nos anos da repressão.

Em outras palavras, a leitora / o leitor é testemunha dum texto ficcional muito complexo em que duas histórias se encaixam uma na outra. A primeira trata do processo e das dificuldades de escrever um depoimento histórico, a outra é o resultado da primeira, ou seja, o livro a ser escrito.

A justificativa do romance encontra-se na discussão entre Lena e seu amigo Honório no segundo capítulo. Explica, por um lado, a necessidade de um testemunho histórico visto por uma mulher, por outro, a ficção como a melhor forma de se aproximar da realidade histórica. Esse reconhecimento vem até Lena devagar, passando por dúvidas e rejeições, mostrando igualmente as diferenças do ponto de vista masculino e feminino. Enquanto seu amigo e colega Honório quer que ela parta dum depoimento factual ou pseudofactual, registrando o que aconteceu, Lena acha mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. Para ela "ficção precisa ter uma verosimilhança que raramente a verdade tem. As coisas têm que parecer verdadeiras numa peça ou num romance, mesmo que não sejam. Têm que ter um ar de fato que podia ser notícia de jornal..." (p. 42) Mas para isso precisa "ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o total depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos, tentar um testemunho em outra esfera..."(p. 33)

Lena não se sente capacitada para essa tarefa, mas Honório insiste no registro da sua "visão da periferia" histórica, como ela gosta de dizer. À sua última objeção: "O que aconteceu comigo não tem importância nenhuma", Honório responde categoricamente: "Tem sim. Aconteceu com muita gente".

Lena sabe que é verdade e se dá por convencida. Começa a preparar seu depoimento em forma de ficção, cuja força propulsora será o testemunho da repressão brasileira dos anos 60 na visão de uma mulher.

Enquanto Lena junta material de entrevistas, analisa cartas e depoimentos, mistura os fatos dos recortes da imprensa com as lembranças doídas da memória, tenta ordenar os fragmentos numa peça de teatro sobre "a tal trajetória de uma mulher na periferia dos acontecimentos"(p. 45), o romance está crescendo e se desenvolvendo, atingindo seu auge no seqüestro do embaixador americano. Este foi a idéia do seu irmão Marcelo, líder estudantil, que participou na resistência por convicção e vocação

moral, não de aventura. "A gana de consertar o que estava errado", como ele disse certa vez, "estava sempre lá. Sem ela, ninguém mudava o mundo, ninguém ajudava a melhorar a vida." (p. 64)

Enquanto a História deixa o irmão crescer, dando-lhe força para agüentar a vida, Lena não consegue nem pensar nos acontecimentos do passado já acabados. Para ela "a dor continuava lá dentro, firme.... Tudo isso doía. Fisicamente, mesmo. Um peso no peito, um aperto que sufocava..." (p. 210/211)

O saldo da sua retrospectiva como mulher na periferia dos acontecimentos históricos é negativo. "O ritmo brasileiro de fazer História", pensa Lena, "é mesmo muito lento, cheio de avanços e recuos. Mas, cada vez mais, ela se surpreendia meio impaciente com essas demoras e contratempos. A transição para a democracia demorava tanto, sem chegar a se completar, já ia quase ficando mais longa do que a própria ditadura. E por mais que a mulher entendesse que o tempo histórico é outro, para o tempo de sua vida esses anos eram demais, era algo que estava sendo roubado dela sem possibilidade de devolução. Levado pela rapina do corvo do tempo, que a espoliava com seu *nunca mais*."(p. 155)

A mãe Amália tampouco esqueceu. Mais que qualquer outro, esse tempo de repressão deixou marcas na carne de cada mãe. Diferente da filha, a mãe consegue estabelecer uma relação mais ampla, vendo uma linha direta entre a vida particular e a da nação.

O dia do seqüestro do embaixador americano, por exemplo, mudou a vida de toda a família. Mudou também a vida do país. Anos depois, "no seu retiro na beira da praia, debruçada na janela, olhando as pedras que apareciam com a maré baixa, Amália contemplava também as lajes submersas que afloravam na baixa-mar da memória, pensava em tudo o que tinha vivido e se espantava em ver como os seus dias pessoais e familiares estavam tão entrelaçados com o tempo nacional... não conseguia deixar de sentir que havia uma espécie de maldição que condenava sua vida a se entrelaçar de tal maneira com os acontecimentos políticos de sua época que não podia pensar neles como algo exterior a ela. Tudo vinha de dentro... Como se o Brasil fosse ao mesmo tempo filho e mãe dela, mulher brotada das pernas abertas da história, e por sua vez concebendo o futuro do país dentro do ventre. Seqüência fêmea e fértil, de dor, sangue e leite." (p. 139/40)

Essa visão não a impede, porém, de se sentir decepcionada pelo desaparecimento quase imperceptível da repressão, vivida com tamanha dramaticidade. "Achava que o fim da ditadura ia ser algo assim como o 14 de julho na França ou o 25 de abril em Portugal, a instituição de um feriado novo para marcar um tempo novo. Mesmo que não tivesse um evento tão nítido quanto a queda da Bastilha ou o levante que assinalou a Revolução dos Cravos. Mas, não. Foi tão lento, gradual e gradativo que não acabava nunca e, se no seu calendário particular ela podia assinalar em vermelho o dia da volta do filho, finalmente anistiado, não conseguia esquecer que ainda havia gente que não tivera uma anistia plena...." (p. 228/29)

Em *Cravo*, a escritora portuguesa Maria Velho da Costa acompanha o processo revolucionário português no período de novembro de 1972 a fevereiro de 1976. A obra,

metáfora e itinerário de um levantamento social, desenvolve-se em volta de quatro palavras-chaves: pátria, escrita, mulheres, revolução e são 23 os seus capítulos.

Ainda que o tema "mulher" fique apenas em terceiro lugar, está sempre presente pelo fato de o texto registrar, de forma ora contundente, ora terna, o esforço de uma mulher no encalço da própria identidade. A nossa análise concentra-se em três capítulos dedicados exclusivamente às mulheres, a saber:

1. O portuguesíssimo nome de Marias,
2. Vôo de amiga pelos maiores céus, e
3. Revolução e mulheres.

Nesse primeiro capítulo, Maria Velho da Costa recorda as circunstâncias que cercavam a obra de 1971, bem como os motivos que levaram as três Marias a publicar um trabalho conjunto. Lembra também que nas *Novas Cartas Portuguesas*, pela primeira vez na história do movimento feminista e da sua expressão literária, a cumplicidade entre as mulheres foi ao mesmo tempo sujeito e objeto de toda a trama de um livro. A partir das *Novas Cartas Portuguesas* começa a *escrita-cúmplice*, quer dizer: inicia-se o processo que vai encontrar a sua expressão mais generalizada na simples referência aos nomes próprios de mulheres formando "coletivos" que organizam reuniões de trabalho, escrevem livros, publicam revistas. Aí reside a espantosa originalidade das *Novas Cartas Portuguesas*.

Entre as Marias portuguesas, cansadas do silêncio, surgem as três Marias autoras das *Novas Cartas Portuguesas*: Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa reprimidas numa sociedade que as impedia de ser. Decidem fazer uma tarefa conjunta, o que exigia coragem, pois "logo logo se soube, aqui sabe-se sempre isso e talvez em toda a parte, que meter-se em tarefa comum e sujeitar-se às regras dela em diminuto grupo é grande risco. Pequena célula aberrante no corpo dos escritores desapartados, no corpo das mulheres burguesas que se desapartam noutros entreténs, no corpo das mulheres *tout court* que só se apertam para cumplicidades relezinhas, no corpo dum país onde só duram coesas as células mais ameaçadas." (p. 31) Como projeto de trabalho, tinham apenas o compromisso semanal em que trocavam os textos escritos e sem saber exatamente o que faziam, foram compondo fecundamente, a despeito da mesquinhez e da maldição de que tudo que "é comunal e fecundo" (p. 32) foi condenado a desaparecer.

Uma tarefa reconhecidamente ambiciosa foi escrever as *Novas Cartas Portuguesas*. Como pouco tinham a perder, por serem mulheres, sabiam, no entanto, que não lutavam apenas por privilégios, nem exclusivamente pelo sexo, nem pela classe dos que escrevem, mas pelas mudanças das estruturas políticas. Não advogaram em favor da condição feminina, ou do direito à experiência e expressão escrita, mas por tudo isso e por muito mais que não ficou escrito. Após três anos (outubro de 1973), Maria Velho da Costa reconhece como gratificante o trabalho que as reuniu de 2 de março a 25 de outubro de 1971, apesar da competição existente e dos equívocos decorrentes.

No segundo capítulo, de Janeiro de 1975, "Vôo de amiga pelos maiores céus", exalta-se a primeira astronauta, a russa Valentina, como se fosse uma nova Virgem Maria. "Das mulheres, só tu foste. Também das terras todas sobre a terra, foi a primeira a tua a soltar-se da dor para o nunca visto e ainda e sempre por trilhar." Lembrada

a miséria ainda existente na terra, saúda-se a astronauta como pioneira de uma utopia feminina: "Um dia, as mulheres seguirão com seus filhos no ventre pelo dentro do ventre do universo. Um dia, seremos um só corpo compassivo e alegre face ao baile de estrelas a um tempo magnífico e hostil que é nossa comum morada. Benvinda sejas, Valtentina, de um primeiro país e de um primeiro vôo. As que vão andar te saúdam." (p. 60)

No terceiro capítulo, a reflexão sobre a identidade da escritora passa por um estágio anterior, que é conhecer-se mulher e mulher portuguesa. Em "Revolução e Mulheres", Maria Velho da Costa descreve o quotidiano da mulher portuguesa. Um quotidiano que se perde num tempo passado e chega até hoje, num texto subdividido em sete tópicos. O primeiro "Reconstituição da Força de Trabalho" começa assim: "Elas são quatro milhões, o dia nasce, elas acendem o lume. Elas cortam o pão e aquecem o café". (p. 133) Seguem os outros seis com os títulos significativos: "Reprodução da Força de Trabalho", "Produção", "Serviços", "Transmissão de Ideologia", "Produção de Desejo" e "Revolução". Nota-se o trabalho anônimo, sem aventura, e o desejo de ser outra coisa além de sustentar a ação masculina, de esperar a volta, o crescer dos filhos, o surgimento do amor, além de chorar a solidão, o serviço mecânico e as perdas. Nessas mulheres, a "Revolução dos Cravos" despertou a participação numa realidade fria. No entanto, o texto se fecha, retornando aos gestos descritos na primeira parte "Elas cortam o pão e aquecem o *café resfriado*". São elas que acordam pela manhã as bestas, os homens e as crianças adormecidas. Portanto, a "Revolução dos Cravos" em nada correspondeu ao desejo das mulheres de uma participação maior no destino do país. A sua história permaneceu a mesma, e elas teriam ainda que carregar o peso de uma ilusão fracassada — "café resfriado".

Mesmo que *Cravo* não represente a obra de maior força na produção da autora Maria Velho da Costa, pode ser vista como um testemunho do dilema das mulheres portuguesas contemporâneas diante da Revolução.

Coloca-se no fim a questão de saber se as obras ficcionais das duas autoras fazem parte da História brasileira/portuguesa. E com essa interrogativa entramos no campo da discussão atual sobre a natureza da narrativa histórica, isto é: a narrativa é o discurso adequado para a representação da realidade histórica? Teóricos modernos confirmam isso, negando até a diferença entre discurso realista e ficcional, enfatizando seus aspectos comuns. Dizem que uma narrativa histórica não é apenas o relato de acontecimentos, passados ou presentes, mas também um índice para aquelas ações que chamamos históricas. Esse caráter de índice da narrativa histórica garante a adequação da sua interpretação simbólica quanto aos acontecimentos reais, que representa. Acontecimentos históricos se distinguem de acontecimentos reais pelo fato de serem produtos de ações de atores humanos, que se esforçaram em atribuir à sua vida um sentido simbólico. Por essa razão, no discurso simbólico, acontecimentos históricos são representáveis de maneira realista, pois tais acontecimentos são, por sua vez, de natureza simbólica. O mesmo vale para a descrição de acontecimentos históricos pelo historiador: a narrativação dos acontecimentos históricos causa um efeito simbólico dos processos, pelos quais se atribui à vida humana um valor simbólico.

Quer dizer, narrativas históricas e ficcionais se assemelham, porque (apesar das diferenças entre os seus conteúdos imediatos) seu conteúdo fundamental é o mesmo, ou seja, a estrutura do tempo humano. Para os homens nada é mais real do que a experiência da temporalidade. Por isso, cada apresentação narrativa de um fato humano é um empreendimento de seriedade filosófica ou antropológica. Não importa se o leitor considera os acontecimentos de uma narrativa como imaginados ou reais; importante é unicamente o fato de que esses acontecimentos podem ser considerados tipicamente humanos.

Seguindo essa linha de pensamento, chegamos à conclusão de que o discurso ficcional de um evento histórico estabelece História, e visto por uma mulher, História feminina. Isto quer dizer, a respeito das escritoras Ana Maria Machado e Maria Velho da Costa: não pertencendo ao grupo que reproduz o discurso masculino do poder, e estando sós no seu tempo, procuraram um refúgio na literatura. Descobriram que a escrita pode opor-se ao preconceito de que a mulher não tem uma tradição própria, que ela existe numa cultura onde o poder pertence aos homens, logo ela está, nessa cultura, alienada [3]. Todavia, no momento em que a mulher se afasta da história do poder, e o faz de forma deliberada, começa a tecer surdamente, qual Penélope nos espaços em que já chegou, uma arte própria capaz de pôr a nu preconceitos e esperanças fracassadas, no intento de redimir a mulher, capaz de dar à sociedade uma história mais justa, mais terna, mais humana.

3. Maria VELHO da COSTA: *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 256.

"A PELEJA DE ROMANO E INÁCIO DA CATINGUEIRA" NO CONTEXTO DAS CANTIGAS SATÍRICAS DA TRADIÇÃO ORAL PORTUGUESA, AFRICANA E BRASILEIRA

JOHN REX AMUZU GADZEKPO

INTRODUÇÃO

A situação do Brasil como país de ocupação, isto é, preponderamente povoado e regido por elementos raciais não autóctones durante os últimos seis séculos, faz com que apareça quase supérflua a seguinte observação sobre a literatura oral, dum dos maiores folcloristas (se não o maior) de e/ou sobre o Brasil, Luís da Câmara Cascudo:

> A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuiam cantos, danças, estorias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar. [Cascudo, 1978, p. 28]

Embora concedendo o contigente maior ao português, em virtude de que, segundo ele, "era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas" [1], com isto referindo-se às influências incindindo na cultura portuguesa, de outras raças (incluindo outra vez a negra), o folclorista reconhece a tamanha dificuldade em determinar ou especificar tanto a procedência de um costume ou de uma influência como também o típico ou autóctone como constantes num determinado país. O grande problema que Cascudo muito bem enfoca, é o elemento arquetípico das culturas que explica por que "o que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária", ou como "um detalhe característico ocorre num conto egípcio de trinta séculos" [2], etc., etc. Por estas e outras razões, algumas enunciadas pelo autor de *Literatura Oral no Brasil*, nos surpreende a já referida concessão de peso maior ao elemento português ou a qualquer outro componente, portanto, na formação cultural do Brasil, e mais ainda, as razões que o levaram a tal conclusão.

Outro aspecto desconcertante nos estudos sobre os aportes para a cultura brasileira é a tendência de "folclorizar" o negro, atribuindo-lhe elementos primitivos que posteriormente, no convívio com uma cultura dita mais evoluída, a europeia, passam como

1. CASCUDO, *op. cit.*, p. 28.
2. CASCUDO, *op. cit.*, p. 29.

matéria-prima, bruta, por uma espécie de manufactura de polimento e refinamento, para então merecer alguma colocação no esquema cultural brasileiro:

> Do africano, em fins do século XIX, ouvira-se pouco [...]. Os registros de seus *bailes* e *festas* são confusas memoriais de crítica administrativa, sugestões para a repressão dos abusos. E, com tantos séculos de vida comum com os portugueses, seus *mitos, crenças, superstições* estariam *revolvidos* pela influência branca ou complicados pela interdependência de outros negros, doutras regiões, amalgamados nos eitos dos engenhos de açúcar ou ao redor das fogueiras, nos terreiros das senzalas." [Cascudo, 1978; p. 28]

Claro, o negro contribuiu com seus mitos, crenças, superstições, etc. mas também o fez o português, e o índio. O problema consiste em ver o negro e o índio como detentores exclusivos de tais elementos à exclusão de qualidades mais intelectuais, assim dificultando, ou até impossibilitando, o estudo equilibrado e objetivo das manifestações culturais da nação brasileira.

A solução, como nos ensina, de novo, Cascudo, é o depoimento pessoal, "Depoimento de leituras, de observações, de raciocínios, na honestidade dos cotejos, na lealdade das fontes bibliográficas, no solidarismo de querer conhecer para melhor compreender." [Cascudo, 1978; p. 29]

A literatura, nas suas formas multiplas, é elemento arquetípico, isto é, presente em todas as culturas do mundo onde haja uma língua natural. A literatura oral que já vem recebendo muita atenção crítica desde o século 19, não se restringe a povos ágrafos; ela representa a dinâmica da tradição de um povo, reunindo o legado escrito e o da memória, abragendo todas as facetas da vida popular.

Neste estudo, pretendemos analisar uma "obra" de um brasileiro, negro, escravo, analfabeto, Inácio da Catingueira; idioma: português; raça: africano; género de literatura oral: desafio, peleja, usando como pano de fundo as características de semelhantes géneros literários de cunho satírico do idioma por ele empregado, português, e dum povo representativo da sua raça africana — os Ewe, numa tentativa de estabelecer possíveis correspondências entre as culturas de partida — a portuguesa e a africana, por um lado, e a de chegada — a brasileira, por outro.

1. A LITERATURA ORAL PORTUGUESA. A CANTIGA DE ESCÁRNIO E DE MAL-DIZER

Entre as manifestações da poesia trovadoresca de Portugal (que tiveram seu auge desde o reinado de D. Sancho I., especialmente entre 1250 e 1350 [3]), as cantigas de amor, as cantigas d'amigo, e as cantigas de escárnio e de mal dizer, esta última destaca-se desde o ponto de vista línguístico, histórico-social e literário. Género visceralmente satírico,

3. ABDALA/PASCHOALIM, 1982, p. 13.

que na Provença levava o nome de Serventes, a cantiga escarninha tinha três tendências temáticas: o serventes moral ou religioso,o político e o pessoal, refletindo as opiniões e os sentimentos do trovador sobre os homens e a vida social. Retratava criticamente, a classe alta, aristocrática na sua decadência e rudeza; atacava a corrupção e os desmandos do clero; satirizava as mulheres e certos aspectos da vida íntima ou profissional dos indivíduos, lançando mão, frequentemente de soezices e obscenidades.

A cantiga satírica (o serventes) foi tão elaboradamente cultivada em Portugal que chega a sete o número dos seus subgéneros, na classificação de Rodrigues Lapa:

1. Cantigas de escárnio, nas quais o trovador escarnece "per palavras cubertas que ajan dous entendimentos pera lhe non entenderen ligereiramente"
2. Cantigas de mal dizer, onde o trovador satiriza diretamente, mas a descoberto, escondido.
3. O joguete d'arteiro, que seria quase sinónimo da cantiga de escárnio
4. A cantiga da risadilha que, pelo nome, só faz rir: "rien ende a vezes os homens mais non son coisas en que sabedoria nen outro ben aja".
5. A cantiga de seguir (o segrel, *apud* Teófilo Braga) forma híbrida, que combina elementos de outras cantigas
6. A tenção, briga dialogada entre dois ou mais trovadores, cada um tendo a obrigação de iniciar a sua resposta com as rimas do verso anterior.
7. Escárnios de amor, que aparecem ora nas cantigas de amor, ora nas cantigas de amigo, como uma deformação parodística dos géneros sérios.
8. Um oitavo subgénero parece-nos admissível: o do serventes jogralesco, no qual o trovador ridiculariza um jogral, mostrando a ocasional rivaldade entre os sócios-jograis e trovadores, aqueles querendo transpor a linha, isto é, ascender da condição de executores para compositores, e estes defendendo a manutenção do *status quo*: trovador compõe, jogral executa.

É o caso de João de Guilhade:

— Joan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger,
e leixade mi, que sei ben fazer
estes mesteres que fui começar;
ca no vosso trobar sei-m' eu com'é:
i à de correger, per boa fé,
mais que nos meus, en que m'ides travar.

— Ves, Lourenç', ora ti m'assanharei,
pois mal i entenças, e ti farei
o citolon na cabeca quebrar.[4]

Contudo, para os efeitos de nossa análise comparativa, a seguinte canção, também de João Guilhade, serviria como bom exemplo do serventes pessoal, no qual a invectiva

4. Trecho do poema, como aparece em Rodrigues LAPA, 1977, p. 197.

pessoal ganha tom maior, realçada pela ironia e intensificada pelo processo de paralelismo: [5]

Ai dona fea! foste-vos queixar
porque vos nunca louv'en eu trobar
mais ora quero fazer un cantar
en que vos loarei toda via
e vedes como vos quero loar;
dona fea, velha e sandia

Ai dona fea! se Deus me perdon!
e pois havedes tan gran coraçon
que vos eu loe en esta razon,
vos euro 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 un bon cantar farei
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia! [6]

Em resumo, é o casamento do espírito satírico e o talento lírico, levando os trovadores a fazer uma espécie de reportagem dos acontecimentos mais ou menos escandalosos da época, entre os quais se destacam os seguintes casos: a entrega dos castelos ao Conde de Bologna, a cruzada da Baltiria, o escândalo das amas e tecedeiras e a traição dos cavaleiros na guerra de Granada.

Tecnicamente e sem a pretensão de entrar nos pormenores do complicadissimo sistema da métrica e da rima, diga-se que o redondilho setessilábico, com acento na 3ª ou 4ª sílaba, é a forma predileta da poesia popular galego-portuguesa.

5. O paralelismo anda de mãos dadas com outro recurso: o refrão, completando-se um ao outro, como comenta Rodrigues Lapa: "Se o paralelismo exige que, pelo menos no início, as estrofes se assemelhem, o refrão, que é muitas vezes em verdadeiro mote e a alma da cantiga, determina necessariamente um mesmo teor para os versos que o precedem." [Rodrigues LAPA, 1977, p. 141] A repetição decorrente destes recursos não torna a cantiga necessariamente monótona ideia bem compreendida e nitidamente colocada por Frederico Schlegel: "A acusação de uniformidade parece-nos singular: é o mesmo que desdenhar da primavera pela mutilação das suas flores..." [Rodrigues LAPA, 1977, p. 143].
6. ABDADA/PASCHOALIM, 1982, pp. 19-20.

2. POESIA ORAL AFRICANA. O "*HALO*" DOS EWE [7]

A poesia oral dos Ewe de Gana manifesta-se em quatro subgéneros principais: o canto fúnebre e de lamento, principalmente protagonizado pelas mulheres... (eg. Akpalu), a poesia incantatória ou religiosa [8], a poesia das "vuhawo", isto é, canções para grupos musicais formados por muitos jovens e adultos para varios fins (e.g. agbadza, atsyiagbekor e atrikpui (músicas de guerra); adzro, kete, gahu (música amorosa e erótica); e a poesia da música satírica ou de insultos, *halo*, objeto de nossa análise neste trabalho. Antes de explicar o que "halo" significa, diga-se de passagem que todos os subgéneros da poesia oral Ewe (menos certas formas da poesia incantatória e religiosa) tem acompanhamento musical. De fato, a palavra "poesia" em Ewe, *hakpanyawo*, traduzida literalmente, é "palavras (ou versos) para composição de canções", embora o grau, a combinação e a composição de instrumentos (quase exclusivamente de percussão) deste acompanhamento variem dum caso a outro. Também "grupo" ou "conjunto musical", envolve às vezes centenas de homens e/ou mulheres, e traduz-se como "vuviawo" ou seja, "os filhos do tambor", tambor numa acepção muito ampla [9]. Cada conjunto tem seu(s) poeta(s)-cantor(es) ou Heno e um coro-núcleo de cantores e cantoras que apoiam e alternam com o líer, induzindo os "vuviawo" a um delírio uníssono.

"Halo", poesia satírica e de insultos, já é um género pouco praticado hoje (foi proíbido durante a época colonial em razão das brigas feias que às vezes causava), mas constitui um instrumento de saneamento ou sanção social através da vituperação contra os abusos de poder, os comportamentos anti-sociais e imorais, a falta de responsabilidade como adulto, a preguiça, a despreocupação com a higiene, etc. e dessa maneira ajudando a diminuir tensões sociais, embora o interesse que desperta na sociedade e a importância primordial que tem se devem a seu poder de entretenimento.

Como surgem os ataques satíricos, e como se escolhem os alvos? As pesquisas de Kofi Awoonor revelam uma fonte interessante: a mulher. A mulher como objeto de rivalidade de dois pretendentes (cujos seguidores então organizam a peleja, cada lado com seu poeta indagando na história das famílias dos oponentes para sair com bombas que revestem de poesia; ou a mulher como instigadora direta de desafios (elas sabem muito sobre a vida das pessoas, sobretudo dos homens), que nascem de conflitos dos mais variados tipos: o direito de pescar em certas águas, sucessão política etc. até

7. Os Ewe ocupam a área entre os rios Volta em Gana e Mono no Benin (Dahomey), portanto espalhando-se por três países — Gana, Togo e Benin. A poesia "halo" se pratica, porém, pela etnia Anlo no litoral sul de Gana, em torno da enorme laguna salgada (sabor satírica) de Keta. Ninguém se ocupa , até hoje, com a génese do género — se perde na memória popular — mas as pesquisas de Awoonor em 1970 revelam que os poetas sob estudo nasceram nos últimos decénios do século 19. [AWOONOR, 1974: Introdução].
8. *Tsifofodi* — libação, preces e rogações do culto ancestral; *nkofofodo* — um complicadíssimo sistema de nomenclatura personalizada de apelidos, por parte dos homens, também chamado *ahanonkofofodo* (declamação de apelidos poéticos "de beber" que geralmente ocorre nas sessões de beberagem), etc.
9. AWOONOR, *op. cit.*, p. 16: explicação de "drum".

coisas triviais.[10] Para levar vantagem, às vezes os poetas recorrem à fabricação de detalhes ou estorias contra os oponentes, apelando livremente ao exagero. O poeta então ensina aos seus seguidores, ou *vuviawo* as canções compostas em sessões chamadas "hakpa", aguardando o dia do confronto, quando a sua turma chegará no bairro dos oponentes com o seu "halo". O outro grupo prepara-se, em segredo, o revide depois do primeiro grupo terminar a sua atuação. Este primeiro poderá voltar duas ou três semanas mais tarde com novos ataques, e assim continuam (às vezes durante anos) até chegar a um equilíbrio pacífico quando ambas partes são obrigadas a pôr fim às hostilidades verbais. Quem decide ou proclama o ganhador é a audiência, um tipo de tribunal popular cujas decisões de proibir o uso das canções após o julgamento final, são rigorosamente respeitadas pela communidade inteira. Mas há um dispositivo dramático que permite a um cantor revisitar as mesmas canções (depois da proibição) na presença da vítima sem ofender a lei social e sem enquadrar-se no delito de transpor a licença poética: uma suave gesticulação, um sorriso ambíguo e a expressão verbal: "Eu só cantei uma canção" pode resolver tudo, como num caso citado por Avorgbedor:

> *In the the case of halo songs in which two social factions are involved, anybody who sings a halo song after it has been banned is regarded severely by the laws.*[...] *The clue to this complex situation is a dramatic one and can be traced to the supplementary verbal and gestural rationale of the singer. The statement "I have just sung a song" is valid only up to the point where artistic license no longer holds. The verbal response was given with a smile and understood by a gentle hand gesture, the group would have been incited to carry the case further, and artistic licence would then have succumbed to the limits of social freedom.*[in: Okpewho (ed), 1990, p. 22]

Combinando o efeito aumentado — o chamado "*meta-effect*" — da canção e expressão verbal, este dispositivo dramático revela um aspecto indispensável do "halo" — a importância da *performance*, da atuação pública, ao vivo, para a comunicação efetiva da mensagem integral.

Uma sessão típica de halo se assememelha, em grande parte a "hamekoko" que é a recitação da canção em outros tipos de dança. O poeta-cantor recita ou declama (sozinho geralmente), a canção sem acompanhamento instrumental, seguido da segunda fase, a de acompanhamento coral instrumental. Na primeira, o poeta-cantor pode ser acompanhado ocasionalmente de um gongo e apoiado por uma ou duas mulheres que enfatizam os destaques harmónicos da canção. Ele mesmo, com seu instrumento simbólico de poeta — o "sosi" (*flywhisk*) tufa de rabo de cavalo — seus gestos e expressões faciais, entre de vez em quando em diálogo poético com o coro-núcleo de apoio que repete e lhe devolve a canção. A situação dele tanto nas sessões como na comunidade, é a de fama, de respeito pelo talento sem que isto se estenda a benefícios materiais, já que a grande maioria desses poetas são pobres e nunca chegam, nem almejam, poder económico, social e político. [Awoonor,1974, p. 19]

10. Realmente não importa a gravidade da causa, mas é preciso uma conjuntura dramático-social para desencadear um halo.

Exemplos:

Para exemplificar algo do halo, sirvamo-nos dos seguintes poemas, um de Amega Dunyo, dois de Heno Komi Ekpe (nenhum dos poemas de halo tem título), sabendo bem que se trata duma grande injustiça à lingua Ewe usar a tradução inglesa, da transcrição oral Ewe, e finalmente traduzindo a tradução inglesa para português! Espera-se que, apesar das perdas em cascata, se cheire algo da poesia halo destes dois representantes.

Dunyo:

O poema se abre, como é de costume, com o Heno se apresentando, realçando seus negativos aspectos físicos, as lacunas, e as deprivações, neutralizando as armas do adversário.

It is in the hands of destiny
our life is in the hands of the creator.
Songsters, listen.
My creator sent me this way
he gave me nothing
not even looks;

De repente ataca o adversário, que deve ser um rico fanfarrão, ao mesmo tempo afirmando, como todos os Heno, seu dom de poesia:

So the rich ones howl in the lanes
proclaiming their wealth.
Dunyo says I know not what to do
My creator gave me songs.
I will not refuse them
I receive them with both hands.

Logo, sabemos que trata-se duma mulher de pernas grossas como um hipopótamo (exagero) que anda como pato, a imagem de comparação, como é usual, tirada da natureza: animais, árvores, etc. aqui hipopótamo e pato. Depois do insulto físico, entra o moral: ela é prostituta: "*She thought it was a matter of opening legs*" e ridicularizara a baixa qualidade da roupa do poeta, quando ela mesma, talvez esquecera, estava usando o mesmo tipo de tecido! Os insultos físicos intercalam-se com os morais, o poeta aproveitando-se da ampla gama da fauna e flora tropical: *porcupine, hyena, red monkey, bush rope, hillock*, etc.

O ponto máximo porém, parece chegar quando o poeta coloca a arte e velha tradição de poetizar acima das riquezas dos jovens, rejeitando as críticas que, por inveja, lançam sobre os poetas. A morte, nos lembra, é o fim da poesia (= vida), quando os adversários estariam contentes. Mas ele não receia insultos, desafios; estes contituem seu sustento.

A nota final é a do desafio, o que pode desencadear uma longa série de sessões de halo:

If my song hurts you,
Go on a journey. Travel afar to Kedzi

Bring with you the poets there.
They and I will wrestle on the ground...

As comportas de halo se abriram. Só o tempo dirá onde este rio poético vai desembocar:

My songs are beyond a million; I've cut and
kept the overflow. The harlot opened
the door
and my song flows like the river
flows like the turbulent river.

Ekpe:

Considerado um dos maiores poetas de halo, Heno Komi Ekpe, com o seguinte poema, mostra seu veneno poético, temperado com imagens vivas, e carregado duma dose generosa de obscenidades.

O poema se abre com o nome do adversário (sobre cuja cabeça o poeta vai baixar um peso pesado) e uma indicação de quem instigou a peleja: de novo, mulheres, desta vez as de Tsiame. As imagens dos insultos físicos nos levam a limites jamais relacionados: lenha de azar, pés e mãos apodrecidos, ânus bocejando, cara de garça, etc. Mais surprendente ainda é a fase moral da decadência da vítima: até o vento foge dele; come o que não plantou, e está em dívida para com o poeta.

O halo do poeta aqui é um formigueiro temível que a vítima remexeu, provocando a fúria imagética dos insultos contra não só o adversário como também o amigo rico (Amegavi) deste:

I will insult him since he poked
a stick into the flying ant's grove.
Amegavi said he has some wealth
And he took Kodzo's part.
The back of his head tapers off
as if they'd built a fetish hut
on his breathing spot.
His face wags, a fool with a white ass.
The monkey opened his anus
in display to the owner of the farm...

Depois chove a maldição, o peso pesado, sobre a cabeça da vítima:

Kodzo's homestead shall fall,
shall surely fall...

Os investigadores (*Questioners*) aparecendo neste poema são os membros da audiência que serão os juízes no fim das pelejas. Tanto neste poema como no de Dunyo, nota-se o uso da terceira pessoa a não ser quando se trata da audiência (mesmo quando se usa a segunda pessoa, é em regime apostrófico). É porque raramente as partes opostas se enfrentavam diretamente em peleja. O uso da terceira pessoa, acredita-se, diminui o veneno dos insultos nas vítimas presentes nas sessões.

A sujeira moral da vítima (que se estende ao abuso das esposas de outros homens) parece traduzir-se em feiura física. A condenação é total:

Questioners, let evil men die
let death knock down the evil doer.
If I were the fetish in the creator's house
That will be your redemption.
Kodzo, this imbecile, evil animal
who fucks others'wives fatteningly
his buttocks run off, his teeth yellow
his penis has wound a rope around his waist
pulling him around and away,
his backside runs into a slope,
his eye twisted like the sun-inspector,
he has many supporters in Tsiame
his mouth as long as the pig
blowing the twin whistle.
Something indeed has happened.

O segundo poema de Ekpe estabelece alguns pontos de contato com o de Dunyo no que diz respeito às suas atitudes perante os insultos (*song*). O poema começa, porém, sem nenhuma apresentação do poeta: tanto é o afá de atacar que os insultos físicos é que abrem o poema. E o alvo é a mulher que o entregara a Sokpe (outro poeta) para ser insultado:

She with the jaw-bone of a cow
falling upon her chest like sea egret's beak,
Her waist flat.
earlobes hanging, oversize intestines,
it was you who took my affairs to Sokpe
and sked him to sing against me.
I do not refuse;
I am not afraid of song.
I shall stay at home...

Um importante detalhe histórico neste poema é a referência à escravidão, estigmatizada na sociedade Ewe. Trata-se aqui, porém, da escravidão interna, um tipo de penhor humano, por motivos da inadimplência dum parente, que durava até que a dívida fosse quitada pelo trabalho do escravo.

E, como é de costume, a irreverência tem passagem na procura de meios de lesar o adversário:

The people of Dagbame
do you wear underclothes?
A small underpant was put upon
your grandmother and she burst into tears.

Os poemas aqui analisados representam uma gota no oceano de outros, muito mais longos e complicados a que não temos acesso neste momento. Também existem outros

de cunho repentista que constituem a base de desafios não-preparados entre dois poetas por motivos triviais, como aquele que aconteceu entre Dunyo e Ekpe quando Kofi Awoonor estava entrevistando ambos:

> *There was one occasion when the two poets traded insults and satirical attacks in song and we had to adjorn the session. But immediately after, both men were seen walking and joking together.* [Awoonor, p. 6].

Cabe sublinhar o fato de que a tradição de halo tal como se praticava antes e nos dias de Dunyo e Ekpe, não existe mais, mais em outra forma residual (como, por exemplo, a grande habilidade dos Ewe de ridiculizar, zombar, criticar, etc. com criatividade), sua maior importância sendo sua influência poética, como bem nota Kófi Awoonor:

> *It is important to note that halo as was performed in the older days by Ekpe and Dunyo is no longer heard. There will be poets today who use the satirical and abusive style of halo. But the importance that halo per se had is not any more an aspect of this poetry of abuse which now occurs at random and outside any observable historical context. The style, preparations, expectations, and the occasion of halo are no longer felt today. But the tradition has spread into the total poetic style of the people, so that in an ordinary lovers' drum, a song of abuse is used. Our two poets, Ekpe and Dunyo, therefore, represent an old established tradition which has undergone considerable change.* [Awoonor, 1974, p. 11-12].

3. A LITERATURA ORAL BRASILEIRA. O DESAFIO

A literatura oral brasileira abrange tudos os aspectos das manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição, nos diz Câmara Cascudo, explicando o termo "recreação popular":

> A frase recreação popular não inclui apenas o divertimento, o folguedo, infantil e adulto, mas igualmente as expressões do culto exterior religioso, na parte em que o povo colabora na liturgia, ampliando ou modificando o ceremonial, determinando sincretismos e aculturações, transformada numa espécie de atividade lúdica." [Cascado, 1978, p. 27].

O desafio, mais difundido no Nordeste, e mantido pelos folhetos impressos (a literatura de cordel, por exemplo), define-se como um "duelo poético" com certa forma de acompanhamento musical:

> Desafio é uma disputa poética entre dois cantadores, parte improvisada e parte decorada. Seus instrumentos tradicionais são a viola e a rabeca, usando-se também a sanfona, o violão e até o pandeiro. A música, porém, serve apenas como elemento acessório, pois a sua importancia maior está na poesia. [Weitzel, 1984, p. 83].

Os debates sobre a sua origem indicam uma trajetória complicada. Entre Teófilo Braga, Câmara Cascudo e António Henrique Weitzel, o que parece assentado é que originou-se no Canto Amebeu grego, que eram "disputas poéticas ou musicais, Apolo contra Marsias, Pan contra Apolo", nas contendas líricas dos pastores gregos e romanos

(e denominados "*amoebeum carmen*" [11]), um tipo de canto alternado onde os interlocutores deviam responder-se com igual número de versos.

O Brasil, então teria recebido a tradição através da Europa. Mas será esta a única fonte do desafio brasileiro?

O nosso poeta, Inácio da Catingueira recebe a seguinte apresentação de Orígines Lessa:

> Escravo nasceu, escravo morreu. Negro, portanto ou quase. E analfabeto. Ainda assim, sobreviveu. Seu génio o trazia aos nossos dias como um dos maiores cantadores de seu tempo, se não o maior. [Lessa, 1982; p. 1].

Cabe esclarecer que o livro de Lessa leva o título: *Inácio da Catingueira e Luís Gama: Dois Poetas Negros contra o racismo dos mulatos,* e que o próprio Lessa nos informa que

> Tudo o que resta de Inácio da Catingueira vem do depoimento de contemporâneos que o conheceram pessoalmente ou de gente que recolheu seus desafios, já praticamente tornados folclore na memória do povo. [Lessa, 1982; p. 1].

Inácio era um escravo especial, com certas regalias, em virtude de seu talento poético, orgulho do povo e até de seu senhor.

A *Peleja de Romano* e *Inácio da Catingueira*, em sextilhas, é um excelente exemplo de desafio, cujo tema e andamento nos forneceu não apenas grande divertimento perante o talento do poeta como também uma visão das correntes sociais daquela época na história brasileira.

A primeira fase — a de "apresentação", "em que cada cantador se apresenta, autopromovendo-se e ao mesmo tempo insultando o adversário" [Weitzel, 1984, p. 83] — é provocada por Romano, já com desdém de seu adversário, "insultando, maltratando,/ ...sem valia" e desde já soando a nota de discriminação racial à *apartheid*, demonstrando o complexo de superioridade (trata o adversário de "tu")

> R. Inácio, o que andas fazendo
> aqui nesta freguesia?
> Cadê o teu passaporte
> e a tua carta de guia?
> No lugar onde eu habito
> negro fugido não pia.

Na resposta, Inácio se apresenta, humildemente, apesar da sua fama, tratando o seu adversário de "Seu Romano",

> Seu Romano, eu sou cativo,
> não nego aquilo que sou,
> foi meu senhor quem mandou
> e quando saio escondido
> ele sabe onde eu vou.

11. WEITZEL, *op. cit.* p. 83.

O poeta não nega a sua estação social; antes a afirma com orgulho, quase da mesma maneira que Dunyo reconhece, de antemão as suas "deprivações".

Romano continua insolente ("pois eu também tenho negro"), e Inácio se afirma, orgulhoso: está lançado o desafio, entram em cena os dois poetas com exageros de imagens de suas grandezas:

R. Este aqui é o Romano
dentaria de elefante
barbatana de baleia
força de trinta gigante
...

I. Inácio da Catingueira
é negro desengonçado
abre cacimba no seco

A segunda fase, a "do tema ou cantoria propriamente dita" ("perguntas e respostas, trava-línguas, demonstração de profunda erudição") [Weitzel, 1984, p. 84] — chegou, com Romano indagando sobre a identidade e provenência de Inácio, e este com firme modéstia respondendo:

R. Inácio, quero que digas
onde tu és morador
...
negro, quem é teu senhor?

I. Seu Romano, eu moro longe

compro vendo e faco feira,
sou um seu servo criado
Inácio da Catingueira.

As perguntas verdadeiras, dando lugar à demonstração de erudição, começam com Romano:

R. ...
Inácio, você me diga
...
qual é a erva do mato
que o próprio cego conhece?

A resposta vem, envolta numa celebração de habilidades:

Corto o baralho aonde quero
dou carta e jogo de mão
no mato tem uma erva
queima e arde como o cão.
O próprio cego a conhece
é urtiga ou cansanção.

As perguntas se enfileiram, seguidas de respostas certas, o que desconcerta Romano, que então reconhece o valor do seu adversário mas recorre ao jogo sujo:

Inácio tu tens cabeça
porém juízo não tem

E assim continuam com trava-línguas, enigmas, dando verdadeiras provas de proeza e "ciência" cada cantador gabando-se de tudo a quem tem direito no arquivo das exageradas habilidades.

R. ...
um gigante nos meus braços
aperto um dobrão nos dedos
faço virar um vintém

I. Pegar um gigante a mão
e não ficar ela cheia
rebentar dobrão nos dedos
e não quebrar uma veia
esse dobrão é de cera
e esse gigante é de areia!

Neste jogo, vale tudo. "Peleja é sufoco, é tripúdio, é sadismo, vale-tudo em que a preocupação é humilhar o contendor...O problema era quebrar o moral, tapar a boca, deixar sem resposta". Mas neste caso, o vale-tudo é do lado de Romano, já que Inácio, talvez consciente da sua condição de escravo, ou da superioridade de seu talento, prefere o tom mais brando, taticamente. Como neste trecho de carga racista:

R. Pra gente de tua marca
não puxo por meu quicé
pra caca tão pequenina
eu nem armo o meu mundés
cantador do teu calibre
eu nem pergunto quem é.

I. No pilão que eu piso milho
pinto não come xerém
eu não engordo capado
para fazer mimo a ninguém.
de onde a gente não espera
dai é que o perigo vem.

Advertência velada, branda, que se perde no escárnio de Romano cuja arma mais forte parece ser a invectiva racista:

R. Negro só bebe cachaça,
caboclo, bebe canim
não há amigo ruim
no lugar onde eu passar
não passa nem mucuim.

e a resposta, em tom suave, expondo o vazio nas afirmações do adversário:

I. Tomara achar quem me mostre
uma semana sem dia
altar de igreja sem santo,
vigário sem freguesia
moça nova sem namoro
e velha sem ser titia.

Imagens tiradas do dia-a-dia, de senso commun, para desfazer os exageros de Romano. Outras imagens seguem, no percurso da peleja, baseadas na fauna e flora brasileira:

R. Cascável quando me vê
não toca o seu maracá
tiro sanharão sem fogo
tataíra de iarapuá
se o preto tiver mandinga
eu sei quebrar patuá
...

I. ...
É mais fácil um boi voar
o cururú ficar belo,
Aruá jogar cacete
e cobra calçar chinelo
do que haver um barbado
que derrube o meu castelo
...

R. Tu só dizes que não corre
porque não me viu em questão
talvez nunca tenhas visto
eu chegar touro ao mourão
espantar onça na furna
a aperrear um leão

I. Se é por isso, seu Romano,
eu ja peguei jacaré
arranquei-lhe logo as presas
soltei-o numa maré
pesquei baleia de anzol
e tuburão de jereré.

O fogo poético de Inácio cresce conforme avança a peleja e está pronto a encarar dois poetas ao mesmo tempo:

R. Inácio, tu ignoras
o que seja sacrifício

e nunca vistes encontro
de Romano com Patrício
Patricio é como relâmpago
eu sou trovão inteiriço.

I. Patrício é cantador velho
já está muita abalizado,
o senhor vindo com ele
chega bem apadrinhado
e veja se não apanha
padrinho com afilhado

Assim continuam até a fase final [12] em que Inácio não aguenta mais as provocações racistas de Romano da sua suposta altura superior, e dá o golpe desvastador:

R. Negro, cante com mais jeito
veja sua qualidade
eu sou branco e sou um vulto
perante a sociedade.
em vir cantar com você
baixei da dignidade

I. Essa sua frase agora
me deixou admirado
pra vossa mercé ser branco
seu couro é muito queimado
seu nariz achatou muito
seu cabelo é agastado.

O mulato que quer passar por branco está exposto, e procura se esconder em pormenores geográficos de pouca relevância. Inácio, escravo anafalbeto, não aceita desafio em geografia, para o grande alívio do esgotado Romano:

R. Eu bem conheci, Inácio
que a respiração te falta,
isso é bom para Romano
que canta e não se delata
donde estou ninguém me tira
nó que eu dou ninguém desata

Que ironia! Mas a palavra final é de Inácio:

I. Vossa mercé nesta terra
está na forma dos anéis,

12. "quando um cantador confunde o adversário, que se perde na rima, na métrica, enrola a língua nos trava-línguas ou não consegue responder à pergunta feita, ou não tem a sabença para continuar a demonstração erudita do desafiante." [Weitzel, *op. cit.*, p. 86]

desde pequeno que canta
em quatro, em seis e em dez,
mas amarre com as mãos,
que eu desmanche com os pés.

CONCLUSÃO

Pelo que vimos mostrando nestes poucos espécimes da produção literária oral, o desafio brasileiro exemplificado em Inácio da Catingueira muito deve à tradição oral portuguesa da cantiga de escárnio e de mal dizer, o próprio termo "desafio" inclusive. A forma poética da sextilha ou as formas fixas em geral, e talvez o mais importante, a língua portuguesa, com toda sua carga cultural e histórica, são elementos inegáveis na formação da tradição oral brasileira. Mas tratando-se duma tradição literária oral, isto é, ágrafa, e cuja prática se respalda pesadamente num povo analfabeto, a maioria de origem negra/e mestiça parece-nos válido e necessário pesquisar não só o lado europeu (ou português) como também o lado de todas as outras raças envolvidas na formação da cultura brasileira, e sobre tudo na produção deste género da literatura brasileira, por que, como indica Câmara Cascudo,

> todas essas influências, pesquisadas, somem-se num escurão de séculos, através de povos e civilizações num enovelado alucinamento de convergências, coincidências, presenças, influências, persistências folclóricas. [Cascudo, 1978, p. 28].

A tradição oral africana de "halo" é dum povo ágrafo, analfabeto (na maioria, ainda hoje) que há séculos vem praticando esta forma de literatura, entre outras. Nunca teve contato (pelo menos não há nada que o sugere) com o Canto Amebeu greco-romano, e não usa nenhum idioma estrangeiro como expressão da sua literatura. O comum nas pesquisas sobre a cultura negra brasileira é enfocar a cultura ioruba (nigeriana) e a kimbundu (angolana), como só fossem estas as únicas de procedência africana no Brasil. Ou, pior, como se toda a África tivesse uma só cultura, homogénea em todos os detalhes. Existe um chão-comum, é claro; mas desconhecemos por exemplo uma tradição tipo "halo" em qualquer outra parte da África.

Começamos este trabalho citando algumas afirmações de Câmara Cascudo. Terminaremos com uma outra dele, desta vez uma dúvida sobre a forma do acompanhamento musical em certas partes do Brasil:

> O 'desafio' português que se fixou no Brasil seguiu o processo clássico do acompanhamento musical. Apenas nos Estados do Nordeste, na região central sertaneja, o 'desafio' apresentava um distintivo completamente estranho, diverso de qualquer outra parte onde o género exista. No sul e centro do Brasil o desafio é o mesmo que em Portugal. No nordeste, inexplicavelmente, o canto é independente do acompanhamento musical. Os instrumentos tocam exclusivamente nos intervalos das sextilhas, quando ninguém está cantando. A voz humana soa isolada durante todo combate. As violas e rabecas fazem, não um acompanhamento, mas um solo [Cascudo, 1978; p. 361].

Em resposta a esta dúvida, reproduzimos esta observação de Kofi Awoonor sobre a atuação do poeta-cantor Ewe:

> *At a typical session, the performance of each song consists of two parts, namely the recitation (hamekoko) and the performance of the song to the accompaniment of drums. In the recitation part, the poet-cantor runs through the song at a pace which does not conform to any regular drum beat, thereby reminding his listeners of the importance of his words while accompanied occasionally by a gong and two or more members of women's chorus to emphasize the song' s harmonic features. He displays his voice and his total personality. It is at this point that the audience listens carefully to the words for the drums are silent. When he is done, the rattles and the infant drums pick up the rhythm and the beat, and soon this swings into the performance itself which is accompanied by the major drum and the dance in a circle...*[Awonor, 1974, p. 18].

Acontece que a maior parte das "levas" de escravos da região denominada Mina (localização geográfica dos Ewe) foi justamente para o Nordeste brasileiro.

O quadro de defrontamento das características das tradições orais portuguesa, africana e brasileira, espera-se, fala por si, cabendo ao leitor tirar as suas próprias conclusões. Reconhecemos a pouquidade das amostras poéticas sob análise (lacunas de natureza logística), mas parece-nos válido o exercício de comparação de características gerais documentadas, e mais que isto, o que tal exercício torna patente e recomendável: a necessidade de fazer pesquisas de base, analisando o que chamariamos de matéria-prima, colhida em áreas pouco lembradas, mas relevantes (mesmo se apenas contíguas) ao foco de estudo.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA Junior, Benjamin/Paschoalim, Maria Aparecida: *História Social da Literatura Portuguesa*, Editora Ática, São Paulo, 1982.

AVORGBEDOR, Daniel: "Song Texts: Psycho-Musical Approach" in: Okpewho, Isidore (ed.): *The Oral Performance in Africa*, Spectrum Books Ltd., Ibadan, 1990.

AWOONOR, Kofi: *Guardians of the Sacred Word: Ewe Poetry*; Nok Publishers Ltd., New York, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara: *Literatura Oral no Brasil*, 2ª edição, Liv. José Olympio Editora/ MEC, Rio de Janeiro, 1978.

LAPA, Rodrigues M.: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 9ª edição, Coimbra Editora Ldª, Coimbra, 1977.

LESSA, Orígenes: *Inácio da Catingueira e Luis Gama: Dois poetas Negros contra o racismo dos mulatos*; Fundação da Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1982.

WEITZEL, Antonio Henrique: *Folclore Literário e Linguístico*, Juiz de Fora, 1984.

MOTIVOS DAS NAVEGAÇÕES NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

MARIA HELENA NERY GARCEZ

Além de celebrar a grande viagem de Vasco da Gama às Índias e a história pátria, *Os Lusíadas* tiveram ainda o mérito de registrar de modo inexcedível a crise cultural trazida pelas grandes navegações e pelos descobrimentos. É incontestável que as estâncias 16 e seguintes, do canto V, supõem uma revolução subjacente. Postas em boca de Vasco da Gama, no seu relato da viagem e das "cousas do mar" por ele observadas, na verdade elas constituem um documento sintético das polêmicas que, no século XVI, devido às navegações, tiveram lugar entre os representantes da ciência livresca e os homens de ação e seu saber empírico. Os "casos" vistos e "claramente vistos" revolveram o mundo da erudição que foi desafiado no irónico repto do fecho da estância 22: "Vejam agora os sábios na escritura, / Que segredos são estes da natura."

Sim, a mente do homem renascentista estava em desassossego. De um lado a posição do vulgo, do "rude marinheiro que tem por mestre a longa experiência" mas que padece de ingenuidade pois "conta(m) por certos sempre e verdadeiros" os casos vistos, "julgando as cousas só pola aparencia". Estes ainda não aprenderam a malícia do duvidar daquilo que aparece. Desta forma o "lume vivo" e a tromba marítima, claramente vistos pelo navegante, são por ele interpretados como "milagres" (est. 18). O capitão — homem de ação tanto quanto aqueles marinheiros mas não "rude" — não os tem por milagres mas também não os sabe explicar. De outro lado a posição dos sábios livrescos que, embora tendo "os juízos mais inteiros", carecem da experiência e, por isso, julgam tais casos como "falsos" ou erradamente entendidos. Segundo estes teria havido engano na apreensão do fenômeno, que não poderia ter sido como se relata, pois os livros que tão bem conhecem não os registram nem os explicam. O critério da autoridade das fontes, então, acaba querendo impor-se à observação fidedigna do fato, à evidência.

Entre esses dois extremos situam-se aqueles homens de ação de "juízos mais inteiros" que viram as "cousas do mar", que viram variedades de "casos" e que os viram certamente, descartando a possibilidade de um engano de percepção. São esses que desafiam os "sábios", são esses que, pressionados pela evidência do fenômeno, pressionam por sua vez os representantes do saber científico e obrigam a ciência a caminhar. Sabemos que, dessa revolução trazida pelo saber empírico, decorrerá a mudança de atitude que lançará a ciência no método experimental já no século XVII. Esta é, a meu ver, uma das mais importantes consequências das navegações para a história da civilização. Indissociável deste progresso científico, emergirá, paralelamente, ao primeiro plano das preocupações filosóficas ocidentais, o problema do conhecimento, de sua possibilidade e valor. Como é natural, esta problemática não se cingiu apenas ao âmbito filosófico mas irrompeu noutros âmbitos culturais e, no caso que nos interessa, na poesia. Desde o século XVI até nossos dias penso que é possível discernir na poesia portuguesa a marca de uma atitude objetiva e indagadora diante dos fenômenos, uma consciência

crítica do conhecimento que, se tivermos olhos de ver, a percorre e que denomino, neste trabalho, como um motivo das navegações, por delas ser decorrente.

Este motivo que vinca tanto a épica quanto a lírica de Camões e que conhece múltiplas formulações ao longo dos séculos, aparecendo em Bocage, Cesário Verde, António Nobre e Camilo Pessanha, por exemplo, irrompe soberano, no despontar do século XX, com Fernando Pessoa, principalmente no seu heterônimo Alberto Caeiro, e pode ser encontrado em numerosos poetas contemporâneos, dentre os quais a destacar António Gedeão. Mas antes de lançar-me a textos dos poetas do século XX, quero completar o caso camoniano, referindo-me ao importante e original soneto que transcrevo em continuação:

> Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
> qualquer alma farão segura e forte;
> porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
> têm do confuso mundo o regimento.
>
> Efeitos mil revolve o pensamento
> e não sabe a que causa se reporte;
> mas sabe que o que é mais que vida e morte,
> que não o alcança humano entendimento.
>
> Doctos varões darão razões subidas,
> mas são experiências mais provadas,
> e por isso é milhor ter muito visto.
>
> Cousas há i que passam sem ser cridas
> e cousas cridas há sem ser passadas,
> mas o milhor de tudo é crer em Cristo. [1]

Lírica e épica encontram-se e dão-se as mãos; o que está na épica está na lírica. Então não é o problema do conhecimento, concretizado no confronto entre saber livresco ("doctos varões") e empírico ("é milhor ter muito visto") o que constitui o núcleo deste soneto? Teria surgido tal questionamento do conhecer na poesia portuguesa se não tivessem ocorrido as navegações? Mais. Poderia tal soneto ter sido escrito por um poeta não português? Contudo, o texto lírico dá um passo em frente com relação ao épico e apresenta um dado novo. Propõe-se nele uma solução preliminar para o acima referido confronto quando Camões fecha o primeiro terceto com a assertiva "e por isso é milhor ter muito visto". Mas essa solução preliminar vai constituir o objeto de uma discussão mais aprofundada no segundo terceto, quando se coloca: "Cousas há i que passam sem ser cridas / e cousas cridas há sem ser passadas".

Interessante é como se aguça a questão do conhecimento, fazendo agora intervir o problema do crédito do outro, outro que tanto pode ser o sábio erudito como também pode assumir as proporções de um público. Constata-se que há fatos que realmente ocor-

1. Luís Vaz de CAMÕES. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra, Atlântida Editora, 1973, p. 199.

rem e não merecem o crédito quer dos eruditos quer do público e há fatos em que tanto o erudito quanto o público acreditam e que, na verdade, não ocorrem. O "confuso mundo" é realmente regido por "Fortuna, Caso, Tempo e Sorte"; as condições em que se dá o conhecimento humano — Camões o reconhece — são contingentes e precárias. Daí a nota de melancolia que é mais cabível na lírica do que na épica, embora nesta ela também apareça.

A verdade é que, no segundo terceto do soneto transcrito, a precariedade do conhecimento humano é sinteticamente exibida, ficando patentes suas vicissitudes. Digna de maior reflexão é observar que a conclusão tirada por Camões não é cética mas mística: "mas o milhor de tudo é crer em Cristo". Esta solução — que será retomada nas circunstâncias análogas do poema "Liberdade" de Fernando Pessoa ortônimo — constitui um desfecho talvez inesperado para os defensores do antropocentrismo do saber renascentista. Não o é, porém, para os conhecedores de Camões; estes sabem estar lidando com um poeta de arraigada formação cristã. É a pessoa de Cristo — vale lembrar — que se apresentara como "Caminho, Verdade e Vida" (João, 14, 6). De modo que Camões, quando adere à pessoa de Cristo, adere à Verdade e resolve mística e transcendentemente a questão da veracidade do conhecer. Se neste mundo regido por "Fortuna, Caso, Tempo e Sorte" as contingências do conhecer tornam-no tão precário, não é que Camões acabe pensando que o conhecimento é impossível e se recuse a dar crédito ao que lhe chega, mas vemos que conta sempre com a possibilidade do engano humano, e que o único a merecer-lhe crédito total é aquele homem que, ao mesmo tempo, é Deus e, por isso, nem pode enganar-se nem enganar a outrem, Jesus Cristo.

Vejamos agora o tratamento que a problemática do conhecer recebe em dois poetas do século XX: Fernando Pessoa e António Gedeão. No autor de *Mensagem* é o "poeta bucólico de espécie complicada" quem, principalmente, aparece às voltas com a questão do conhecer; esta constitui como que o núcleo de sua poesia. O texto transcrito a seguir é apenas um dos numerosos exemplos:

> Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
> Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
> Porque eu sou do tamanho do que vejo
> E não do tamanho da minha altura...
>
> Nas cidades a vida é mais pequena
> Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
> Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
> Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
> Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,
> E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.[2]

Conhecer é ver; somos o que conhecemos, somos o que vemos, afirma Alberto Caeiro. Entre a cidade e o campo como espaço privilegiado do ver elege-se o campo. A cidade impõe barreiras ao olhar, limita o horizonte e, por isso, torna a vida "mais

2. Fernando PESSOA. *Obra Poética*. 4. ed., org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 208.

pequena" e pobre "porque a nossa única riqueza é ver". Do espaço humilde da aldeia é possível ver "quanto da terra se pode ver no Universo", daí o tom de regozijo que caracteriza a dicção deste poema. A aldeia, a sua pequenez, constitui um ponto de vista privilegiado.

Ora, há algo de muito parecido com este entusiasmo de mestre Caeiro neste breve poema de António Gedeão:

CATEDRAL DE BURGOS

A catedral de Burgos tem trinta metros de altura
e as pupilas dos meus olhos dois milímetros de abertura.

Olha a catedral de Burgos com trinta metros de altura! [3]

Não é verdade que António Gedeão como que depura o problema do conhecimento de sua situação espacial e centra-se completamente no espanto do ver? Não é o seu poema uma eloquente admiração em face do prodígio da imagem? Também aqui se trata de um problema de desproporção de tamanhos. Enquanto no poema do mestre Alberto Caeiro a desproporção estabelece-se entre a aldeia, a terra e o Universo, aqui a desproporção está estabelecida entre o objeto do conhecimento e a parte do organismo responsável pela visão no sujeito. Como é possível o maior caber no menor, o muito grande no minúsculo? Ambos os poemas se constroem sobre esse aparente absurdo. E ambos os poemas traduzem admiração, euforia até. O prodígio do ver e, consequentemente, o do conhecer é que é entusiasticamente contemplado. O maior contido no menor, a catedral de Burgos e nela, metonimicamente, toda a Realidade, contida dentro de umas pupilas com dois milímetros de abertura! O Universo visto da aldeia! O ver e o conhecer como instrumentos de posse e de domínio do real.

Passemos agora a dois outros poemas, o primeiro do mestre Caeiro e o segundo de Gedeão:

Verdade, mentira, certeza, incerteza...
Aquele cego ali na estrada também conhece estas palavras.
Estou sentado num degrau alto e tenho as mãos apertadas
Sobre o mais alto dos joelhos cruzados.
Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza o que são?
O cego pára na estrada,
Desliguei as mãos de cima do joelho
Verdade, mentira, certeza, incerteza são as mesmas?
Qualquer cousa mudou numa parte da realidade - os meus joelhos e as minhas mãos.
Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?
O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.
Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual.
Ser real é isto. [4]

3. António GEDEÃO. *Poesias Completas* (1956-1967). 10. ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1987, p. 142.
4. Fernando PESSOA. *Ibidem*, p. 232.

POEMA NO DOMINGO DE PÁSCOA

No domingo de Páscoa
vi um cego a almoçar num restaurante.

Levava o garfo à boca, e entretanto sorria,
candidamente,
como só os cegos sabem sorrir.
Comia frango, e ao servir-se do garfo ora trazia
comida nova, ora coisa nenhuma,
ora tendões e peles já antes mastigados,
ou tudo junto,
dependurado de qualquer maneira,
sorrindo sempre, candidamente.

Eu então levantei-me e, assim mesmo,
de sapatos castanhos,
calças e casaco da mesma cor,
alto, magro e bastante calvo,
aproximei-me dele
e disse-lhe, imperativamente:
— Abre os olhos!

Que cegueira![5]

Se ambos os poemas anteriores exaltavam a visão como veículo privilegiado do conhecer, agora ambos os poemas tomam a figura de um cego como motivo de reflexão acerca dos limites e do valor do conhecer. Em comum parece-me terem também a ausência de entusiasmo, um tom intencionalmente neutro, algo como "científico", e que só se modifica no verso final do poema de Gedeão. Este acaba revelando-se carregado de paixão. Consideremos primeiro o poema do guardador de rebanhos. Se "a nossa única riqueza é ver" somos levados a concluir que, para Caeiro, o cego que caminha pela estrada é irremediavelmente pobre. O poema, contudo, constata que o cego, da mesma forma que o sujeito da enunciação do poema, também possui os conceitos de "verdade, mentira, certeza, incerteza". Serão forçosamente diferentes as dimensões com que ambos dispõem de tais conceitos e, talvez, até diferentes os modos de conceberem-nos, mas o fato é que ambos os possuem. De acordo com a circunstância colocada pelo poema, tais conceitos são relativos e modificam-se em consonância com o sujeito. Mas o poema vai além, mostrando pequenas alterações tanto no cego (que pára na estrada) como no sujeito da enunciação (que desliga as mãos de cima dos joelhos) e, frente à constatação dessas mudanças, interroga-se: "Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?"

Não se está questionando o limite do saber científico? Não se está querendo evidenciar que há um enorme âmbito do particular para o qual a ciência não tem olhos? É cega?

5. António GEDEÃO. *Poemas Póstumos*. Lisboa, Edição de João Sá da Costa, 1983, p. 95-6.

É de salientar que Alberto Caeiro não cogita na hipótese de um observador divino, o único que poderia ter olhos para esse tipo de fenômenos. Como seu conceito de mundo difere do camoniano, nem o vemos também recorrer a uma autoridade cuja credibilidade derivasse de sua transcendência; pelo contrário, a visão de mundo de Alberto Caeiro fecha-se numa rigorosa imanência. Se o ortônimo — com uma bonomia irônica talvez — recorre a Jesus Cristo no fecho de seu poema "Liberdade", Alberto Caeiro, esse, nem por ironia acena com tal hipótese, concebendo a sua Realidade em processo, num movimento contínuo, não susceptível de ser conhecido pelo saber científico: "Já não é a mesma hora, nem a mesma gente, nem nada igual. / Ser real é isto."

António Gedeão, por sua vez, monta como que uma pequena parábola acerca de um cego que almoça num restaurante no domingo de Páscoa. A tentativa do eu de restituir-lhe a visão merece o comentário: "Que cegueira".

Indiscutivelmente o seu texto é muito mais negativo e carregado de *pathos* do que o de Alberto Caeiro. Se naquele a atitude narrativa e a contemplativa caracterizam-se pela contenção ou comedimento objetivos, neste a subjetividade irrompe passionalmente na atitude judicativa do final. Desejar a visão para um cego é isto o que é considerado cegueira, em última instância. O ver não é mais concebido como um privilégio e sim como outro modo de cegueira. Afinal, o conhecimento proporcionado pelo ver é agora tão depreciado devido a seus limites que ver e não ver se igualam. É o que já está noutros poemas de António Gedeão, como: "Poema dos olhos na ribeira", "Amargo estilo novo", "Para além da Trafaria". Talvez seja essa concepção cética do conhecer que leve Gedeão a abrir sua obra com o verso: "Inútil definir este animal aflito" e a mais de uma vez usar o qualificativo "aflito" para o ser humano. Talvez seja seu ceticismo também o que o leva a conceber desta forma sua "Máquina do mundo" (de novo tão diferente da camoniana):

> O Universo é feito essencialmente de coisa nenhuma.
> Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea.
> Espaço vazio, em suma.
> O resto, é a matéria.
>
> Daí, que este arrepio,
> este chamá-lo e tê-lo,
> erguê-lo e defrontá-lo,
> esta fresta de nada aberta no vazio,
> deve ser um intervalo. [6]

Em ambos os poetas analisados pode-se constatar, nos exemplos evocados, que a atitude cética ombreia com o entusiasmo/endeusamento do ver/conhecer. Se Luís de Camões resolve o problema da precariedade do conhecimento humano pelo recurso à Fé, que vem em auxílio da fraqueza do intelecto, pela Fé adere misticamente à pessoa de Jesus Cristo, Alberto Caeiro e António Gedeão, recusando a transcendência, colhem os amargos frutos do antropocentrismo, cuja vitalidade modernamente recrudesceu com

6. António GEDEÃO. *Poesias Completas* (1956-1967), p. 102.

as filosofias da "morte e Deus". António Gedeão, no "Poema dos olhos na ribeira" chega até a parecer um anti-Camões:

> [...]
> A imagem de uma nuvem vem amargar a doçura do líquido.
> Será a nuvem que se espelha nas águas da ribeira
> Ou a ribeira que se espelha nos flocos da nuvem?
> Fecho os olhos da cara
> para fugir à mistificação da evidência.
> [...] [7]

E os "elementares olhos desta cara" acabam tendo de debaterem-se nos labirintos da melindrosa questão da existência ou inexistência do real:

> [...] há dez longos minutos que tenho os olhos postos
> nas águas desta ribeira.
> Há dez longos minutos que penso e que repenso
> em coisas já pensadas e repensadas
> que outros já pensaram e repensaram antes de mim
> e que outros hão-de pensar e repensar depois de mim. [8]

Descrente dos resultados da ciência positiva, "a mistificação da evidência", e perdido nas aporias da posição idealista, a António Gedeão resta o confronto entre a consideração científica e fenomênica da coisa e a sua consideração cultural, que acaba direcionando-o para uma opção estética. Será a poesia o valor por ele preferido num mundo em que o saber experimental se demonstra incapaz de dar conta do complexo e amplo âmbito das vivências humanas. É o que aprendemos no seu notável texto "Lição sobre a água":

> Este líquido é água.
> Quando pura é inodora, insípida e incolor.
> Reduzida a vapor,
> sob tensão e a alta temperatura,
> move os êmbolos das máquinas que, por isso,
> se denominam máquinas de vapor.
>
> É um bom dissolvente.
> Embora com excepções mas de um modo geral,
> dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.
> Congela a zero graus centesimais
> e ferve a 100, quando à pressão normal.
>
> Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,
> sob um luar gomoso e branco de camélia,
> apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
> com um nenúfar na mão. [9]

7. António GEDEÃO. *Poemas Póstumos*, p. 47.
8. *Idem. Ibidem*, p. 49.
9. António GEDEÃO. *Poesias Completas* (1956-1967), p. 145.

O "CICLO PORTUGUÊS" NA OBRA DE LUCIAN BLAGA, POETA E FILÓSOFO ROMENO

MICAELA GHITESCU

Considerado na perspectiva da nossa história literária, Lucian Blaga — que viveu entre 1895 e 1961 — representa o momento do triunfo da grande corrente de modernização da poesia romena. As suas primeiras colectâneas, *Os Poemas da Luz* (1919) e, um pouco mais tarde, *Os Passos do Profeta* (1922), com tudo o que elas ainda deviam ao simbolismo e impressionismo, marcaram uma revolução na nossa poesia. Depois, no longo caminho que Lucian Blaga, poeta, dramaturgo e filósofo, percorreu, como autor duma vasta obra que abrange cerca de 500 poesias, 10 dramas, um volume de memórias e 26 volumes de filosofia sistemática, ensaios e aforismos, o criador levou o modernismo da poesia romena a um prestígio sem precedentes, usando temas inéditos e formas artísticas maiores. Pelos volumes seguintes, *No Grande Decorrer* (1924), *Louvor do Sono* (1929), *À Linha de Cumeeira das Águas* (1933), ele cria uma obra na qual a tradição se funde de maneira harmoniosa e original com o espírito da época. Ao mesmo tempo ele é continuador do nosso grande Mihai Eminescu, no esforço de embelezar a língua romena, de a tornar mais rica e refinada, por um lirismo de natureza metafórica, alcançando originalidade, força evocatória e musicalidade máximas, em singulares sínteses verbais.

A sua obra é representativa, por certos elementos característicos, para uma grande parte da literatura romena: a sensibilidade perante a natureza, a participação na história imediata, a aderência à tradição espiritual nacional e a receptividade para a cultura universal. Na síntese da poesia lírica de Lucian Blaga entram também elementos muito remotos da evolução literária, a partir do mito e do folclore até ao expressionismo.

O segredo da sua poesia abstracta, de conhecimento, como a definiram quase todos os críticos, é que as ideias, as metáforas, os símbolos e os mitos não são convencionais; pelo contrário, eles têm um significado profundamente humano, são verdades ditas com uma franqueza absoluta, numa forma artística exemplar. Nada é divagação filosófica, gratuidade ou artifício nessa poesia. Apesar do seu carácter cerebral, nada nela é experimento intelectual ou culto da imagem abstracta. A criação lírica de Blaga é a mais eloquente prova duma síntese artística entre o pensamento abstracto e a fantasia metafórica, com investigações profundas no subconsciente, mas sem obnubilação do sentido e da inteligibilidade dos poemas. O que, na sua iniciação de poeta expressionista e metafísico, entreviu Blaga no absoluto e no enigma, restituiu ele generosamente em forma de imagens e metáforas, das quais surgiram um universo lírico, uma concepção poética da vida e do mundo, que lhe pertencem. O imenso desejo de compreender a vida e o seu mistério, emanado tão naturalmente desse universo, é tónico para o leitor. A vocação da transcendência de Blaga levou-o, na filosofia, como na poesia, para as

zonas mais altas do pensamento; mas ele desceu sempre dali, por intermédio da metáfora, para a Terra, como amigo dela e das coisas dela.

Além da criação literária — poesia, teatro — Blaga desenvolveu uma ampla actividade de publicista também (centenas de ensaios, artigos sobre temas filosóficos, culturais, sociais). Mas o que nos interessa sobretudo agora é o facto de, em 1926, ter entrado na carreira diplomática, sendo sucessivamente adido e conselheiro de imprensa em Varsóvia, Praga, Berna, Viena, e ministro plenipotenciário em Lisboa, concretizando-se esse último período pela colectânea de poesias *Nas Cortes da Saudade*.

Onde quer que fosse nas suas peregrinações europeias, o autor de *Nas Cortes da Saudade* levava sempre consigo a imagem pátria. Aos Cárpatos, às montanhas da Roménia prendiam-no pontes espirituais saídas da saudade do poeta desterrado. Prolongada, a situação de diplomata é-lhe penosa, ele sente-se um exilado, elanguescendo pelo mundo do qual a sua obra tira a seiva, buscando sempre novas de casa. Ao cabo de 15 anos de carreira diplomática dos quais um ano de estadia em Portugal (entre 1938 e 1939), regressa à Roménia, como catedrático de filosofia da cultura na Universidade de Cluj. "Abandonei [...] por iniciativa própria a situação de ministro da Roménia em Lisboa para ocupar a minha cátedra, que há muito tempo desejava, e exercer uma profissão para a qual me encaminhava o meu primeiro sonho de moço" [1]. Por essa altura restringe-se muito a sua actividade de publicista, passando o filósofo a elaborar o seu sistema, organizado em várias trilogias.

A longa estadia no estrangeiro significou para Blaga uma ocasião de conhecer directamente o modo de viver, a cultura, a história dos povos do continente europeu; isso ajudou-o a manter larga a sua perspectiva espiritual e a desenvolver a sua sensibilidade perante as formas nacionais da cultura, ao passo que ele permanecia um escritor "europeu" pela sua formação. Considerando-se em primeiro lugar um mensageiro da cultura romena, foi um diplomata escrupuloso, mas sem vocação. Para a carreira diplomática faltavam-lhe, dizem, não só o mínimo de mundanidade necessária à profissão, como também a sociabilidade. Com a sua índole profundamente grave, concentrada, absorta na sua vida interior de criador, ele era de facto um desdobrado, e compensava a falta de vocação por uma exemplar consciência profissional.

Pode-se falar dum "período ibérico" ou "ciclo português" na poesia de Blaga, porque a estada em Lisboa teve repercussões e ecos na *sua lírica*, deixando sinais, não só na já mencionada colectânea *Nas Cortes da Saudade*, publicada em 1938, e da qual sete poesias se inspiram evidentemente nesse período (trata-se de "Crepúsculo marinho", "Estoril", "Saudade", "Brisa atlântica", "O vendedor de grilos", "O unicórnio e o oceano", "A costa do sol"). Mas — segundo diz George Gana [2] — "podem acrescentar-se pelo menos duas poesias da mesma colectânea, escritas durante a permanência do poeta em Portugal: "Destino" e "Nas cortes da saudade", que empresta o seu título ao volume inteiro." Mais ainda: "impressões de Portugal [...] constituem também a substância doutros poemas, ulteriores, de Blaga, entre os quais cabe recordar "Arrábida" [...], "Sol ibérico" e "O burrinho" (uma das derradeiras poesias do autor, escrita em

1. "Introducere la cursul de filizofie a religiei" in: *Manuscriptum*, nº 4, Bucareste, 1974.
2. Prefácio no volume bilíngue romeno-português Lucian BLAGA: *Mirabila Samînta / A milagrosa semente*, Bucareste, Minerva, 1981.

1960)". Visto na totalidade dos poemas que lhe pertencem de direito, quer dizer por cima do agrupamento existente no volume *Nas Cortes da Saudade*, o ciclo português ou ibérico abrange um intervalo de 22 anos, de 1938 a 1960. Isso é surpreendente pelo facto de, por um lado, geralmente na poesia de Blaga o dado real — biográfico, histórico ou então uma paisagem — aparecer estilizado, sublimado, elevado a um significado simbólico, não realista; por isso são raras as alusões geográficas precisas: Estoril, Arrábida. Por outro lado, não se deve esquecer a duração relativamente curta da estada do poeta em Portugal: exactamente um ano.

A atracção pela paisagem portuguesa em Blaga pode explicar-se pela frequência, nos poemas mencionados, de certos elementos e do sentimento a eles vinculado: o motivo da luz e do Sol, do mar. Quase todas as poesias do ciclo representam a contemplação do oceano a partir de sítios inundados de luz. O sol ibérico acaricia com os seus raios a argila da palavra e da ideia. A experiência lusitana do poeta sublima-se no que a crítica costumou definir como "a metáfora portuguesa" da sua poesia *uma mistura* de luz, de espera, de beira-mar, como imagem central da existência, num ambiente de aromas fortes, contornos precisos, cores meridionais.

"Daqui a tonalidade luminosa de quase todos os poemas do ciclo, que são dos mais serenos de Blaga", diz George Gana. E ele continua: "A imagem da terra banhada na luz solar e prolongada na matéria fluida e misteriosa do oceano sem fim" [3] como também, dizemos nós, o crepúsculo marinho, os pinheirais oceânicos, a praia, a brisa atlântica — impressionaram profundamente o olhar contemplativo do poeta. Podem-se acrescentar, entre os elementos da paisagem portuguesa que explicam a atracção exercida sobre o poeta, os aspectos exóticos da vegetação, dos sítios — burgos medievais, portos antigos —, da maneira de viver.

A "dor" em romeno, da qual se diz que só em português tem correspondente, na palavra *saudade*, é a noção fundamental que traduz a proximidade e a separação, a expansão para fora e a propensão para a intimidade espiritual, e que está na base da maravilhosa colectânea *Nas Cortes da Saudade*, escrita, na maior parte, como já vimos, "na riba amarela de Portugal", de onde Blaga canta as saudades da pátria. Sentimentos do domínio da consciência clara abrem um caminho mais luminoso nas poesias *Nas Cortes da Saudade*, humanizadas pelo milagre da terra natal que traz também uma mudança de perspectiva. Uma leve personificação insinua-se na sugestão biográfica e ela amplifica-se ao passo que se torna mais terrestre e "histórica" a essência dos versos: na verdade as peregrinações do poeta, juntamente com sua mulher e filha, por costas e cidades estrangeiras, transparecem nesses versos:

> Pelas nossas veladas — peneiras de linho —
> joeira-se o tempo, e uma branca poeira
> se depõe nas têmporas. As auroras
> ainda mal acesas, andamos esperando. Esperamos
> uma só hora, para comungar
> com o verde império, com a paraíso solar,

diz Blaga na poesia que tem o título do volume, "Nas cortes da saudade".

3. *Ibidem.*

Vemos pois como o encanto daquelas paragens não resiste à concorrência do "verde império" natal. Vemos como a saudade veste as imagens da pátria num esplendor de "paraíso solar", e o "país" se torna campo celeste. As saudades da pátria são ao mesmo tempo anseio do além-mundo, das regiões transcendentes. O poeta, oprimido pela materialidade da vida e sedento de espiritualidade, diz:

> Com colheres de pau demorámo-nos perto dos pratos
> dias inteiros, perdidos e estranhos.
> Hóspedes somos na entrada da nova luz
> nas cortes da saudade. Vizinhos do céu.
>
> Esperamos ver como anda entre colunas de ouro
> a Era de Fogo brandindo bandeiras
> e nossas filhas saírem
> para depôr folhas de loureiro nos frontais das portas.
>
> De vez em quando surge uma lágrima
> sem dor retida nas pestanas.
> Connosco nasce, com ela,
> quem sabe que débil estrela.

Em pequenos esboços, em aquarelas marinhas, às vezes em composições mais complicadas, o poeta eterniza instantes de alma pelos quais fragmentos de existência cobram a limpidez do azul. A esse carácter astral concorre decisivamente um sentimento de reencontro consigo mesmo, unido à nostalgia das abandonadas terras natais. De esta maneira a inspiração de Blaga se nutre constantemente dos "dados imediatos da consciência". Eis aqui a transfiguração do seu pensamento projectado para a pátria, percorrendo penosa e dificilmente as distâncias, no pequeno poema "Destino":

> Grous arrancaram para climas de chamas
> num grito mal ouvidos em todo o país.
> Remam pelas alturas, como empalados
> num raio de Lua.
>
> Amanhã chegarão aos vaus. Em cima das trevas
> flutuarão dormindo, para não cair, três dias.
> Um fulgor monossilábico chama-os na noite
> em cima dos mares, como vencedores na balada.

Alguns poemas são apenas apontamentos de sensações requintadas. Instantes de encanto ou de paz sossegada, breves assombros petrificaram-se nas estrofes, nos tercetos e dísticos, preciosamente cinzelados, como medalhas. As paisagens marinhas, sobretudo, encantam pela claridade e harmonia, pela luminosidade mediterrânea; e, se não fosse aqui e ali um arrepio, um tremular de inquietude passando pelos versos como sombras de voos acima das ondas do lago, a beatitude seria total.

A influência folclórica, esporádica nos versos anteriores, fazem uma irrupção solar em outro poema do ciclo português, "Crepúsculo marinho", entrelaçando-se com

as mesmas saudades da pátria, com motivos de magia popular e, sobretudo, com o pendor da inquietude metafísica. Mas, nas vizinhanças do mar, a inquietude — indicada por sonoridades atenuadas e um timbre melancólico — é anulada pelo sentimento da participação na unidade primordial, restabelecida, do universo:

Desvaneia-se no jogo das luzes
a aldeia crepuscular dos delfins.

Os nomes escritos nas areias
a vaga os cobre sem sinais.

O Sol, lágrima do Senhor,
cai nos mares do sono.

Cessa o dia, e o seu ruído.
A sombra engrandece as histórias.

Toca-te a estrela com as pestanas.
Muda, decifra os sinais.

O movimento, os ruídos, as individualidades e os seus sinais são inundados pela luz sideral e pela água, adaptando-se a cadência larga, de *andante cantabile*, dos versos à nostálgica visão das aventuras marinhas. É como uma nova dimensão do mundo, não só espacial, como também temporal, perante a qual o júbilo se mescla com a apreensão:

Ai, para quem são os vastos
tempos? Para quem são os mastros?

Oh, a aventura e as águas!
Cerra, coração, as pálpebras!

Nesta poesia gostávamos de chamar a atenção para uma metáfora, daquelas caracterizadas pelo próprio Blaga como *reveladoras*, de acordo com a seguinte definição: "As metáforas reveladoras estão destinadas a patentear algo oculto, sobre os próprios factos aos quais se refere. As metáforas reveladoras tentam de certo modo a revelação dum "mistério" por meios postos à nossa disposição pelo mundo concreto, a experiência sensível e o mundo imaginário [...]. As metáforas reveladoras resultam do modo específico humano de existir, da existência no horizonte do mistério e da revelação"[4]. O exemplo mais ilustrativo, escolhido por ele próprio, e que Benedetto Croce considerou uma das mais bem sucedidas metáforas da poesia universal, pertence a esse poema:

O Sol, lágrima do Senhor,
cai nos mares do sono.

4. "Geneza metaforei si sensul culturii" in: *Trilogia culturii*, Bucareste, 1969.

Eis agora, na poesia "Estoril", uma costa oceânica ao meio-dia, num espectáculo canicular:

> As casas crescem no pinheiral
> brancas ou cor de açafrão,
> brilhantes nas colinas.
> Mais domado, o oceano
> acaricia o lugar solar.
> O largo convém aos mansos fantasmas.
>
> Com as cristas arqueadas, só as velhas palmeiras
> ainda se meneiam
> demoradas na tempestade de ontem.

Mas sob esse sol ibérico não está à vontade o poeta, ainda que

> Vestida de sorriso e de ouro
> Cora está bordando
> sob os aloendros, sob as alongadas folhas.
> O tempo que sai da casa, o tempo
> como poderia facilmente apanhar-se de novo
> atando-o com um fio de seda.

A substância lírica parece rarefazer-se por causa do excesso de luz, uma secura ardente sopra pelas palavras do poeta, uma vasta paz em que se dissolve o tempo, doce torpor no qual as horas passam lentamente como um nada sereno, a serenidade do azul vivido no Estoril:

> Esta é a paz. A paz na qual
> cresce entre nós
> o império celestial.

Em Blaga — atormentado pelo sentimento da solidão cósmica — o desejo de se reunir com essa solidão detém-se no limiar da recusa de estar anulado como ser, tornando-se o estado de contemplação estado de vigília, de encanto para o existente. No entanto, característicos para Blaga são o olhar contemplativo, o ficar à margem, o "velar" nostálgico debaixo da asa desassossegada do moinho de vento, como na poesia "Saudade". Estendido numa riba oceânica, entorpecido pela nostalgia, sonhando com os olhos abertos, Blaga é atraído pelo lar da pátria e ali, sob as nuvens — "cordeiros lusitanos" —, canta plangentemente... A imagem da pátria persegue-o por toda a parte, adoecendo-lhe as horas, e o seu estado habitual é precisamente a "saudade". "Numa riba amarela de Portugal" transmite-se-lhe de longe à sua alma "o desassossego do moinho de vento". Resultam sísticos duma requintada simplicidade, suavemente perturbadores:

> Há horas, há dias que ando a velar
> numa riba amarela de Portugal.
>
> Com a armadura perto de mim, erguida,
> Tenho minhas mãos cruzadas no peito.

Cantando plangente olharia sete anos
para o céu com cordeiros lusitanos,

se não topasse com o meu assento
o desassossego do moinho de vento.

Se, sorvido por um astro, eu não perecesse
visto — não visto, no azul celeste.

Eis agora, captadas numa estampa graciosa, na "Brisa atlântica", cenas matinais de porto oceânico, no ambiente peninsular específico:

Com rápidos cascos de prata
ao romper do dia percorrem os burrinhos as ruas.
Os fantasmas de há pouco se desmentem.

Nos cais despertam as sibilinas
vozes. A luz está à espera dum ensejo
para banhar igrejas, veleiros, colinas.

Do porto com rumor de maré
chegam os pescadores vergados ao peso que trazem à cabeça.
Nos cestos: tartarugas, enguias, arco-íris.

A brisa atlântica apalpa os moinhos,
o coração do século, o leite do mar,
os cabelos das mulheres, a cinza e as flores.

Na manhã de pérolas cor de rosa,
solitário e sem arrebatamento, um coração
encaminha-se solar através da estação.

No "Vendedor de grilos" transparece a mesma nostalgia, a mesma saudade crónica. Mas, para decifrar os secretos hieróglifos, precisa-se duma alma especial, ingénua, como têm apenas as crianças; portanto só a filha do poeta está em condição de compreender a música nocturna dos grilos chegados à cidade nos braços e nos cabelos dum homem do campo:

Um grito, de noite, na avenida: grilo! Do campo
veio à cidade o vendedor cavalgando num asno, com grilos
nos cabelos e nos braços, dos cestos cheios fugidos.
Trata de vendê-los na praça. O seu olhar é vago e tolo.

Desejaria vender na cidade um palmo de prado,
uma canção mais nova para lares e casas.
Azougue vivo e negro é o enxame — nos seus ombros.
Grilo, grilo! Com o som caro, de horizonte apurado.

Fazem assim a sua entrada na cidade pelo grito das ruas,
livres no seu cantar — os grilos desse país.
Só Ana a luz, minha filha, os ouve de noite
e sorri um instante para o mar e para a Lua.

Vemos como o poeta faz ascender o cenário à ideia, a impressão à expressão. O procedimento marca um momento na evolução da sua arte. À criação de grandes símbolos ele prefere agora notações portadoras de sugestões subtis. A sua mestria poética alcança um alto grau de refinamento, indicando o perfeito amadurecimento artístico do poeta.

No que diz respeito ao esplêndido mito "O unicórnio e o oceano", e porque a transposição para português o permite, desejava mencionar alguma coisa relativa à rima — que não é muito frequente na poesia de Blaga.

Eis o poema:

O unicórnio aproxima-se da beira-mar acanhado,
olha para o horizonte e pelas ondas, ao largo.

Quer recuar ao alcançá-lo a vaga,
mas o mistério trespassa-o com esporas de prata.

Na beira o unicórnio, num instante que parece um ano,
arrosta, como no conto de fadas, o oceano.

Água seria, ou seria outro ser com flagelos
em que se sente penetrar até aos tornozelos?

Alça-se com espanto naquelas paragens
quando o mistério se esboroa nas margens.

Diz Blaga: "Na produção das rimas, para que não pareça um jogo de artifícios simples e fácil, cabe observar a seguinte regra: das duas palavras que rimam, a mais importante e substancial ocupará na frase poética o segundo lugar. É natural que, das duas palavras que rimam, a primeira seja o apelo, e a segunda, o eco; no entanto a segunda palavra deve ter tal peso que nos faça esquecer que é um simples eco" [5] .

Podemos exemplificar isso com um dístico do "Unicórnio e o oceano":

Na beira o unicórnio, num instante que parece um ano,
arrosta, como no conto de fadas, o oceano.

A segunda rima aparece como um eco das significações, como uma intensificação delas. "Um instante que parece um ano" é uma medida temporal limitada em relação ao "oceano", medida espacial, grandiosa e infinda, destinada a acentuar o simbolismo fantástico de toda a poesia. O eco é mais forte que o apelo.

Até as rimas dos versos de forma popular, que se alinham geralmente segundo leis exclusivamente musicais, confirmam a teoria do poeta. É o caso da poesia "A costa do

5. "Arta si culoare" in: *Trilogia valorilor*, Bucareste, 1939.

sol". Momento de lírica integração da alma na paisagem, a poesia tem rimas simples, mas requintadas. O último substantivo de cada verso tem um final largo e penetrante (em romeno são somente femininos), e o verso derradeiro de cada estrofe sintetiza as imagens dela:

Folha verde, as amadas,
tão mansas, as colinas
apanham luzes de cima.
Águas cantam, águas largas.

É uma verdadeira monografia dum momento de cidade ibérica da beira do oceano, com ciprestes, moinhos adormecidos na imobilidade luminosa e ardente do Sol no zénite. Versos impetuosos, com torrentes de seivas folclóricas captadas em tubulações finas, como de ouro, parecem sons de flauta dum mundo contemporâneo à *folha verde*, motivo condutor da poesia popular romena. Os versos podem constituir verdadeiros gritos de alegria:

Passam pelo caminho cascos,
passam pela mente desejos.
Enquanto o pássaro do linhal
rompe abóbadas de silêncio.

Ciprestes iguais a fusos
em todos os cemitérios
desviam nossos olhares
para os idos corações.

A presença do mar associa-se à sensação de estagnação ou afrouxamento do tempo:

Firmes são os moinhos,
o pensamento, os esquifes,
e os mastros, e as folhas.
Ardem no mundo as horas.

A mesma associação entre o oceano e a parada do tempo reencontra-se muito mais tarde, no poema "Arrábida" pertencente à colectânea publicada depois da guerra, *Caravelas com cinzas*, e dependente, sem dúvida, do mesmo ciclo português.

Ao poeta tudo lhe parece um conto de fadas visto através dum véu delgado, incrível imagem de sonho, obcecada pelos "moinhos altos", "os aromas[...] e os pinheiros", e o "castelo mouro":

Arrábida — terra que acolhe
para sempre um vento do lado do mar —
torno a ver os teus moinhos altos
de asas outras e outras.

Arrábida — o que te evoca
mais do que a praia e o rochedo?
Os aromas talvez, e os pinheiros?
O castelo mudo, ou então os delfins?

Arrábida — quantos e quais elementos
estás enfrentando — antigos e presentes!
Oh, não só as águas alternadamente
batem na tua margem.

Eis agora a mesma parada do tempo:

O próprio tempo
dos vazios azuis, dos vazios tão largos
na tua riba as suas ondas quebra
de modo que na tua penumbra terna
alcança-me abafado, como se fosse em surdina.

Mais tarde ainda, testemunhando a mesma permanência da inspiração portuguesa na obra poética de Blaga, encontrar-se-á, na colectânea póstuma *O que Ouve o Unicórnio*, o poema — síntese de essa inspiração, talvez o mais importante porque, de algum modo, contém em si todos os demais. Trata-se de "Sol ibérico". Envolvida até então de maneira diáfana numa simples sugestão, a meta da saudade está agora aureolada com o seu nome verdadeiro. À atmosfera tórrida, sem sombra, dos pinheirais contrapõem-se quase brutalmente a "glória" dos frescos matagais da Valáquia invocados como uma salvação. Sob a vibração alucinante do sol ibérico, Blaga declara-se abertamente "homem de bosques", aparentado a Zamolxe, deus dácio do antigo mito do país danubiano:

Homem de bosques sou e gosto da folhagem.
Mas do pinheiral
de Estoril, debaixo do Sol tórrido,
não se acha nem uma sombra por entre as clareiras
para nos guardarmos dos raios.
Aqui não se abrem as fontes.
Trazidos pelo ar por moinhos de vento
os perfumes ardentes matam.

Transilvano com instintos metafísicos de homem da terra, ele sente-se estranho à beira do oceano sem fim:

Um instante iludo-me
com o Oceano que se vê no horizonte,
mas nem a água tem sombra
para envolver o meu coração doente.

É uma doença espiritual chamada saudades da pátria, do matagal ancestral lendário, o único que pode transformar a doença em festa:

Para envolver o meu coração doente
necessitava eu como carícia de algures
a muito orvalhada glória,
o espesso, vasto,
fresco matagal
da Valáquia.

Por fim, uma das derradeiras poesias de Lucian Blaga, escrita em 1960, tem a mesma fonte de inspiração lusitana. A lida modesta, mas dignificada pelos sacrifícios que implica, do burrinho português que tira água do poço para as flores duma terra árida recebe uma interpretação épica na poesia intitulada "O burrinho":

Vi uma vez por montanhas ibéricas, como de Lua,
corte árida, penedos o tórrido lar,
uma morada onde um homem e uma flor, tornados em pedra,
concordavam a sua fogosa beleza.

Num círculo estreito, donde o sonho escapar-se não pode,
debaixo do Sol um burrinho girava,
para baldes levantar, para baldes no poço descer
com a sua fadiga um fio de água tirava.

E a biqueira gotejava, para que ao seu fim se separasse
o verde terno duma camada de barro.
Ali a terra nunca foi seio de mãe.

O burro cego, no giro, raras vezes parado,
sob a fornalha ensopava, sedento, o Verão inteiro,
as ágaves, a malva, os gerânios e o aloendro.

O olhar do poeta reteve a imagem arcaica e fabulou com ela. A lida cega e incessante do humilde animal é a condição de vida do esplendor floral, exactamente como tantos esforços e trabalhos humanos, anónimos mas úteis, estão na base de brilhantes êxitos. A imagem visual é penetrante e a economia dos meios expressivos, como também a forma da poesia que é quase um soneto, ilustram o classicismo que definia cada vez mais o poeta ao fim da vida.

A obra de nosso grande poeta é uma criação que — única na sua significação — domina a lírica romena moderna. A sua poesia, partida da ideia, levada no caminho longo e dramático do conhecimento, ora elevada sideralmente, experimentando de maneira compensatória o sonho, o mito e o mágico, acaba num recolhimento íntimo total. O poeta domina a sua grande inquietude interior reconciliado com o seu inexorável destino de trazer, como diz na poesia "Biografia",

[...] a sua estrela
ora num ombro, ora noutro,
igual a um peso.

Lucian Blaga e Ruy Ribeiro Couto eram quase coetâneos: nascidos — o primeiro em 1895, o segundo 3 anos mais tarde; mortos — o primeiro em 1961, o segundo 2 anos mais tarde, ambos foram, como diplomatas, representantes de seus países respectivos, entre outros, em Portugal. Não se encontraram por não coincidirem os períodos.

Como vimos, Blaga evoca sempre Portugal contrapondo-o, mais ou menos abertamente, à pátria distante, "doente" de saudades por ela. Não obstante, a permanência da inspiração portuguesa na sua obra poética é reveladora.

Na obra poética de Ribeiro Couto cujo avô materno era lisboeta, Portugal é também uma permanência. Como diz Lopes Rodrigues [6], Portugal está evocado, desde um dos seus primeiros livros (de 1924), até um dos seus últimos (de 1961). Claro, as raízes, as motivações, os meios expressivos dos dois poetas são diferentes, mas mereceriam uma comparação mais aprofundada. Por não ser esta minha comunicação a ocasião propícia para tal estudo comparado, limito-me a citar, de Ribeiro Couto, uma estrofe de "Adeus à Rua Castilho", soneto pertencente ao volume *Entre Mar e Rio* (Lisboa, 1952):

> Não verás mais o Tejo nem as cores
> Que remoçam ao sol, no casario.
> Em breve, pelas terras aonde fores,
> Terás saudades do entre mar e rio.

Estes versos, apesar de tudo, poderiam figurar como epígrafe no "ciclo português" de Lucian Blaga, poeta romeno. E, porque não? na minha própria "obsessão lusitana".

6. *Dicionário Biográfico Universal de Autores,* Lisboa, Artis / Bompiani, 1982.

COORDENADAS LÍRICAS DE DEUS EM ALGUMA POESIA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

MARIA MADALENA GONÇALVES

Desde *Regresso ao Paraíso*, publicado em 1912, a *Cântico do Homem*, de 1950, passando pelos *Poemas de Deus e do Diabo*, do ano de 1925, a poesia portuguesa de algumas das vozes mais notáveis da primeira metade do século — Pascoaes, Torga, Régio — parece determinada a fazer da ideia de Deus o centro do seu desassossego, da relação entre Deus e a criatura humana o foco irradiador das suas efabulações. A avaliar unicamente pela frequência com que a palavra Deus ou expressões afins a uma temática de natureza religiosa ocorrem, tanto nos títulos das obras que estes poetas publicaram ao longo deste período, como nos poemas nelas contidos, poder-se-ia afirmar que o seu nome se tornou um *topos* poético tão activo e importante quanto, por exemplo, o Amor na lírica medieval, ou a Morte na poesia pessimista e decadente da geração do fim-de-século. Talvez a concepção de poesia como religião e a de poeta como profeta, que estes autores herdaram da tradição romântica, explique a vulnerabilidade ideológica a que ficaram expostos quando manifestaram o enorme apreço pela problemática religiosa, fazendo de Deus o regime de referência mais constante do seu fazer poético e incorporando naquilo mesmo que consideravam como actividade divina o significado ético e estético que lhe atribuíram. Ao mesmo tempo, a consciência de pertencerem a uma época onde a ideia tradicional e teísta de Deus há muito deixara de fazer sentido (ultrapassada que fora pela de Ciência e Técnica desde os finais do séc. XVIII), tê-los-á levado a privilegiar o espaço da poesia como o único capaz de, à semelhança da própria religião, "encarar a vida interior do homem", acolhendo sentimentos pessoais de dúvida, revolta, incerteza, inquietação e esperança: sentimentos provenientes do foro íntimo e psicológico do ser humano. Era a esta capacidade humana da poesia, por contraste com a secura da ciência, que Leonardo Coimbra se referia quando, no *Prefácio ao Regresso ao Paraíso* de Pascoaes escreveu: "Quanto mais a ciência desumaniza o Universo, mais humanismo fica em resíduo para a arte e a filosofia receberem". E Régio, que sempre defendeu a arte humana, no *Posfácio* de 1969 aos *Poemas de Deus e do Diabo*, não esquecia de mencionar a importância que teve sobre o aprofundamento das suas inclinações, instintos, sentimentos e intuições a leitura dos Evangelhos e a doutrina cristã. O que o terá decerto fascinado nesta doutrina e sua tradição apostólica terá sido, mais do que tudo, a afirmação de que o mundo foi criado para o homem; a centralidade do ser humano no universo religioso cristão encontraria, na defesa de uma mesma centralidade atribuída à personalidade do artista-criador no interior da sua obra, o seu equivalente poético. Régio nunca se cansou de declarar que o que era revelado através dessa personalidade artística era o humano, aquilo que ele entendia ser, talvez por analogia com a própria humanidade divina de Cristo, irredutível e inassimilável a circunstâncias contingentes, ainda que delas derivado e a elas sujeito.

É curioso que, dando a poesia de Régio e Torga a impressão de ser o testemunho de uma qualquer nostalgia de Deus, a problemática religiosa assuma nela o tom de acusação, a tensão antagónica de um debate e de um conflito dramáticos. Este aspecto, que já foi notado e amplamente comentado pela crítica, merece ser pensado a propósito do autor de *Regresso a Paraíso*, porquanto tendo sido Pascoaes o primeiro que na ordem cronológica publicou um texto altamente alegórico da condição decaída do ser humano, foi quem trouxe para dentro do tipo de poesia da época a que nos reportamos o conceito religioso de transgressão, de interdito, onde se forja, parece-me, a grande qualidade de textos como, "Adão e Eva" de Régio [1] ou a "Segunda Lamentação" de Torga de *O Outro Livro de Job*. No primeiro texto afirma-se a impossibilidade do amor humano; o segundo é um violento libelo contra Deus e contra a forma como castigou o homem em consequência do pecado original. Ambos os poetas apontam como causa da sua ruína existencial — um, no campo da frustração amorosa, o outro, no plano mais geral duma reflexão sobre o sentido do pecado — o comportamento transgressor de Adão, com quem pessoalmente se identificam.

No âmbito da temática assinalada, a poesia portuguesa do século XX abre pois, pela mão de Pascoaes, com a ilustração épico-narrativa de um dos mitos mais entranhadamente religiosos e profundamente dramáticos que a cultura ocidental produziu: o *récit* bíblico da Queda de Adão e Eva. A história deste mito é a história do momento em que pela primeira vez o homem rejeita a sua dependência em relação a Deus. O mito ensina-nos a compreender que a desobediência à ordem divina está na origem da nossa actual condição de condenados, condição que herdámos do erro cometido pelos nossos primeiros pais ao ousarem "levantar a mão culposa/ Ao fruto proibido". [2] Toda a dor de que somos feitos, todo o mal e a tragédia que nos aflige e que se abate sobre o mundo em que vivemos é o resultado dessa simples acção — desse "Por tão pouco" como a ela se refere Torga há pouco citado — mas que, não obstante, se torna no primeiro grande acto simbólico do drama histórico vivido pela raça humana.

Na apropriação que faz do mito, Pascoaes centra a sua atenção no momento posterior a esta acção fatal. Quando a acção de *Regresso ao Paraíso* começa, Adão e Eva encontram-se já fora do paraíso exilados no inferno e aí expiando o seu crime com o sofrimento e a morte

> Aqui no Inferno, neste sítio lúgubre,
> A criatura expia o velho crime
> de se ter entregado às mãos da Morte
> Havendo sido dada à luz da Vida
> [...]
>
> Aqui, no País do Drama, nossos Pais
> Desde a noite dos tempos têm vivido
> A vida demoníaca e nocturna.
> (*Regresso ao Paraíso*, II)

1. José RÉGIO, "Adão e Eva" in: *Poemas de Deus e do Diabo*, Brasília Editora, 9ª ed., 1978.
2. Teixeira de PASCOAES, *Regresso ao Paraíso*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1986.

Pascoaes inicia assim a sua narrativa *in medias res* como a épica recomenda: em relação à versão bíblica original elimina o momento da Criação em que Adão e Eva vivem em estado de graça no Paraíso celestial. Esta exclusão representa já uma importante apropriação *dramática* do conteúdo mítico inerente ao texto da *Génese*. Com efeito, a narrativa bíblica compreende, na sua versão completa e cristianizada, três momentos capitais: o da Criação, o da Queda, e o da Redenção. Eliminar o primeiro momento corresponde a excluir a parte que no mito explica a origem divina do homem, o seu estado primevo de felicidade, beatitude e perfeição, a beleza e a bondade da própria criação nele reflectidas. A eliminação vai permitir, portanto, que o segundo momento tome o lugar do primeiro numa versão dos acontecimentos mais preocupada em reflectir sobre a condição decaída do ser humano do que em fixar-se na celebração das suas origens, mais interessada, pois, no problema da salvação do homem do que no seu estádio de inocência original.

Embora seja este também o ponto de vista em que se colocam Régio e Torga, a verdade é que, tanto por razões de sensibilidade estética como religiosa, nunca lhes pareceu necessário abordar o tema da salvação pelo prisma da épica.

A questão da salvação foi para ambos sempre uma questão individual. Eles são poetas do eu, não poetas da *alma*, encontrando antes no poema de menor fôlego e no momento de crise que o antecede, a oportunidade de exorcizarem a culpa arquetípica que os aflige e importuna. As suas poéticas em matéria religiosa tomam a direcção da verticalidade introspectiva — ou atraídas por uma força centrípeta (Régio), ou por uma força descendente (Torga).

Não assim em Pascoaes. A grandeza do assunto começa por exigir-lhe uma forma poética à altura de o abordar. Como Dante e Milton, seus émulos literários nesta empresa, ele encontra na épica a oportunidade de exprimir, através da narrativa de expiação do crime de Adão e Eva, o valor moral e edificante que subjaz ao sentido trágico da vida. Em *Regresso ao Paraíso*, a interpretação que dá ao sentido da existência humana é espiritualista e cristã; Pascoaes vê na Queda o sinal da Redenção e na condição mortal do homem o fermento do seu renascer. Chega a sugerir em Adão a figura do Cristo anunciado. Como? Por um processo que tem, mais uma vez, o seu quê de dramático: interpondo entre Adão e Cristo a figura de Judas.

O episódio da vinda de Judas à terra (canto VI) mereceu a Leonardo Coimbra no já citado *Prólogo* ao poema, os mais ardentes elogios: "É", afirma, "a mais bela alegoria poética que jamais li em qualquer língua humana." Sem dúvida, o episódio apresenta razões de sobra para se afirmar o que quer que seja a seu respeito. Na economia geral da narrativa põe desde logo o problema de saber por que razão mereceu Judas ocupar um canto inteiro, e não assim Prometeu, Caim ou a própria Saudade, personagens de idêntica carga mítica integradas na trama, mas não simbolicamente destacadas dela.

A razão parece-me residir no facto de Judas participar do simbolismo epifânico da hora redentora, da hora em que o ser corruptível, de que ele é um exemplo, há-de revestir a incorruptibilidade [3] e a falta há-de ser reparada. Deste simbolismo são automaticamente

3. Com efeito, é necessário que este ser corruptível revista a incorruptibilidade e que este ser mortal revista a imortalidade. (1 Cor.15:53).

excluídos Prometeu e Caim, mas não a Saudade, que o é, no entanto, por outros motivos longos demais para considerar no espaço desta comunicação.

Com efeito, apesar de ser a imagem do homem terrestre que, como Adão, transgrediu, Judas pode participar do simbolismo escatológico da salvação por anunciar com a morte de Jesus à qual serviu de instrumento a imagem do homem celeste, Cristo, daquele que há-de vir e a quem S. Paulo refere na primeira Epístola aos Coríntios, "como o último Adão", sugerindo a identidade tipológica de conteúdos entre Adão e Cristo. Para que esta identidade confirme o alcance teológico da transformação do primeiro homem no "segundo", tal como está revelado nas Escrituras,[4] ela assume a máscara de Judas que é quem tem o poder de simbolizar a obra nefasta do primeiro Adão e a sua reparação espiritual no "segundo Adão". Esta sua dupla identidade reflectida no trânsito do natural ao espiritual que a sua ascensão à terra na noite de Natal representa, está magnificamente retratada no episódio referido. Este é, de facto, uma alegoria da Redenção, no qual Pascoaes procura mostrar através do suicídio de Judas que só pela morte sacrificial o pecado é redimido. Ora é sabido que o sentido cristão atribuído à redenção se encontra simbolizado na morte de Jesus, para cujo fim contribuiu a traição de Judas. Por isso, a morte de Judas nesse episódio é uma "segunda" morte de Cristo e ele o *segundo* Adão de *Regresso ao Paraíso*. Quando no final do episódio Judas se precipita do cimo dum penhasco, morrendo, cumpriu como Cristo, "a palavra da Escritura":[5] nesse momento compreendemos que o sentido da sua subida à terra é o mesmo do da descida de Cristo entre os homens após a sua morte; numa palavra, compreendemos que Judas participa dos atributos crísticos da salvação, pois a sua morte voluntária tem por função, como a de Cristo, redimir o homem do pecado e reconciliá-lo com Deus. O efeito imediato da reconciliação ("O instante da bondade redentora") é a restauração do Reino Divino e a possibilidade da entrada do homem novo nesse Reino, no fundo, a possibilidade de um *regresso ao Paraíso*. O que na verdade vem a confirmar-se no final do poema com a entrada triunfal de Adão e Eva no "reino da alegria e da esperança".

A utilização dramática da figura de Judas no poema de Pascoaes serve assim as disposições éticas da épica, cujo propósito mais alto é sempre o de edificar pelo exemplo. E serve-as de duas maneiras: primeiro, confirmando a grandeza da acção que marca a história da humanidade como uma história prevalentemente dramática; com o exemplo de Judas fica claro que a morte engendra o sentido da História, e que a História é o homem e a sua circunstância, o homem e a possibilidade de escolha entre o Bem e o Mal. É isso que o define como actor e não como mero "incidente menor do universo".[6] Depois, por uma leitura espiritualista dessa acção, consagrando-a como Verdade revelada. Que no plano das intenções ideológicas a leitura espiritualista e restauracionista da condição do homem decaído tenha servido a Pascoaes para dar à acção da história

4. Assim está escrito: o primeiro *homem* Adão, foi feito *alma vivente*; o último Adão tornou-se o espírito que dá vida (1 Cor. 15:45).
5. Quando, pois, este ser corruptível tiver revestido a incorruptibilidade e este ser mortal tiver revestido a imortalidade, então cumprir-se-á a palavra da Escritura. (1 Cor 15:54).
6. George SANTAYANA, "The poetry of Christian dogma" in: *Interpretations* of *Poetry* and Religion, New York, Charles Scribner's Sons, 1927, p. 90.

humana, baseado no erro e na falta, o sentido da Verdade teológica não nos deve surpreender. Fazia parte da cruzada cultural em que estava envolvido lembrar aos portugueses do seu tempo — em situação adâmica, dessorados pelas más influências estrangeiras, influências "de natureza política, artística, literária e sobretudo religiosa" [7] —, que a recente situação criada pela revolução republicana lhes oferecia a possibilidade de uma salvação, restituindo-lhes a antiga alma perdida e com ela a esperança num futuro redentor. Ao referir-se às esperanças fundadas pela República, Pascoaes fazia o seguinte acerto, usando de uma linguagem prenhe de sentido escatológico:

> Neste momento genésico e caótico da nossa pátria, é necessário que todas as forças reconstrutivas se organizem e trabalhem, para que ela atinja rapidamente a desejada e sonhada harmonia. [8]

Que, por outro lado, no plano da criação artística o tipo de leitura espiritualista que pratica o autorize a interpretar a condição existencial do homem no sentido de uma revelação também se compreende, visto que a épica contém em sua essência uma componente apocalíptica, tomando eu aqui o adjectivo no seu sentido etimológico: em grego antigo *apocalypsis* significa *revelação*. A épica tende a confundir-se com um escrito de natureza apocalíptica especialmente em épocas de transição e de crise, apresentando a matéria da sua narração não tanto para ser tomada em sentido literal mas como imagem evocativa de um acontecimento futuro de próxima realização, situado fora do presente e da história.

Assim, as palavras de Pascoaes há pouco citadas poderiam servir de epítome ao programa ideológico e estético imbuído de sentido religioso que se adivinha por detrás da forma que tomou *Regresso ao Paraíso* como poema épico.

Na senda de Pascoaes, ao lado de outros contemporâneos para quem o tema da salvação constituiu também matéria de profunda reflexão, Afonso Duarte publica, já em pleno meio século de existência de poesia marcada pela temática religiosa uma *plaquette* poética com um título perturbantemente profético: *Sibila.* [9] Na impossibilidade de transcrever as trinta e cinco estrofes deste admirável poema, limito-me a citar o que nele pode ser visto como o *Prólogo* e o *Epílogo* de uma meditação sobre o destino (final) do homem e do mundo num tempo de encruzilhada. Os breves comentários que se seguem procurarão implicitamente mostrar em que difere da de Pascoaes a reflexão levada a efeito por Afonso Duarte, pois, neste poema, e apenas nele, é com o poeta amarantino, mais do que com Régio ou Torga, que é legítimo estabelecer o paralelo. O poema abre com a seguinte estrofe:

> Conta os mil anos, Sibila,
> Que vêm de Tróia e de Roma
> Nem o Príamo nem Sila
> Cabem já nesta redoma

7. Palavras que aparecem no manifesto da *Renascença Portuguesa*, redigido em 1911 por Teixeira de Pascoaes e publicado posteriormente em *A Vida Portuguesa*, nº 22, de 10 de Fevereiro de 1914.
8. Teixeira de PASCOAES, "Renascença" in: *A Águia* nº 1, 2ª série, 1912.
9. Afonso DUARTE, *Sibila*, edição do autor, Coimbra, Abril de 1950.

Que é o Céu da Aviação.
Por dedos de pé e mão
Contra os mil anos, Sibila.

E termina da seguinte maneira:

E lá no assento Etéreo
Que mais quer Deus que deseje?
Que me componha de sério
E cada estrela me beije?!
Não mais, Sibila, não mais,
Que a terra é apenas um cais
Que dá para o azul Etéreo.

Com a introdução da figura da Sibila, Afonso Duarte coloca o assunto do seu poema sob o prisma da valiosa tradição da poesia oracular, reactivando o valor atribuído à palavra profética em poesia. Note-se que, ao fazê-lo, Afonso Duarte não está interessado em identificar poesia com profecia, em favorecer o carácter profético da poesia, ou em defender qualquer teoria que tenha a ver com a noção de poeta inspirado, intérprete eleito de Deus e por isso possuído por uma força divina, sobrenatural e arrebatadora. Ele está mais interessado, em recuperar o valor da tradição cultural onde a existência de uma conexão entre poesia e profecia fazia sentido, nomeadamente a tradição do cristianismo enquanto síntese da herança clássica (grega e romana) e bíblica (judaico-cristã). Isto é imediatamente evidente na primeira estrofe, onde o poeta começa por contextualizar a Sibila no quadro do profetismo greco-romano, sugerindo por meio das referências a Tróia e a Príamo que esta Sibila é Cassandra, e onde evoca o grande prestígio que conheceram os oráculos da Antiguidade, aludindo veladamente aos Livros Sibilinos dentre os quais se destacou um que Roma reconheceu oficialmente. Mas é no quadro da escatologia cristã, de que o milenarismo é uma variante, que o poeta coloca na boca da Sibila o discurso das suas visões. Diz a profetiza logo na segunda estrofe:

Vejo Magos do Oriente
De visita a um Deus novo
Sobre as palhas do inocente
Canta com eles o povo.
Não vejo, Europa, se podes
Erguer-te ao poder de Herodes
Vejo Magos do Oriente.

A partir daqui, parte do seu discurso será suportado pela autoridade reconhecida ao *Apocalipse de S. João*, o principal escrito cristão de natureza profética. De forma errática e imprevisível alguns acontecimentos de natureza escatológica narrados nesse livro serão incorporados no seu discurso: o dia do Juízo Final (estrofes 3 e 28), a visão do "novo mundo" (estrofe 23 e seguintes), a confiança na paz do Espírito / Do que na Terra se alcança "(estrofe 22), etc.. A crença milenarista aplicada aos tempos modernos vai assim aflorando em determinadas passagens do poema; vemos então reactualizarem-se,

no contexto eufórico das grandes descobertas científicas e tecnológicas vividas pelo século XX, os principais tópicos que alimentaram a fantasia cristã relativa à instauração na terra de uma era de felicidade com a duração de mil anos e, no contexto dramático da guerra e do mau aproveitamento dado aos inventos científicos que o mesmo século XX conheceu, o pavor milenarista dos grandes cataclismos que sobrevirão ao período imediatamente anterior à instauração do Reino messiânico:

— Penitência! Penitência!
Nunca houve tempo tão dúbio:
Cresce a árvore da ciência,
Chove para outro dilúvio.
Vergonha é folha de parra
(Diz a trova do Bandarra).
Penitência! Penitência!
(estrofe 11)

É por aferição constante com os dois grandes momentos narrativos desta sintagmática teleológica em direcção à Jerusalém Celeste que Afonso Duarte vai expondo e criticando a situação criada por uma Europa que, recentemente saída de uma guerra, tudo indica preparar-se para outra — a da conquista espacial, na louca empresa de dominar o espaço aéreo interplanetário. É por virtude de um grande poder de imaginação aliado a uma insuperável perícia literária que, por outro lado, Afonso Duarte é capaz de integrar nessa sintagmática a parte de responsabilidade que cabe aos portugueses na ambígua aplicação que deram ao sentido espiritual atribuído, nas previsões proféticas, ao Reino terrestre do Messias. Fá-lo por mediação com o texto épico camoniano, quando estabalece um paralelo entre a grande obra marítima dos portugueses e o sentido altamente suspeito dos modernos progressos aeronáuticos e espaciais. Atente-se nas estrofes 15 e 23, que são a este respeito exemplos eloquentes, embora de uma eloquência indirecta:

Já meu reino foi calvário
Lá nos mares da Taprobana;
Nem tocou a igual sudário
A Trombeta castelhana.
[...]
(estrofe 15)

— Oh! d'Aquém e d'Além-mar
Sobre a Terra e Oceano,
Novo Mundo anda no ar
Mais além do que é humano?
[...]
(estrofe 23)

O sentido de perplexidade que se abre sobre o futuro destino da humanidade a partir do momento em que esta parece determinada a fazer depender a sua felicidade trocando a Terra pelo Céu — mas um falso Céu, o da Aviação, o do poder destruidor da máquina —, é formulado na estrofe 32, que a seguir se transcreve, mediante nova incur-

são aos valores postos a circular pela épica camoniana no que se refere ao significado dignificante da obra que os portugueses de Quinhentos realizaram com a conquista dos Mares:

> Oh! Terra, Ilha de Amores,
> Parte-se-me a alma no corpo
> Partido do luto e dores,
> Se me veja que ando morto!
> Pois é de suma beleza
> Que me veja a Natureza
> Nesta Ilha dos Amores.

Desta vez Afonso Duarte alude a um dos episódios mais consagrados do poema épico — o da Ilha dos Amores —, mas para inverter o significado transcendente normalmente atribuído ao valor desta metáfora. Para Afonso Duarte os homens não têm necessidade de abandonar a Terra em busca de uma qualquer recompensa espiritual. Lamenta mesmo que o tenham feito, ou que o continuem a fazer, quando, a seu ver, o reino espiritual se encontra *na* Natureza, na própria terra não deteriorada pela Ciência e pela Técnica. Enquanto a Ilha dos Amores camoniana é uma abstracção dada aos portugueses em sinal de recompensa divina pelo significado transcendente dos seus actos (materializados na conquista dos mares e na descoberta dos territórios ultramarinos à custa do abandono da terra), a Ilha dos Amores duartina é a própria terra enquanto possível prefiguração de um Reino de felicidade e harmonia, o sonho alimentado por todos os milenaristas. O homem moderno, porém, na sua cegueira irracional e materialista é que o não reconhece. E assim, constatando que a terra é plataforma para outro(s) mundo(s) e não, como desejaria, espaço de implantação do Outro Mundo nela mesma, Afonso Duarte fecha o seu poema exortando a Sibila a que não prossiga os seus oráculos:

> — Não mais, Sibila, não mais
> Sonho de almas inquietas,
> Que a Terra é pequeno cais
> Para o sonho de poetas;
> [...]
> (estrofe 33)
>
> [...]
> Não mais, Sibila, não mais,
> Que a Terra é apenas um cais
> Que dá para o azul Etéreo.
> (estrofe 35)

O que é notável é que o faça exactamente nos mesmos termos em que, na Canção X, Camões exorta o seu próprio texto a não prosseguir no relato dos seus infortúnios. Diz ele:

> No mais, Canção, no mais; que irei falando,
> Sem o sentir, mil anos. [...]

Que poderemos concluir daqui? Entre muitas coisas que ficam por dizer, esta que julgo fundamental para compreender a modernidade do poema de Afonso Duarte face à modernidade dos seus contemporâneos. Ao apoderar-se da tradição do profetismo sibilino conjugando-o com o texto cultural camoniano e com a vida espiritual e social do seu tempo, Afonso Duarte conseguiu pôr em prática a concepção eliotiana da escrita *com sentido histórico*, ou seja, a escrita onde os elementos literários, por mais remota que seja a época ou o espaço a que pertencem, mostram "ter uma existência simultânea" e "compor uma ordem simultânea". Nela, nessa escrita, há-de fazer sentido a co-presença do passado e do presente. A figura da Sibila é fundamental ao seu texto como forma de o inscrever numa tradição e assim lhe fixar uma espécie de sentido moral —, o que ela está em posição de poder realizar pelo facto de o *representar* ela mesma, na sua função religiosa de mediadora entre a palavra de Deus e a comunidade dos homens, e pelo facto até de o poder criar dentro de um texto que, à semelhança do real, cujo sentido tão atormentadamente procura apreender, parece não obedecer a moral nenhuma. Com efeito, toda a acumulação caótica, desarticulada, fragmentada das inúmeras citações, "homenagens", ecos e reminiscências de outros textos e de outros contextos, que se vão sucedendo arbitrariamente uns atrás dos outros ao sabor de um imprevisto associativista e sob o efeito acústico duma prosódia regular (a do verso redondilho), desemboca na criação de um autêntico *patchwork* literário, onde à primeira vista não há centro, nem lei, nem ordem. No entanto, a figura da Sibila lá está no início e no final do poema para assinalar essa ausência e, de algum modo, a *significar*. A espécie de moral que lhe restitui/institui é a do texto guiado pela consciência da sua tradição — que, neste caso, é simultaneamente nacional e universal.

O ERÓTICO E O SOCIAL NA POESIA DE CASTRO ALVES

AUDEMARO TARANTO GOULART

O Romantismo é um dos momentos mais ricos da poesia brasileira. Nele, além de uma grande variedade de temas, destacou-se uma sentimentalidade que conheceu inúmeros desdobramentos, indo de um lirismo ingênuo, meio açucarado, até aos doentios sentimentos da corrente do chamado "Mal do Século".

Interessa-nos, aqui, destacar uma das mais significativas representações da sentimentalidade romântica: o erotismo. Neste aspecto, vamos determinar o modo sob que se apresenta a poesia de um dos maiores poetas românticos da literatura brasileira: Castro Alves.

Iniciemos por dizer que o erotismo manifesta-se de forma diferente na produção dos principais poetas românticos brasileiros. Em Álvares de Azevedo, aparece como uma submissão ao medo de amar. Mário de Andrade, num ensaio em que focaliza a poesia romântica, afirma que Álvares de Azevedo foi "o único a não ultrapassar a pressão do amor e medo, parecendo não ter sofrido dele apenas no espírito, que o converteu na própria razão de ser da obra dele, e talvez da morte também" [1].

Essa é a razão pela qual a manifestação do erotismo se dá de forma indireta na obra de Álvares de Azevedo — o que pode ser constatado no fato de se notar nela uma grande inclinação para focalizar a figura da mãe, o que levou Mário de Andrade a dizer que "todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, se não são consangüineamente assexuadas (mãe, irmã) ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis" [2].

Já em Casimiro de Abreu, a manifestação do erotismo é bem mais explícita. Embora nele também se notem significativas lembranças da mãe e da irmã, sua poesia bem merece a caracterização feita por Mário de Andrade, de "poesia graciosa, própria dos assustados familiares, que a gente vive esquecendo que no fundo é bem pouco inocente".

Gonçalves Dias, segundo Mário de Andrade, sacrificou seu amor a um motivo qualquer, às vezes mesmo a uma renúncia que chega até ao consolo de amor dentro da morte. Mário entende que "Gonçalves Dias tem uma filosofia pessimista do amor, bem wagneriana, pra não dizer schopenhaueriana. E parece mesmo ser esse o lado por onde o medo de amor melhor aparece na obra dele" [3].

Essa fuga, essa renúncia ao amor, entendidos como um sentimento inacessível, é que dão a dimensão erótica da poesia de Gonçalves Dias.

Em Fagundes Varela, o que mais chama a atenção, no que diz respeito ao erotismo, são as variações que o significante assume para mostrar a presença do desejo, o que

1. ANDRADE, 1972. p. 228.
2. *Idem*, p. 204.
3. *Idem*, p. 215.

caracteriza a *falta*, através da qual se produz a dessemantização da mulher/objeto do desejo, que se transforma, muitas vezes, em elementos da natureza.

Essa opção é um sinal evidente da tentativa de afastar o objeto, como no caso do poema VII de "Juvenília", em que o significante mulher desliza em direção a outros, assumindo variadas feições da natureza, como *mar*, *primaveras*, *noite*, *tufão*, *florestas*, *folhagens*, *coqueiros*, *desertos*.

Em Castro Alves — o autor em que nos centraremos — Mário de Andrade vê "sensualidade sadia, marcadamente viril, mesmo nas mais estilizadas metáforas". Lembra ainda que ao poeta "não satisfazia falar em *anjo*, *virgem*, etc.", citando, como ilustração, a estrofe seguinte, de "Hino ao sono":

> Mas quando ao brilho rútilo
> Do dia deslumbrante
> Vires a minha amante
> Que volve para mim,
> Então ergue-me súbito...
> É minha aurora linda...
> Meu anjo... mais ainda...
> É minha amante enfim!

Para Mário, a alusão à amante é um sinal da "sensualidade sadia". Entretanto, reconhece o crítico que Castro Alves "também versou o tema nesse seqüestro precário e geral, com que o amor e medo se mostra na poesia de todo rapaz que verseja". O reconhecimento parece mera estratégia para situar Castro Alves dentro do modelo traçado, porque, logo a seguir, falando do *medo* existente no poema "Amemos", Mário emenda: "É o único medo possível pros que não têm medo de amor: aquele caótico paroxismo sensual em que o gozo verdadeiro do amor se obumbra na ânsia dum temperamento caudaloso por demais, que treme, não de timidez, mas de impaciência, incapaz de esperar"[4].

Entretanto, é preciso chamar a atenção para o fato de que a poesia de Castro Alves, no que se refere ao erotismo, é inteiramente diferente da dos demais poetas românticos. Nele, a sensualidade, tomada na acepção de vislumbrar a mulher como objeto do desejo, é meramente circunstancial, de vez que poemas como "Boa-Noite" (do livro *Espumas flutuantes*) constituem, a bem dizer, uma exceção. Embora nesse poema haja alguns versos de notável sugestão erótica,

> É noite ainda! Brilha na cambraia
> — Desmanchando o roupão, a espádua nua —
> O globo de teu peito entre os arminhos
> Como entre as névoas se balouça a lua...,

a sensualidade caminha por um viés diferente nos textos de Castro Alves.

Para se conhecer o entrelugar do erótico na obra do poeta baiano, basta um breve exame do tecido textual de seus poemas. Ver-se-á que a sensualidade deriva do discurso grandiloqüente que aparece nos versos.

4. *Idem*, p. 208.

Antônio Cândido situa a questão de forma esclarecedora: "Em Castro Alves vemos outro aspecto desse transporte poético: diluição do sentido, não propriamente pelo abandono à música, mas à retórica. Muitos dos seus poemas denotam a incontinência verbal tão brasileira, expressa pela floração de oradores que constituem a expressão intelectual mediana do povo"[5].

Desse modo, pode-se dizer que a lírica de Castro Alves, de maneira geral, abre-se ao verbalismo, interessado em capturar a emoção do leitor. O discurso assume uma feição lúdica, mais preocupada com o desfile dos significantes que com a significação propriamente.

Em alguns poemas de "Anjos da meia-noite" (também do livro *Espumas flutuantes*), a emoção não está na explicitação da sensualidade, mas no efeito da ondulação verbal, como nos exemplos seguintes:

> É sangue, que referve-te na taça!
> É sangue, que borrifa-te estas flores!
> E este sangue é meu sangue... é meu... Desgraça!
> (de "Fabíola")

> Mas não... brisa da pátria além revoa,
> E, ao delamber-lhe o braço de alabastro,
> Falou-lhe de partir... e parte... e voa...

> Qual nas algas marinhas desce um astro...
> Linda Ester! teu perfil se esvai... s'escoa...
> Só me resta um perfume... um canto... um rastro...
> (de "Ester")

Essa é, pois, uma das vertentes eróticas da poesia de Castro Alves. Ela reside, fundamentalmente, no jogo de sedução que o sujeito da escritura realiza, procurando capturar o leitor. Esse jogo é ele próprio uma busca, pois, como se pode ver, na concepção freudiana, o objeto do desejo é um objeto perdido, cuja ausência propicia a insistência de seu reconhecimento através de variantes. Assim, pode-se explicar a dimensão erótica no gosto pela retórica, em Castro Alves. Ela é um objeto que se constitui no nível do *logos*, como complemento de um efeito da articulação lingüística. A busca do prazer na exploração do discurso caracteriza a *coisa* como marca significante do objeto do desejo. O discurso é, pois, um representante, em relação ao significante.

A utilização da retórica discursiva como manifestação do objeto do desejo pode ser confirmada com a exegese freudiana: "o objeto freudiano não é uma coisa determinada, é qualquer coisa que possa ter o rol de representante do objeto perdido e se liga a uma constelação de significantes. Enquanto a constituição do objeto está no nível do *logos*, relativo a um sistema lingüístico, a coisa reduz-se ao nome, ao aspecto morfológico gramatical. A constituição do objeto está fundada na estruturação da linguagem, e a coisa,

5. CÂNDIDO. 1981. v. 2. p. 270.

a tão falada coisa dos empiristas, essa coisidade que eles crêem estar diante do sujeito, é uma realidade "parlante" que remete à causa e ao nada"[6].

A outra vertente erótica da poesia de Castro Alves está na sua consciência social. Através dela, o negro é amparado e considerado como um ser a quem se devia respeito e que possuía dignidade. Para conseguir isso, Castro Alves redimensiona a importância do escravo e um dos elementos dessa articulação é fazer do negro um ser erótico. Daí que o texto poético lhe dispense o mesmo tratamento dado ao branco, descobrindo nele o ser do desejo, como se pode ver nas caracterizações idealizadas que o poeta fez de alguns heróis e heroínas.

Assim, Lúcia

> [...] era a cria mais formosa e meiga
> Que jamais, na *Fazenda*, vira o dia...
> Morena, esbelta, airosa... eu me lembrava
> Sempre da corça arisca dos silvados
> Quando lhe via os olhos negros, negros
> Como as plumas noturnas da *graúna*;
> Depois... quem mais mimosa e mais alegre?...
> Sua boca era um pássaro escarlate
> Onde cantava festival sorriso.
> Os cabelos caíam-lhe anelados
> Como doudos festões de parasitas...
> E a graça... o modo... o coração tão meigo?!...

O escravo Lucas vê sua amada, dizendo:

> Minha Maria é morena,
> Como as tardes de verão;
> Tem as tranças da palmeira
> Quando sopra a viração

Veja-se a descrição do próprio Lucas:

> Que bela testa espaçosa,
> Que olhar franco e triunfante!
> E sob o chapéu de couro
> Que cabeleira abundante!

Exemplo maior da dimensão erótica presente na poesia social de Castro Alves está no poemeto "A Cachoeira de Paulo Afonso", em que a bela escrava Maria, surpreendida enquanto se banhava no rio, acaba violentada pelo filho de seu senhor. Lucas, o escravo amante de Maria, arranca-lhe, a custo, a verdade, mas vê-se impedido de vingar a ofensa. Afinal, ele é filho espúrio do pai do violador e não quer repetir o crime de Caim. Desesperados com o ocorrido, Lucas e Maria deixam à solta a canoa em que deslizam rio abaixo, precipitando-se na Cachoeira de Paulo Afonso.

6. VALLEJO e MAGALHÃES. 1981. p. 30.

Ao destacar nesse texto a inscrição do erótico e do social, Affonso Romano de Sant'Anna escreve que "ler a tragédia erótica do casal escravo é constatar a sua tragédia racial e social. Nesse sentido, a lírica amorosa e a lírica de Castro Alves fazem um todo. A liberalidade do poeta nas relações com as mulheres brancas se complementa na luta contra a opressão erótica das negras e negros. O Castro Alves erótico e o Castro Alves social são, portanto, um só"[7].

Realmente, o poeta mobiliza a indignação do leitor, explorando a sensualidade de Maria, o que redimensiona a violação de que foi vítima:

Onde vais à tardezinha,
Mucama tão bonitinha,
Morena flor do sertão?
A grama um beijo de furta
Por baixo da saia curta,
Que a perna te esconde em vão...
(de "Maria")

O texto final do poemeto é grandioso. Nele, o erótico e o tétrico se misturam, num desfile de significantes que se recobrem, indiciando situações que podem ser vistas como a libertação definitiva do casal de escravos, que é o mesmo que o encontro amoroso, que é o mesmo que o encontro no Éden, enfim, o encontro no "absoluto da diferença".

Vale a pena transcrever o poema (seguido dos versos finais de "À beira do abismo e do infinito"), a fim de que as considerações conclusivas possam ser nele conferidas.

LOUCURA DIVINA

— "Sabes que voz é esta?"
Ela cismava!...
— "Sabes, Maria?"
— "É uma canção de amores,
Que além gemeu!"

— "É o abismo, criança!..."
A moça rindo
Enlaçou-lhe o pescoço :
— "Oh! não! não mintas!
Bem sei que é o céu!"

— "Doida! Doida! É a voragem que nos chama!..."
— "Eu ouço a Liberdade!"
— "É a morte infame!"
— "Erraste. É a salvação!"
— "Negro fantasma é quem me embala o esquife!"
— "Loucura! É tua Mãe... O esquife é um berço,
Que bóia n'amplidão!..."

7. SANT'ANNA. 1984. p. 48.

- "Não vês os panos d'água como alvejam
Nos penedos? ... Que gélido sudário
O rio nos talhou!"
— "Veste-me o cetim branco do noivado...
Roupas alvas de prata... albentes dobras...
Veste-me!... Eu aqui estou."

— "Já na proa espadana, salta a espuma..."
"São as flores gentis da laranjeira
Que o pego vem nos dar...
Oh! névoa! Eu amo teu sendal de gaze!...
Abram-se as ondas como virgens louras,
Para a Esposa passar!...

"As estrelas palpitam! — São as tochas!
Os rochedos murmuram!... — São os monges!
Reza um órgão nos céus!
Que incenso! — Os rolos que do abismo voam!
Que turíbulo enorme — Paulo Afonso !
Que sacerdote! — Deus..."
.....

À BEIRA DO ABISMO E DO INFINITO

A celeste Africana, a virgem — Noite
Cobria as faces... Gota a gota os astros
Caíam-lhe das mãos no peito seu...
Um beijo infindo suspirou nos ares...
.....

A canoa rolava!... Abriu-se a um tempo
O precipício!... e o céu!...

A caminhada rumo à realização do desejo se faz através de uma tensão entre os amantes. De um lado, Maria, configuração do ser do desejo, é a representação do erotismo que os poemas anteriores vieram desenvolvendo. De outro, Lucas, o eleito, superado na disputa pela posse da escrava, a virgem desonrada. O discurso de ambos revela a tensão. Maria é a sensualidade, o prazer. Lucas é o real indesviável.

No jogo do desejo, Lucas só vê a impossibilidade, pois o real que o invade "é o objeto do desejo como lugar de uma falta impossível de ser preenchida, produzida como resto, como desperdício, como algo "caído" que seduz e engendra a busca" [8]. Daí que, a partir de um significante primeiro — voz — desdobrem-se outros, apontando sempre a direção do tétrico: abismo, voragem, morte infame, negro fantasma, esquife, gélido

8. VALLEJO e MAGALHÃES. 1981. p. 116.

sudário, elementos que sugerem a ultrapassagem do limiar do imaginário para mergulhar no nada.

Por sua vez, Maria vislumbra o amor, a partir de um sugestivo significante primeiro — canção de amores — que dá início a uma cadeia que tem como objetivo elidir a significação engendrada por Lucas, como se pode ver no esquema seguinte:

Significantes de Lucas	Significantes de Maria
— O REAL	— O PRAZER
voz	canção de amores
abismo	céu
voragem	liberdade
morte infame	salvação
negro fantasma	mãe
esquife	berço
panos d'água/gélido suário	cetim branco do noivado

É de se notar, no texto, a pertinência de alguns aspectos em relação à temática do desejo. Veja-se a gradação com que Lucas se refere a Maria: inicialmente, ele a chama pelo nome (verso 3); em seguida, na suposição de que ela não compreendesse o real, Lucas a caracteriza como criança (verso 6); finalmente, reconhecendo a determinação de Maria, Lucas a chama de doida (verso 11).

O que há de notável nessa evolução é exatamente a referência à criança, ou seja, aquela que vive a relação dual com a mãe, vive, portanto, em pleno registro do imaginário, sem se separar do real. É a fase aguda da tentativa de realização do desejo, daí que, ante a iminência do desastre no abismo, Maria entende estar próxima do céu, o Éden, significante fundamental na explicação do desejo realizado.

Não deixa também de ser significativa a alusão à condição de *doida*. Veja-se que esse significante faz parelha com *liberdade*. É bastante expressiva a articulação. O *doida* remete à idéia de alucinação, forma em que se expressa o desejo realizado, isto é, indica-se a fusão no corpo da mãe. Essa indiferenciação entre mãe e filho é a conclusão da busca, é a liberdade da não submissão à castração, à lei do pai. É a eliminação das restrições, o achamento do útero, é o céu, o Éden, enfim, o prazer no "absoluto da diferença".

Como a confirmar tudo isso, vêm os demais pares significantes, indicando que, na acepção do prazer realizado, a *morte infame* — poder-se-ia pensar: a morte do sujeito, que sucumbe à castração — é vista na perspectiva da salvação. O *esquife* é o berço. O *negro fantasma* é a *mãe*, e aí, está-se diante do significante primordial do desejo.

A esse objeto do desejo buscado/achado se segue a grandiosa cena que emblematiza a união dos amantes. O *gélido sudário* torna-se o *cetim branco do noivado*. E daí para a frente, o poema mostra que a tensão já não permeia a relação entre Lucas e Maria. Os significantes que então se enfileiram no diálogo não se articulam em termos opositivos, mas apenas se superpõem em operações de substituição: a *espuma* são as *flores da laranjeira*; a *névoa* é um *sendal de gaze*; as *ondas* são *virgens louras* que se perfilam

para a passagem da noiva; as *estrelas* são *tochas*; os *rochedos* são *monges*; os *rolos* que voam do abismo são *incensos*; *Paulo Afonso* é o *turíbulo* enorme; *Deus* é o *sacerdote*.

Assim, definido o cenário em que se dará a união nupcial, o poemeto se fecha com a referência à *celeste Africana*, à *virgem-Noite*, ou seja, faz-se presente o significante primordial do desejo. É o momento em que se abriu a um tempo o *precipício*, o limite do imaginário, isto é, o nada, absoluto da diferença, o *céu*.

Aí está, pois, o exemplo perfeito do texto erótico de Castro Alves. Texto do prazer, enquanto busca que se realiza na linguagem (na perspectiva do sujeito da escritura e do sujeito da leitura) e texto em que os elementos significantes apontam o prazer do eu lírico. Texto erótico, pois, bem à feição da sensualidade que respirou toda a poética do Romantismo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. "Amor e medo", in: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., (em convênio com o Instituto Nacional do Livro), 1972.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2 v., 6. ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1981.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso — O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

VALLEJO, Américo e MAGALHÃES, Ligia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

A FICÇÃO SUPRAPESSOAL — O *MUNDO ÍNTIMO* DE AUTRAN DOURADO E CLARICE LISPECTOR — ASPECTOS DA *NOVA LITERATURA* NO BRASIL DOS ANOS SESSENTA

MARGA GRAF

ASPECTOS GERAIS DA NOVA LITERATURA BRASILEIRA

Sendo os anos de 1930 a 1945, segundo Alfredo Bosi, mais representativos para a "ficção regionalista, o ensaismo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza", a partir de 1950 "entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento." [1] O desenvolvimento político, socio-cultural e técnico, o problema da existência do Homem, em um mundo nuclear, de guerra fria, de massificação e isolamento do indivíduo, a perda de valores tradicionais na família e na sociedade, a crescente importância dos meios tele-comunicativos, tudo isso iniciou um novo "*trend*" de *experimentalismo literário*, quanto a estruturas e conteúdos da assim chamada *nova literatura* brasileira que tem o seu ponto de partida na publicação do romance *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa em 1956.

OS AVANGUARDISTAS E O *EXISTENCIALISMO*

Perante sociedades em mudança permanente muitos escritores do chamado mundo ocidental, do aquém e além Atlântico, sentiam a necessidade de definir novamente, por meio da literatura, o conceito de ser humano, da sua entidade existencial, como indivíduo bem como membro da sociedade. Este novo processo de auto-consciência do homem e do seu ambiente, é, também, sinal característico dos romances, novelas e contos dos autores citados no título deste trabalho, e isso por meio de caracteres literários típicos: em sentido *instintivo (pensamento primitivo)* pelo protagonista Martim na novela de Clarice Lispector *A Maçã no Escuro* de 1961, e, em sentido *filosófico (sentido cultivo)* pelo protagonista G.H. em *A Paixão segundo G.H.* de 1964, da mesma autora. Em sentido *tradicional (sentido conservador)* pelas protagonistas Biela, em *Uma Vida em Segredo*, de 1964, e Rosalina em *Opera dos Mortos*, de 1967, de Freitas Autran Dourado.

1. Alfredo BOSI: *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: 1980, pp. 432 e 433.

Para classificar a obra novelesca de Autran Dourado e Clarice Lispector, oferecem-se duas das tendências definidas por Alfredo Bosi, referente "ao romance brasileiro moderno, de 30 para cá", isto é, quanto a Autran Dourado, a tendência de *romance de tensão interiorizada*, em que "o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela acção: evade-se, subjetivando o conflito". E, em Clarice Lispector, a tendência de *romance de tensão transfigurada*, em que "o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade."[2] Classificações que, naturalmente, não excluem que dentro da produção literária dos escritores citados, existem áreas fronteiriças referentes ao romance de tensão interiorizada e o de tensão transfigurada.

O PROBLEMA "DO SER E DO DIZER" NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

No conto *A Maçã no escuro* de Clarice Lispector o protagonista Martim, engenheiro de profissão, julgando ter assassinado sua mulher, foge duplamente: primeiro das consequências do crime, ou seja, da polícia, e, segundo, do seu próprio passado, de tudo o que o prende à sua vida diária profissional e à sua vida matrimonial anterior. Em busca de uma nova identidade Martim passara três etapas que correspondem às três partes do romance. A primeira, "Como se faz um Homem", é a fase de "isolamento interior completo, de plena solitarização da consciência" e compreende a entrada na fazenda e na vida de Vitória — mulher voluntariosa e solitária que o aceita para trabalhos braçais. Pelo isolamento total — não vive junto com Vitória e sua prima viúva Ermelinda na casa senhorial, mas sim na granja com os animais — reconhece a singularidade do seu ser individual. Segue-se uma segunda etapa, "O Nascimento do Herói", a fase de reconstrução, na qual Martim, não podendo manter o seu isolamento pessoal absoluto pelos contactos discordantes e agressivos com Vitória e a relação amorosa com Ermelinda, se *faz herói*, sentindo-se capaz de grandes sacrifícios e destinado a desempenhar uma missão entre os homens. A terceira etapa, "A Maçã no Escuro", compreende o parte final do romance, a denúncia à polícia de Martim por Vitória, e o regresso do suposto criminoso à vida anterior, depois de uma transgressão como auto-experiência de liberdade e de consciência de si mesmo, e o fracasso dessa rebeldia "diante da ordem social implacável que absorve o fugitivo".[3]

Quanto ao processo de auto- ou re-identificação do herói o romance compreende duas dimensões de análise: Uma dimensão existencialista e outra bíblica. A primeira exclui a existência de Deus na sua função como criador do Homem. A segunda leva a Deus depois da criação do homem e da sua expulsão do Paraíso. O processo de auto-realização de Martim, a sua nova identidade, compreende várias etapas, características para o nascimento da vida na terra. Na primeira etapa Martim identifica-se com o mundo das plantas e minerais. Na segunda etapa sobe ao mundo dos animais e com a terceira

2. *Ibidem*, p. 440.
3. Benedito NUNES: *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: 1973, p. 26.

etapa, faz-se a sua reconstrução como Homem. Essa nova *existência* de Martim torna-se a base dos postulados do *existencialismo,* isto é: destruir a vida passada, orientada pelas normas tradicionais, por um destino predestinado, e re-construí-la, novamente, conforme as próprias ideias.

A dimensão bíblica do romance torna-se muito óbvia para o leitor pelos numerosos motivos e imagens da Bíblia usados: o *Exodus* de Martim do seu passado, e a longa marcha pelo deserto; o seu diálogo com "os pedros", a sua chegada à fazenda, a "terra prometida"; a alusão à maçã como símbolo do "pecado original" e a "expulsão do Paraíso" depois de Martim se ter recusado abater uma macieira, como lhe mandara Vitória. O romance *A Maçã no Escuro* de Lispector torna evidente o problema de o homem construir uma existência só para si mesmo, em plena liberdade e sem a responsabilidade que tem para com os outros. A nova existência de Martim corresponde a um processo de renascimento, uma peregrinação simbólica e mística, expressão de um estado de alma transeunte, "em trânsito". O que podia conservar dessa peregrinação, depois do seu regresso ao mundo abandonado, só era a esperança de não perder todas as experiências feitas durante essa sua viagem *em trânsito.*

Se, para Martim, o confronto com o Eu, a sua reconstrução existencial, resultou de um acontecimento produzido por ele em plena consciência, um assassínio suposto, a *reconstrução* da protagonista G.H. no romance *A paixão segundo G.H.* de Lispector, foi o resultado do confronto imprevisto da personagem-narradora com o corpo de uma barata morta. A sair do seu mundo real e de vida normal — de pessoa só, independente, mundana, estável, situada no *top* da hierarquia social — ela, depois do confronto com a barata, entra em outro mundo em estado de elevação de uma realidade *pessoal* a uma realidade *impessoal*, e passa por um processo de conversão radical, unido ao mesmo tempo a uma experiência de dolorosa sabedoria da renúncia, de despersonalização. Pelo sacrifício da sua identidade anterior, pela negação de si mesma, resultou para ela um novo ser autêntico:

> E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu. [4]

O que aconteceu foi uma completa metamorfose interior e espiritual de G.H., e isso, como o define Benedito Nunes, pelo confronto com um animal de uma espécie "que precedeu o surgimento da vida humana na terra" o que "assinala a máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não humano, o natural e o cultural." [5] Esse processo metafórico, em direcção a uma existência impessoal, produz-se como verdadeira ascese que terminou com a perda do Eu. Uma vez terminada a simbiose, G.H. chega à nudez de sua natureza e ao vazio do aniquilamento. Em um acto de misticismo, algo de "comunhão negra, sacrilega e primitivista", "para confirmar o seu estado de união", ela ingere a massa branca da barata esmagada, redimindo-se, por isso, na e com a própria coisa de que participa.

---

4. Clarice LISPECTOR: *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro: 1986. 11ª ed., p. 170.
5. B. NUNES: *Leitura...*, p. 47.

G.H., retomando o seu lugar no mundo normal, depois desta cerimónia, sendo e não sendo, ela, a mesma pessoa, "como no êxtase místico" percorre a escala dos sentimentos extremos e contraditórios que são estados e figuras da vida espiritual: "um horrível mal estar feliz", a "alegria de perder-se", a dor que "tem o efeito consolador de um paraiso":

> A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. [...] Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas — esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi — o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno. [6]

Se Martim, em *A Maçã no Escuro*, depois de um processo metafórico de re-criação, chegou a retomar uma posição evidentemente normal no mundo diário, para G.H., ao contrário, isso resultava em "tensão de um movimento feito a duras penas: a narradora, voltando ao mundo de que saíra, não sabe exatamente nem o que vai narrar nem o sentido do acontecimento por ela vivida": [7]

> Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? [8]

Diferentemente de Martim, que na busca de sua própria existência, não podia liberar-se do mundo que o rodeava, pelos contactos que teve com as duas mulheres da fazenda, G.H. encontrava-se em isolamento absoluta no *espaço*, isto é, no quarto da empregada que a abandonou. O confronto com a barata não foi o de coexistência, de um sujeito com outro, de um sujeito com um objecto, a barata:

> Nem G.H. nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O Eu não se relaciona com um Tu mas com um Ele que também é. [9]

O Eu, a pessoa, é a identidade absoluta do Ele, o outro, "esse isso que tu és eu sou também", é o que se exprime lapidarmente por ela parafraseado: "Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto; porque és mim." [10]

O ROMANCE *INTROSPECTIVO-REGIONALISTA* DE AUTRAN DOURADO

De modo diferente dos romances citados de Clarice Lispector, os de Autran Dourado estudados neste trabalho, deixam-se categorizar mais como romances conser-

6. C. LISPECTOR: *A Paixão...*, p. 98.
7. B. NUNES: *Leitura...*, p. 67.
8. *Ibidem*, p. 7.
9. B. NUNES: p. 63.
10. C. LISPECTOR: p. 126.

vadores, tradicionais, quanto aos processos psicológicos de auto-realização dos protagonistas. As similaridades que entrelaçam quase todos os romances e contos de Dourado são uma, por vezes, densa *côr local.* O que une as protagonistas é um isolamento desejado e egoísta, a impossibilidade de assimilar-se, e isso, por um desdém pelo próximo, no caso de Rosalina e por medo dos outros, no caso de Biela. O *próximo*, os *outros,* representados pela burguesia de uma cidade na província em *Opera dos Môrtos*, e, em *Uma vida em Segredo*, pela família do tio Conrado, no seio da qual vive Biela depois da morte do pai. Em ambos os casos parece que só o amor pode aplacar a dura e dolorosa realidade, a solidão de Rosalina e Biela. Para Rosalina isso parece realizar-se na pessoa de José Feliciano, o seu empregado *e amante do prazer.* Ele é a antítese de sua patroa frustrada e orgulhosa, só no *sobrado* com uma criança muda, antes de ele vir. Gostou Rosalina "do feitio do homem, do seu jeito despachado, da fala fácil", porque há muito "não ouvia fala humana." [11]

A presença de José Feliciano resultou em uma alteração no comportamento de Rosalina, um *lento despertar,* um re-descobrimento do próprio ser de mulher: "A rosa de sêda nos cabelos, ela se olhava no espelho. Sim, ainda sou bonita, sou môça." [12] Mas uma noite de amor com José Feliciano, acontecimento fatal que resultou da solidão e da isolamento de Rosalina, de uma vida em permanente abstinência sexual, não produz a felicidade desejada por Rosalina. Àparte uma vida cheia de desdém para a sociedade burguesa, fora do sobrado, facto que Rosalina faz responsável pela morte do pai, agora, adicionava-se o desdém por si mesma, depois da união sexual com um indivíduo de nível social inferior. Em consequência disso, e por falta de um carácter forte e consciente do valor próprio, ela, como já antes, refugia-se no álcool:

> para dominar e mais tarde satisfazer suas necessidades psicológicas reprimidas (fosse ouvir uma voz humana ou fornicar), torna-se primeiro alcoólatra e depois esquizofrênica, estágios progressivos da demência final. [13]

Para a dócil Biela, que não conseguiu integrar-se na vida burguesa da família do tio, mas preferia o contacto com os empregados de casa, a fuga resume-se a fantasias, seja do passado, da sua vida na fazenda paternal, ou do presente, com seu cão Vismundo. Ao contrário de Rosalina, Biela, pelo menos, conseguiu aplacar a dura realidade da sua vida pelo amor, e tudo isso por causa de Vismundo, que achou na rua e com o qual inventou um mundo só para os dois.

Neste mundo de monólogos silenciosos e, por vezes, apaixonados, de uma vida de introspecção torturada de Rosalina e de Biela, não faltam os desejos e a esperança de entrar em contacto verbal e físico com os outros, os próximos. Sem êxito para Rosalina, que se tornou louca depois do nascimento e da morte violenta de um filho. Com êxito modesto para Biela quanto aos contactos quase amigáveis que tem com a prima Mazília, a quem ela admira.

---

11. Autran DOURADO: *Opera dos Môrtos*, São Paulo: 1970, p. 64.
12. *Ibidem*, p. 70.
13. Malcolm SILVERMAN: "Autran Dourado e o romance introspectivo-regionalista" in: *Moderna Ficção Brasileira*, Rio: 1982, p. 43.

RESUMO

Indício característico da ficção suprapessoal, do romance introspectivo, é a sua *intemporalidade*. A sorte de Martim e de G.H., igual à de Rosalina ou de Biela, não se deixa definir essencialmente *sub specie* de espaço e tempo, ou seja, com referência às condições da vida exterior de uma época determinada, mas sim pelas condições universais e individuais, pela vida interior dos protagonistas. Tem razão Malcolm Silvermann ao destacar que o tempo em si, "é não mais que incidental" na obra de Dourado — que ele é "mais uma parte da mente deformada e deformante dos protagonistas que uma medida para a evolução do trama", ou seja, que:

> A intemporalidade significa em si mesma universalidade, e é precisamente o talento de Autran Dourado em projetar padrões universais de comportamento humano ao focalizar introspecções individuais que faz dele um dos mais destacados ficcionistas brasileiros. [14]

Correspondente à *intemporalidade* da obra ficcionista de Dourado, e a sua *universalidade* quanto à psicologia das pessoas e da sociedade, também nos anos noventa, os romances de Dourado têm a mesma actualidade como nos anos sessenta, e por isso, o seu público interessado. Neste sentido não devia ter primazia a pergunta se há ou não há em seus romances, novelas e contos influências de escritores europeus ou norteamericanos. Há críticos, como Álvaro Lins, que falam de uma "atmosfera de mistério à maneira de Franz Kafka... macabra, opressiva, torturante." Em forma e estilo, sim, deixam-se notar influências do *nouveau roman* francês. Mas tomando em consideração os aspectos sociais e a sua crítica realista da sociedade, os seus romances não representam o romance de tipo artificial, praticado, sobre tudo, pelos autores franceses depois de 1945. Ao contrário dos romances de Autran Dourado, os romances de Clarice Lispector, pela concentração na problemática da existência humana, do *existencialismo* como tal, são objectos preferidos de investigações críticas muitíssimo esforçadas em destacar na sua obra influências estrangeiras de autores europeus ou norte-americanos do seu tempo, sobre tudo, do existencialismo de Jean-Paul Sartre e do movimento avanguardista europeu. Ela mesma nega essas influências: "Acontece que só vim a saber da existência de Sartre no meu segundo Livro". E em relação ao vanguardismo diz:

> Eu não entendo o que eles falam, mas lamento esse falso vanguardismo, cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano. [...] Vanguarda seria experimentação. Mas toda verdadeira arte é também experimentação, assim como toda verdadeira vida é experimentação. [...] Acho que existe uma vanguarda forçada, isto é o autor se determina a ser 'original' e vanguardista. O que para mim não vale. Só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário. [15]

---

14. *Ibidem*, p. 51.
15. Olga BORELLI: *Clarice Lispector — Esboço para um possível Retrato*. Rio de Janeiro: 1981, pp. 74 e 75.

E, à pergunta se tem sistema ou programa segundo o qual escreve, declarou:

> Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha intuição mais do que a inteligência. [...] Eu não sei por que escrevo. [...] Escrevo com amor e atenção e ternura e dor e pesquisa, e queria de volta, como mínimo, uma atenção e um interesse. [16]

Certo, seria de interesse investigar e comparar as declarações extremamente subjectivas de Clarice Lispector com estudos críticos nacionais e internacionais sobre influências literárias do *existencialismo* depois da segunda Guerra Mundial. Mas isso não é o tema e não se pode estudar em um ensaio de poucas páginas. O que une Autran Dourado e Clarice Lispector, é a sua *maneira de escrever (Schreibweise)*, o expressar-se nas suas obras *de dentro para fora.* A diferença entre os dois escritores reside mais no factor metodológico, por exemplo, na "exacerbação do momento interior", como o define Alfredo Bosi, que existe na gênese de Clarice Lispector. A isolamento interior, crescente e doloroso de Rosalina e Biela, nos romances de Dourado, tem a sua origem na incapacidade das protagonistas comunicarem fisicamente com o mundo exterior. Factor psicológico que determina extremamente a vida mental introvertida de Rosalina e Biela. No caso de Martim, e muito mais, em G.H., o factor de isolamento é extremamente radical, correspondente a um processo analítico introvertido em busca de nova identidade *existencial*: "o espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um nôvo equilíbrio." [17]

Visto por parte do leitor, é, sem dúvida, mais fácil, para ele, identificar-se com os problemas existenciais dos protagonistas de Dourado, de entrar na sua ambiência mundial e na sua mentalidade psicológica. A leitura de Clarice Lispector, a análise dos caracteres e da mentalidade dos seus protagonistas, confronta-nos profundamente com o mundo mais íntimo e subtil da existência humana, com a "paixão da existência e da linguagem, da palavra", tão característicos para a vida e obra da escritora brasileira:

> A palavra é o meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade. [...] Cada palavra é uma idéia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. [18]

Comparados com os romances de Autran Dourado, de isolamento trágico, sem remédio, os romances de Clarice Lispector apresentam-se como romances de "educação existencial" — como o define Bosi, especialmente em *A Paixão de G.H.* Diferentemente de Martim, em *A Maçã no Escuro,* trata-se em relação a G.H. de um processo de educação existencial que vem da existência humana, de um *eu subjectivo,* para definir-se, finalmente, de *neutra materialidade*, de um *eu objectivo,* por meio da massa consumida do corpo morto da barata.

---

16. *Ibidem*, pp. 66-67.
17. Alfredo BOSI: *História concisa...*, p. 476.
18. O. BORELLI: *Clarice Lispector....*, p. 84.

BIBLIOGRAFIA

Olga Borelli: *Clarice Lispector — Esboço para um possível Retrato*, Rio de Janeiro: 1981.
Alfredo Bosi: *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: 1980.
Autran Dourado: *Opera dos Môrtos*, São Paulo: 1970.
Clarice Lispector: *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro: 1986.
Benedito Nunes: *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: 1973.
Malcolm Silverman: "Autran Dourado e o romance introspectivo-regionalista" in: *Moderna Ficção Brasileira*, Rio: 1982.

A PROPENSÃO DIALÓGICA NA OBRA QUEIROSIANA*

ORLANDO GROSSEGESSE

Nos últimos anos, a imagem de Eça de Queiroz como representante exemplar do Realismo em Portugal mudou. Esta mudança deve-se à redescoberta da sua identidade de *causeur* e dândi que subsistia apenas em anedotas biográficas e só recentemente foi aproveitada para elucidar a *escrita* queirosiana [1]. Também novas análises de textos menos conhecidos acentuam a complexidade desta escrita e fazem sentir o desiderato de uma teoria alternativa sobre a evolução da obra queirosiana [2].

Estamos familiarizados com o Eça de Queiroz das três etapas, entre as quais se destaca a segunda, realista e naturalista. Enquanto a primeira fase, biograficamente entendida como aprendizagem, corresponde ao Romantismo tardio e "satânico", a última etapa recebeu maioritariamente valorizações inferiores, embora não exista uma definição coerente da *escrita* desta fase. A obra queirosiana aparece portanto como "bolo" dividido em três fatias: uma fininha dos folhetins das *Prosas Bárbaras*, outra, cuja grossura varia conforme a amplitude do conceito de Realismo/Naturalismo aplicado, e uma última, que inclui não só a referida terceira fase, mas também toda a produção *cronologicamente anterior* divergente do Realismo/Naturalismo, considerada obra menor.

A historiografia da literatura portuguesa não mostrou muito interesse nem por definir a escrita dos textos relegados a um segundo plano, nem por definir a escrita da chamada última etapa, qualificada como decadente, eclética ou de moralidade fácil e conformista face à mais apreciada identidade de escritor realista e naturalista, exibida em primeiro plano. Evidentemente se trata de constatar através de Eça de Queiroz mais ou menos apologeticamente a relevância do Realismo em Portugal. Surge, no entanto, o perigo de converter ao mito ou lugar-comum a famosa Conferência do Casino (1871) e as suas consequências relativamente à *praxis* literária [3]. No fundo, são só a segunda e terceira versão d'*O Crime do Padre Amaro* (1876; 1880) que tentam corresponder plenamente à teoria, mas este romance-modelo não teve o êxito que o autor esperava.

---

* Esta comunicação entende-se como apresentação de um projecto de investigação iniciada em 1990 na Universidade de Coimbra sob o título *O dândi e o seu amigo. A aventura da escrita queirosiana.* Sobre análises textuais já realizadas vejam-se as respectivas referências nas notas 7, 13 e 15. Agradeço a Carlos Mendes de Sousa a leitura crítica do texto.

1. Isabel Pires de LIMA, *As Máscaras do Desengano; Para uma abordagem sociológica de* Os Maias *de Eça de Queirós,* [Diss. 1987] Lisboa 1987, e Orlando GROSSEGESSE, *Konversation und Roman; Untersuchungen zum Werk von Eça de Queiroz,* [Diss. 1988/89] Stuttgart 1991.
2. Referimos, de modo exemplar, Mária Lúcia LEPECKI, "*Um Poeta Lírico*: a reencenação da polémica" in: *Actas do II Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra 1992.
3. Veja-se, por exemplo, a primeira página do capítulo "Eça de Queirós" in: António José SARAIVA e Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto [13]1985, p. 923: "Eça vai dedicar grande parte da vida a satisfazer o ideal de escritor «realista» que de um modo sumário tentava definir naquela sua conferência."

Os volumes do grande projecto "Cenas da Vida Real" permaneceram em parte provas tipográficas ou borrões, em parte constam apenas como anunciados na correspondência com o editor Chardron.

Analisando *O Primo Bazilio* (1878) e outros romances, só postumamente publicados, também é muito duvidoso que as "Cenas da Vida Real" se orientassem pela Conferência do Casino. Como recentes estudos comprovam, o discurso narrativo se alicerça sobre o dialogismo entre a ópera romântica, deturpada no meio da sociedade burguesa, e a opereta de Jacques Offenbach, cujo discurso paródico, relativamente à ópera romântica, e satírico, relativamente à sociedade, Eça de Queiroz reconhece expressamente como modelo do seu próprio realismo [4]. Persiste, porém, o fascínio pelo discurso romântico. Daí o chamado dialogismo não alheio ao próprio Flaubert [5] e inerente à escrita queirosiana que implica não só relativizar duas *línguas* e *ideologias*, a do romantismo e do realismo, a do idealismo e do materialismo, mas também "jogar humoristicamente com estas línguas" [6]. Neste contexto é significativo que *O Primo Bazilio* como romance realista exiba a sua dimensão intertextual, diferindo assim do Realismo e Naturalismo francês, que em geral tenta escondê-la.

Sem aprofundar a problemática do Realismo/Naturalismo, o que importa é constatar o dialogismo *interno*, a voz dupla da palavra, e *externo*, a intertextualidade, como qualidades da escrita queirosiana ao longo do seu percurso desde as *Prosas Bárbaras* até às *Lendas de Santos*. Este facto indica uma repercussão muito mais forte da paródia literária em Eça do que a obediência monológica às doutrinas de Taine e Zola, as quais também não escapam ao antes mencionado jogo humorista com línguas e ideologias. Citamos, de modo exemplar, "A Inglaterra e a França julgadas por um inglês", onde um cão inglês reflecte sobre o estado da sociedade francesa [7]. Este breve conto, que sob a etiqueta "crónica" passou despercebido pela crítica literária, foi publicado em 1884, portanto em plena fase realista. O próprio texto, porém, possui nitidamente características típicas não só da chamada primeira etapa da evolução queirosiana mas também da última, indicando desta maneira uma continuidade negligenciada na acima referida visão tradicional das "três fatias".

Abstraindo de textos concretos, patenteia-se, primeiro, a utilização de certos tipos discursivos peculiares ao longo da obra, e segundo, a crescente consciência de utilizar estes tipos discursivos na tradição secular da paródia literária.

---

4. As *Farpas* "Estudo social de Portugal em 1871" e "O teatro em 1871" (*Uma Campanha Alegre*, vol. 1, Porto, Lello & Irmão s/d). Para além da nossa dissertação (*op. cit.*, sobretudo o capítulo "Realismus und Offenbachiade", pp. 114-123), surgiram estudos de Mário Vieira de CARVALHO (1986), "E.Q. e a ópera no século XIX em Portugal" in: *Colóquio/Letras*, 91, 1986, pp. 26-36. — *id.*, "E.Q.: da *música absoluta* ao *couplet* de Offenbach" in: *E.Q. e Os Maias. Actas do I Encontro Internacional de Queirosianos*, Porto 1990, pp. 47-59. — Paul A.M.PINTO e Judith A.PINTO, "Music as narrative in E.Q.'s *O Primo Basílio*" in: *Hispania* 73 (1), 1990, pp. 50-65.
5. Cf. Rainer WARNING, "Der ironische Schein: Flaubert und die «Ordnung der Diskurse»" in: Eberhard Lämmert (coord.), *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart 1982.
6. Mikhail BAKHTINE, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main 1979, pp. 212 segs.
7. Veja-se a nossa análise do conto em "O animal filosófico e a escrita autobiográfica. De E.T.A.Hoffmann a Eça de Queiroz" in: *Runa* 15-16, Coimbra 1991, pp. 141-148.

(1) Relativamente ao primeiro aspecto, mantém-se presente o *discurso biográfico* [8], em cujo seio se estabelece uma «interacção dialógica» entre o biógrafo e o biografado. Por um lado, o biógrafo pode cingir-se ao mero papel subalterno de editor (*discurso editorial*), que apresenta escritos alheios, preferentemente cartas (*discurso epistolar*). Por outro lado, aproximando as identidades das duas instâncias, biógrafo e biografado, chega-se ao *discurso autobiográfico*, sem perder com isto a «interacção dialógica» inerente (sempre há uma possível divergência entre quem narra e quem é narrado). O caso fronteiriço representa, conforme a terminologia de Gerard Genette, a *allo-biografia* (contar a vida própria como se fosse de uma pessoa alheia), que oferece a possibilidade de multiplicar as «interacções dialógicas». Os referidos tipos discursivos são ideais não só para possibilitar uma pluralidade de vozes (línguas e ideologias), mas também para *desconstruir* uma superior posição valorativa que domine esta pluralidade e lhe atribua um sentido monológico.

(2) O uso predilecto destes tipos discursivos, aptos a possibilitar um rico dialogismo interno, relaciona-se cada vez mais intensamente com a *memória textual* que oferece a tradição secular da literatura paródica e carnavalesca, como a define Mikhail Bakhtine. Destacam-se as configurações prototípicas de Fausto e Mefistófeles, Dom Quixote e Sancho Pança, o pícaro e o seu amo, o diálogo de animais. Todas estas configurações, que Eça actualiza ao longo da sua actividade literária, contribuem para desenvolver o relativismo humorista das contradições ideológicas (p.ex. romantismo e realismo; idealismo e materialismo). Este relativismo centra-se, como *problema ideológico e discursivo*, na própria identidade do escritor Eça de Queiroz face à sociedade e ao mundo do seu tempo. Trata-se de encontrar respostas à pergunta de qual a linguagem literária, qual a identidade do escritor.

Antes de prosseguir a nossa argumentação para uma teoria alternativa da evolução, deve-se comprovar a presença contínua dos dois aspectos indicados ao longo da obra queirosiana, tradicionalmente dividida em três fases.

Relativamente à primeira etapa, as *Prosas Bárbaras* referem-se frequentemente a Fausto e Mefistófeles e desenvolvem, no teor romântico, um vitalismo profano. Nos folhetins *A Ladainha da Dor* e *Onfália Benoiton* utiliza-se a dualidade de discurso editorial e de documentos (encontrados) para comentar a existência do artista romântico face à sociedade burguesa. *O Milhafre* retoma a tradição do diálogo de animais, *Memórias de uma Forca* combina discurso editorial e discurso autobiográfico.

Relativamente à chamada segunda fase, encontramos tanto o uso paródico do discurso biográfico (veja-se *O Conde d'Abranhos*) como do discurso autobiográfico na tradição picaresca e com referências a Fausto e Mefistófeles (*O Mandarim*) ou a Dom Quixote e Sancho Pança (*A Relíquia*). Já mencionámos o pequeno conto *A Inglaterra e a França julgadas por um inglês* que se inscreve no diálogo de animais (Luciano, Cervantes) e cuja combinação de discurso editorial e epistolar deixa pressentir a posterior *Correspondência de Fradique Mendes*. Neste texto, situado tradicionalmente no início da terceira e última fase, existe o mais complexo cruzamento de discursos e, ao mesmo tempo, a mais densa interrelação com a própria identidade do escritor Eça

8. Entende-se que estamos a referir-nos sempre ao *uso literário* dos discursos mencionados.

de Queiroz. Deve-se ainda mencionar os contos *Um Poeta Lírico* e *José Matias* e o necrológio *Um Génio que era um Santo*, todas narrativas biográficas que versam sobre a frágil existência do poeta face à sociedade materialista. Do "Santo Antero" facilmente se pode traçar uma ligação à actualização do discurso hagiográfico nas *Lendas de Santos*, onde a santidade activa e a condição de poeta confluem na figura-modelo oculta de S. Francisco de Assis [9]. No último romance *A Cidade e as Serras* presenciamos, finalmente, um uso paródico do discurso biográfico. O narrador Zé Fernandes adopta o papel de Sancho Pança relativamente ao seu quixotesco amigo Jacinto.

Esta listagem de textos, apenas laconicamente comentados, comprova a continuidade de estruturas textuais e a evolução de estratégias discursivas que, soterradas temporalmente pela preponderância do paradigma realista/naturalista na moda literária, confluem, nomeadamente a partir de *A Correspondência de Fradique Mendes*, numa estética de dialogismo cada vez mais profundamente reflectida por Eça. Destaca-se a heterogeneidade dos textos citados (romances, contos, ensaios, crónicas) que se integram no processo evolutivo da escrita. A «visão tradicional», pelo contrário, só abrange os chamados grandes romances, negligenciando e subvalorizando tudo o que considera obra menor.

Contemplando esta listagem, de nenhuma maneira exaustiva, evidencia-se uma incessante propensão dialógica como força subjacente da escrita queirosiana, cujos raízes se devem procurar na «cultura» da conversação da época e na identidade de dândi que o escritor procurou adoptar no seio desta «cultura». Pelos seus contemporâneos, Eça foi considerado, antes de grande romancista, um grande cavaqueador, *causeur* e dândi. Ele próprio teve consciência desta sua condição. Basta citar as lamentações na carta de 8 de Abril de 1878 desde Newcastle ("Há um ano que não converso!"), onde o «exilado» acentua o estreito vínculo entre conversa e escrita. Deve-se à expressa carência da conversa oral, que nos parece muito mais importante para a evolução queirosiana que a carência da observação directa da sociedade portuguesa, o refinamento do *discurso epistolar* e, em geral, o desenvolvimento das capacidades dialógicas *na escrita*, um processo que se traduz com maior nitidez na *Correspondência de Fradique Mendes*. Este texto evidencia-se, ao mesmo tempo, como reflexão complexa sobre a identidade do dândi e escritor, uma reflexão iniciada na juventude com as leituras de Gautier, Leconte de Lisle e Baudelaire e com os folhetins das *Prosas Bárbaras*. Mais de vinte anos após a invenção colectiva do «Primeiro Fradique», Eça empreende uma recriação deste dândi e poeta, retomando a combinação de discurso editorial e discurso epistolar.

No entanto, Eça utiliza, anteriormente à *Correspondência de Fradique Mendes*, estratégias discursivas semelhantes na tradição da paródia literária (*O Conde d'Abranhos*, *A Relíquia*), logrando cada vez maior consciência de compaginar o disfarce do poeta romântico ou escritor-dândi com a paródia desde Rabelais e Cervantes, autores já mencionados no texto introdutório das *Prosas Bárbaras* (*Sinfonia de Abertura*). Este processo verifica-se na crescente complexidade do narrador-testemunha (no papel de biógrafo) desde *O Conde d'Abranhos* até *A Cidade e as Serras* através d'*A Correspon-*

9. Cf. a nossa resenha crítica sobre A.TUPIASSU, *E.Q. e os Desassossegos da Santidade* in: *Queirosiana* 4, Coimbra 1993, p.102.

dência de Fradique Mendes. Deve-se advertir que a ausência do servilismo de um Zagalo não garante de modo nenhum credibilidade [10], muito pelo contrário assinala um aprofundamento da comunicação irónica com o leitor. Contudo, Eça mantém a configuração inicial, exposta nitidamente numa carta ao seu editor Ernesto Chardron, datada de 23 de Junho de 1878, quando descreve o plano d'*O Conde d'Abranhos*:

> Como vê é uma biografia, a biografia dum indivíduo imaginário, escrita por um sujeito imaginário. O Conde Abranhos [...] que sob esta aparência grandiosa é um patife, um pedante, e um burro. [...] O Zagalo, secretário, é tão tolo como o Ministro: e o *piquant* do livro é que querendo fazer a apologia do seu amo e protector, o idiota Zagalo apresenta-nos, na sua crua realidade, a nulidade do personagem. Mas para se avaliar este elemento cómico — é necessário ler a coisa. (*Correspondência*, vol. I, p.156).

Eça de Queiroz conserva também outro elemento, o necrológio. Daí a nossa listagem de textos precisar de uma rectificação, revelando-se grande parte das biografias de facto necrológios, desde a *Ladainha da Dor* e *Onfalia Benoiton* até à *Correspondência de Fradique Mendes*, *Um Poeta Lírico* e *José Matias*. Tratam-se, na maioria, de personagens que ocultaram a sua identidade de poeta ou escritor, cuja linguagem poética ou escrita literária fracassou por estar em contradição absoluta com a sociedade burguesa e materialista circundante. A escrita sobre esta identidade defunta deve-se sempre a um personagem-testemunha pedante, que fala ou escreve profusamente sobre o emudecer do «grande poeta». Trata-se de um testamenteiro-secretário tão tolo como o próprio grande poeta, podia dizer-se em adaptação daquele plano inicial d'*O Conde d'Abranhos*. Só que se torna muito mais difícil e, sobretudo, *incerto* para o leitor reconhecer esta «tolice» nos narradores anónimos da *Correspondência de Fradique Mendes* ou do necrológio *Um Génio que era um Santo*, os quais a maioria identifica simplesmente com o próprio Eça [11]. Esta ambiguidade também diz respeito ao Zé Fernandes de *A Cidade e as Serras*, cuja posição de narrador-testemunha extremamente variável entre ingenuidade e perspicácia é muitas vezes postergada [12].

Em resumo, Eça de Queiroz estabelece, ao longo da sua obra, uma forte relação de «recepção produtiva» com duas tradições textuais: primeiro, com um tipo peculiar de autobiografia literária, que denominámos noutra ocasião «auto-necrografia» [13]. Trata-se

---

10. Como afirma Carlos REIS, *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra ^{3}1984, p.243.
11. Sobre *Um Génio que era um Santo* surgiam recentemente vários estudos que destacam a construção narrativa de "uma personagem «aureolada» por uma genialidade e por uma santidade que não anulam a discreta presença da ironia" (Carlos REIS, "Um bardo dos tempos novos: a imagem queirosiana de Antero" in: *Actas do Congresso Internacional Anteriano*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores 1993, p. 565. — cf. Isabel Pires de LIMA, "Os dois Anteros — o olhar de Eça" in: *op. cit.*).
12. A nossa análise de Zé Fernandes como personagem e narrador (*op. cit.*, Stuttgart 1991, pp. 272-288) foi recentemente corroborada pela dissertação de Frank F.SOUSA, *Ideologia e ambiguidade em A Cidade e as Serras de E.Q.*, [Diss. 1992], Santa Barbara — California, parcialmente publicado sob o título "Zé Fernandes, personagem e narrador de *A Cidade e as Serras* de E.Q." in: *Queirosiana* 4, Coimbra 1993.
13. "A Correspondência de Fradique Mendes — uma «auto-necrografia»" in: *Actas do II Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra 1992, no prelo.

de uma estratégia discursiva na encruzilhada entre a biografia (o necrológio) e a autobiografia; segundo, com a paródia na linha da literatura carnavalesca.

No que diz respeito à primeira tradição, romântica, existem referências intertextuais óbvias da *Correspondência de Fradique Mendes*, sobretudo com *Notes sur Paris* de Hippolyte Taine e *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle. Quanto à literatura carnavalesca, Eça de Queiroz transfere a sua finalidade — livrar-se da ordem autoritária por meio dum relativismo alegre — para a situação finissecular do ecletismo e da *maladie de la volonté* (Paul Bourget), como comprova um ensaio publicado em 1891: em *A Decadência do Riso* recomenda-se o riso como terapia perante a civilização moderna, cujo estado é comparado com a situação expressa na gravura *Melancolia* de Albrecht Dürer. O homem pensante fica inerte "em meio de um vasto laboratório onde se acumulam todos os instrumentos das ciências e das artes [...], considerando a *inutilidade de tudo*" (*Notas Contemporâneas*, p.162).

Esta reivindicação do riso evidencia-se como um conceito supremo que vinha evoluindo de prévias reflexões sobre as funções da sátira e da paródia desde as *Prosas Bárbaras* [14]. Na última fase da obra queirosiana, a *tentativa de uma re-carnavalização* nasce da crítica do Pessimismo (Schopenhauer) e da *maladie de la volonté* (Bourget) que se reflecte tanto no Poeta lírico e José Matias como em Jacinto. Eles permanecem melancólicos e passivos perante o mundo pelo seu desejo de perfeição e certeza. No conto *A Perfeição* encontramos um Ulisses que deseja fugir da "ilha perfeita" e voltar a Ítaca para perder o tédio e a passividade, porque "o meu coração saciado já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal" (*Contos*, p. 241). *A Perfeição* é em grande parte um diálogo filosófico entre Calipso e Ulisses que lembra claramente a conversa entre Menipo e Quíron nos *Diálogos dos Mortos* de Luciano, corroborando, mais uma vez, a «recepção produtiva» da tradição menipeia (Cervantes, Rabelais, Erasmo, Luciano, Menipo) por parte de Eça de Queiroz [15].

Ao aplicarmos a teoria de dialogismo e carnavalização, convém recordar que o próprio Bakhtine se baseia na mesma corrente de vitalismo reavivado nos fins do século XIX (p.ex. Friedrich Nietzsche) como a obra tardia queirosiana. Este facto faz sentir tanto as limitações socio-históricas da estética bakhtiniana como aquelas da re-carnavalização visada pelo escritor português [16].

---

14. Neste contexto, o estudo de Mário SACRAMENTO, *Eça de Queiroz - uma estética da ironia*, Coimbra 1945, merece uma nova leitura.
15. Veja-se a nossa análise de *A Cidade e as Serras* como "escrita quixotesca" in: *op. cit.*, Stuttgart 1991, pp. 253-309, ou também "Sobre a re-carnavalização em *A Cidade e as Serras*" in: *Queirosiana* 1, Coimbra 1991. Num estudo recente, Gerhard Wild interpreta este romance como re-carnavalizado no contexto finissecular, omitindo porém qualquer referência às nossas investigações. Devemos contentar-nos com um elogio, tanto lisonjeiro como incorrecto, da nossa pessoa como o "talvez melhor conhecedor da obra queirosiana", que não pode sustituir de modo nenhum um diálogo científico sério ("«Der Realismus der Diskurse»: zur Ironisierung von Fin-de-siècle-Mythologemen in E.Q.'s *A Cidade e as Serras*" in: *Lusorama* 20, Frankfurt/Main 1993).
16. Relativamente a Bakhtine, veja-se Robert F.BARSKY, "Re-vitalising the Memory through Narrative: Bakhtin's Dialogism and the Realist Text" in: Robert F.Barsky e Michael Holquist (coord.), *Bakhtin and Otherness*, McGill Univ., Montréal 1990, pp. 148 e segs. Relativamente ao riso em Eça, e criticando

No entanto, textos como *Um Poeta lírico*, *José Matias*, *A Perfeição* ou *A Cidade e as Serras* comprovam exemplarmente como Eça logra, nos últimos anos antes da sua morte pressentida, plena consciência de *recriar uma literatura carnavalesca* como poética terapêutica contra o «desabrigo transcendental» [17]. Este projecto entrelaça-se com o desenvolvimento de uma *escrita auto-necrológica* que se emancipa progressivamente da tradição romântica. Fazendo convergir estas duas correntes, Eça de Queiroz procura uma «saída discursiva» para fugir das contradições filosóficas e ideológicas da situação finissecular, nas quais se emaranharam, conforme a perspectiva bem patente na correspondência, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e, tragicamente, Antero de Quental. São sobretudo estes três filósofos e escritores que possuem suma relevância para o dialogismo queirosiano, que se realiza tanto na correspondência e nas crónicas como nos diálogos de personagens fictícias e no próprio discurso narrativo de romances e contos. Este dialogismo culmina, na última década da sua vida, no desenvolvimento do duplo projecto de auto-necrografia e re-carnavalização.

Com este projecto, inacabado pela sua morte prematura, Eça insere-se na evolução da literatura europeia na viragem do século: um Eça, como o jovem Hugo von Hofmannsthal, crítico do diletantismo e ecletismo, à procura da imperfeição alegre e risonha e de uma linguagem que transcenda a «cultura» de conversação, em cujo seio desempenhou o papel de *causeur* e dândi.

Julgamos que esta teoria alternativa da evolução queirosiana poderia fornecer um complemento importante à divisão tradicional:

> um Eça romântico [...]; um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo [...]; finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica [18]

Principalmente o último Eça eclético deveria, na nossa opinião, tornar-se num conceito passageiro. A presente comunicação queria contribuir para este fim.

---

o nosso conceito de «re-carnavalização», Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre assinalam os respectivos "limites históricos", chegando à conclusão que Eça não logra um dialogismo autêntico (*Les Tours du Monde de Fradique Mendes: A roda da história e a volta da manivela*, Sintra 1993, pp. 47 e segs.). Em nosso entender, tanto Eça de Queiroz como Bakhtine caem em idealizações, embora diferentes, dos princípios vitalistas.

17. Expressão de Georg Lukács em *Theorie des Romans*, 1920.
18. Carlos REIS, *Introdução ao Estudo dos Maias*, Coimbra [4]1983, pp. 13 segs.

DA LEVEZA ou AS ESTRELAS ACESSÍVEIS

(SOBRE *NOME DE GUERRA* DE JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS)

ANA PAULA GUIMARÃES

A epígrafe visual desta comunicação [1] poderia ser o corpo de Almada dançando a sua própria coreografia baseada num conto popular: "A Princesa dos Sapatos de Ferro". Uma princesinha muito linda só poderá libertar-se de uma praga muito pesada lançada por uma velha muito feia quando tiver desgastado sete pares de sapatos de ferro, isto é, quando o peso dos pés se transformar em leveza pela acção da dança incessante.

Mas saltemos sobre a dança (cujo ideal clássico era o de ser leve) realmente dançada por Almada-Negreiros (bruxa e diabo aparecendo em palco para acentuar a praga e pesar sobre a pequena) e pousemos na sua obra literária, a qual evidencia um profundo conhecimento não só da arte da dança mas do corpo e do movimento em geral.

Analisemos o valor LEVEZA num dos momentos mais coreográficos da obra de Almada, a descrição de uma série de mulheres ocupadas com a carga e a descarga das fragatas no 5° capítulo do romance *Nome de Guerra*, por sua vez analisável sob o signo dessa qualidade literária: o desafio de ser leve num mundo de insustentável peso.

Trata-se de uma "cena" a que o narrador terá assistido na cidade do Porto, na Ribeira Velha, e que o autor descreve como quem compõe um espectáculo coreográfico, dando indicações cenográficas precisas, sugerindo figurinos e notando movimentos.

Assim se confirmará aquilo que, há anos, vimos acentuando: o facto de, além da dança realmente praticada, Almada 'dançar' por escrito ou graficamente, na poesia, na pintura, nos desenhos, neste romance. De notar, aliás, que quem dirige o espectáculo se coloca também no lugar do espectador afirmando, a dado passo, a irrepetibilidade do momento em que a dança acontece ("a circunstância de ter gozado esta vista apenas uma vez" [2]), a efemeridade desta arte apenas registável por escrito sob uma codificada forma de notação — seja, por exemplo, este texto.

Almada-Negreiros, coreógrafo, faz mover essas mulheres bailarinas entre o cais e a fragata num espaço muito difícil de percorrer:

> iam e vinham sobre duas grossas e compridas pranchas de madeira lançadas desde a borda da fragata até ao cais, numa distância parecida com uns dez metros. O equilíbrio dessas mulheres não tinha uma hesitação à altura de três homens da água, e em menos de três palmos de largura durante os dez metros. Acrescente-se a isto que levavam à cabeça as canastras, umas vezes vazias e outras vezes cheias até acima, em pirâmide, conforme iam

1. Esta comunicação constitui parte de um projecto (a publicar brevemente) de 'remake' das famosas *Seis propostas para o próximo milénio* de Italo Calvino — justamente a partir da obra de Almada-Negreiros — e foi apresentada neste mesmo mês de Setembro de 1993 na Universidade de S. Paulo, no I Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil, "Balanço do Século XX".
2. José de ALMADA- NEGREIROS, *Nome de Guerra*. Lisboa, Estampa, 1971, p. 26.

ou vinham da fragata. Daquela vez não me lembro que descarregavam; apetecia-me que fossem laranjas, mas não insisto com a memória; tenho, contudo, ainda na mente a maneira rápida como davam conta daquele serviço, conservando sempre um tempo ginástico, e não digo militar, porque, além dos gestos sóbrios e simplificados, corrigidos para o próprio trabalho repetido em que andavam, havia também uma beleza de linhas e formas à qual não era estranha a sua natureza feminina. O gesto de abaixarem-se para acertar a cabeça ao meio da canastra carregada, a marcha sobre a prancha com o peso todo à cabeça, o modo de despejar a canastra inclinando o corpo de lado pela cintura, eram exactos e cheios de graça. [3]

A "graça" destas mulheres advém de vários atributos e de vários factores interligados. O peso da carga não oprime quem o transporta porque a mulher o sabe equilibrar acertando com a cabeça exactamente no meio da canastra, executando sempre movimentos rigorosos; porque sabe gerir o esforço utilizando o corpo de forma a executar a tarefa na máxima eficiência com o mínimo esforço. Diz o texto: "gestos sóbrios e simplificados, corrigidos para o próprio trabalho repetido em que andavam".

A repetição minimal e contínua do mesmo gesto pole-o como o mar batendo nos seixos, arredondando-lhe os contornos, suavizando-o, dando-lhe graça e leveza, atributos daquilo a que o autor chama "natureza feminina". Dir-se-ia que a bela funcionalidade do gesto vai desgastando e polindo os sapatos de ferro...

Esta precisão gestual, esta determinação da mulher em ser eficiente, rápida e perfeita, faz com que, numa cena de transporte de peso perpasse uma sensação do leve, da graça, da feminilidade — não etérea, não abandonada ao vago nem deixada ao acaso como se poderia supor ao tratar de um tema como a leveza.

Não há leveza sem peso; só há leveza porque há peso, porque há uma forte relação com o chão. A fachada denuncia a estabilidade da base. A solidez enraíza no alicerce.

Mas acontece que esta cena de transporte de mercadoria (pesada) se passa, não sobre o chão, mas sobre uma ponte, uma prancha alta entre o barco (instável) e a terra (estável). O equilíbrio numa superfície estreita e comprida, alta e instável (a prancha ou as andas da bruxa da coreografia de Almada em "A Princesa dos Sapatos de Ferro") só pode ser conseguido à custa do próprio corpo sabedor e bem centrado sobre si próprio, sem outro apoio que não sejam as suas próprias coordenadas, o seu próprio eixo.

Refere-se no texto que não há sequer uma hesitação, não há sequer uma falha. Será isso a leveza, a consciência de uma liberdade possível, determinada a partir do rigor de cada passo.

Se não... saltemos na nossa imaginação, fazendo-nos leves sem ter a certeza de que o chão nos apoiará no caminho de regresso... Diz a anedota: voar é fácil, o problema é poisar... E diz Paul Valéry, citado por Italo Calvino: "*Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume*" [4].

A actividade dessas mulheres de pé descalço, "mulheres do Norte" [5], de "ossaturas opulentas" e cheias de "dignidade externa" (note-se que não é a sapatilha de ponta que

3. *Idem*, p. 26.
4. Italo CALVINO, *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa, Teorema, 1993, p. 30.
5. José de ALMADA-NEGREIROS, *op. cit.*, p. 26.

dá a impressão do leve mas o pé bem assente na terra, no solo, mesmo instável como a prancha...) contrasta com "uns homens sentados e outros deitados ao sol em sacas de serapilheira cheias de mercadoria." [6]

Contrapõe-se aqui a verticalidade da mulher que apenas se inclina de lado pela cintura "para despejar a canastra" à horizontalidade dos homens sentados ou deitados sobre "sacas" pesadas de mercadoria. A mercadoria que elas elevam pelo transporte ao alto é para eles um ponto de apoio, um peso insustentável que os carrega a eles...

De entre essas mulheres todas parecidas (porque os seus movimentos se equiparam pela repetição minimal, porque o rigor da execução homogeneiza as gestualidades, porque a marca pessoal do movimento adviria das variações individuais e estas varinas/bailarinas não fazem solos...) uma é escolhida por um deles e sempre que ela passa perto dele ("Centenas de vezes, e não falhou uma!" [7]), ele lhe diz "o que tinha a dizer-lhe. A rapariga não fazia caso e seguia como as outras."

> Mas de uma vez a rapariga vinha a meio da prancha com a canastra carregadinha, e ele começou como de costume a gracejar com ela; sem ninguém esperar, ali mesmo de cima da prancha, parou de repente, despejou a canastra no rio, apontou o braço livre em direcção ao tal homem e com o sangue todo nas faces disse-lhe esta única palavra:
> — Desgraçador!
> Nunca mais esquece esta palavra. [8]

Só porque há uma imensa precisão nos passos eles permitem a variação, só porque há uma imensa justeza nos gestos eles comportam o inesperado; só a partir de uma grande certeza de equilíbrio (uma excelente distribuição do peso) se pode reagir levemente, sem sobressalto, à situação nova, inesperada.

Quando a mulher pára e devolve ao rio aquilo que o barco dele ou por ele trouxera, ela assume uma outra espécie de leveza, aquela que lhe advém da liberdade de poder dizer uma palavra para todo o sempre, uma palavra inesquecível, de condenar aquele homem categórica e definitivamente: "Desgraçador", aquele que lhe tira a graça, o dom de estar, não a meio caminho entre o alto e o baixo, mas ligando a terra e o céu, concretamente nesta cena entre a água e o céu, caminhando numa linha, uma prancha suspensa entre duas margens (um barco e um cais) num cenário que o narrador descreve como "pesado", "amontoado", "enterrado".

Neste cenário do peso, numa tarefa árdua de descarga de mercadoria pesada ficam-nos imagens visuais de leveza e liberdade, culminando neste último momento de um braço solto, "livre", proferindo uma sentença inabalável, sólida e determinada. E esta "única palavra", oralmente proferida, possui um carácter definitivo coadunável com o carácter definitivo da palavra no sentido que lhe atribui o provérbio chinês: "Uma palavra é um pássaro que se solta de uma gaiola". Não se pode voltar atrás com aquilo que ficou dito. Está dito, está dito.

---

6. *Idem*, p. 27.
7. *Idem*, p. 27.
8. *Idem*, p. 27.

Vejamos, agora, como este texto, publicado isoladamente e depois inserido no romance *Nome de Guerra*, parece, afinal, funcionar como um modelo de todo o romance porque representa, em ponto pequeno, aquilo que, em ponto grande, a obra sugere e ensina: "Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar." Trata-se de entender e avaliar a intervenção dos outros (os talvez impropriamente chamados "desgraçadores"), adversários mas não inimigos, forças aparentemente antagónicas mas, afinal, complementares e possibilitadoras do desenvolvimento e libertação individuais.

Nesta cena microcósmica, a liberdade expressa-se numa forma possível de poder: o de dizer e marcar, uma impressão profunda da voz sobre a memória. Tanto assim que no momento final da coreografia, uma palavra dita ("Desgraçador!"), aparentemente leve e efémera, se revela definitiva e pesada por tudo aquilo que acarreta. É que essa palavra se torna um acontecimento (*dabar*, em hebreu) por ser proferida no espaço certo, no momento certo e para todo o sempre — face à adversidade desagradável mas propiciadora.

Todo o romance *Nome de Guerra* pode ser lido a partir desta descoberta do centro e da liberdade humana reencontrada a partir do eixo de cada qual. A prancha surgiria assim como metáfora do espaço/tempo da vida humana, assumindo o papel a que se alude vulgarmente: andar sobre uma corda bamba, fazer equilíbrio em cima do arame, isto é, trabalhar, viver ou sobreviver num espaço/tempo restrito, em tarefas repetitivas, tão mais monótonas quanto menos "graça" se lhes 'acrescentar'.

Dir-se-ia estar a tábua para esta cena particular, tal como está o cabaret, o quarto, a água-furtada para o romance por inteiro. Representarão, uns e outros, um espaço de 'palestra', escola de vida no seu sentido antigo de educação enquanto escalada, ascensão.

Onde (no capítulo V) está uma mulher em plena situação de trabalho, leve e acima do homem, deitado sobre sacas pesadas, está (no romance) Antunes, em plena vida, trabalhosa, conquistando a leveza à custa dos outros e de si próprio elevando-se acima do mundo dos outros e das vidas alheias, as que puxam para baixo, cavam buracos, erguem muros e não passagens, muralhas opacas que não deixam ver ao longe.

Todo o percurso de Antunes no princípio deste romance é o de começar a ver "tão de perto" como nunca vira aquilo a que então se chama "a realidade":

> Abrira-se no seu íntimo a janela que dava para a vida: os outros, o próximo, a multidão, a humanidade, esse campo de onde saem escritos os livros, essa escola onde se aprende a arte de comparar forças e definir qualidades.[9]

A relação de horizontalidade com a vida, o face a face com os outros vão assegurar o crescimento de Antunes, a sua descoberta de si próprio de acordo, afinal, com a sua natureza, os seus princípios, aquilo que os astros e a sociedade determinaram ou vão determinando:

> A sua educação obriga-o a uma posição vertical, com os braços bem juntos ao corpo, a cabeça direita e os olhos em frente, para ser um homem diferente de um animal![10]

9. *Idem*, p. 52.
10. *Idem*, p. 57-8.

Viver na intimidade com Judite significa para o protagonista subir um degrau, o de entrar na vida ou naquilo a que repetidamente chama a realidade. Primeiro, "tendo a noção de viver no céu" ("O Antunes sentia no corpo um bem-estar de quem vive em liberdade" [11]), elevando-se pela relação com a mulher acima do mundo mesquinho e pequeno onde os outros circulam; depois, começando "a ver que, afinal, aquele viver no céu era muito caro" e querendo já "manobrar o travão da descida" [12].

Anuncia-se a separação do casal num capítulo a cerca de meio caminho do final da obra, o qual se intitula "Primeiros ressaibos a provisório", significativa variação do antecedente, aparentemente conclusivo e categórico: "Primeiros ressaibos a definitivo". E o momento de viragem, ou melhor, de prosseguimento do processo (progresso porque mais para cima e para o alto...) acontece quando a situação anterior atinge o seu clímax e não pode senão desenvolver-se a partir de um outro ponto de vista. As palavras trocadas entre os dois amantes haviam deixado de ser umas "para dentro da boca do outro" [13], numa atitude de complementaridade cúmplice, secreta e íntima: "duas bocas que se respiravam uma à outra".

Interrompem o pensamento a solo de Antunes palavras de outros numa discussão "que subia à porta da escada." E é então que a anunciada separação se efectiva:

> A Judite saiu da cama completamente nua e foi encostar o ouvido ao buraco da fechadura. O Antunes ouvia as vozes crescerem, mas não sabia senão que a Judite estava a escutar. Aquela posição da mulher nua chocou-o. Viu segredos na vida, coisas escondidas, segundos sentidos, combinações, mistérios. A Judite tinha o hábito de dizer segredos: a ele diante da dona da casa, e à dona da casa diante dele. A Judite e a dona da casa por vezes trocavam o olhar entre si, e desse olhar o Antunes sabia que elas o tinham trocado. A franqueza com que exibia o seu corpo nu era bem diferente da impressionante posição de escutar à porta. [14]

Perdida a franqueza, a nudez perde a graça e passa a assinalar o despudor de se "meter na vida dos outros". Constatando o facto de que, dentro daquele quarto numa forma de vida materialmente saturada, indigesta e entorpecedora, jamais se operaria algum milagre de "transfiguração, sua, dela ou dos dois" [15], Antunes revê o lugar onde se encontra, redimensionando-o enquanto espaço de auto-conhecimento:

> E verificava que ali naquele quarto era inadmissível um milagre. Aquelas portas de dentro das janelas nunca seriam arrombadas do lado de fora por nenhum mensageiro de milagres. Pela porta da escada continuariam a entrar apenas as contas, apenas!
> A discussão na escada crescia sempre, cada vez mais, como uma trovoada que passa por cima dos que estão cá em baixo, forçados a pensar nesse momento com mais cuidado do que quando faz bom tempo. [16]

---

11. *Idem*, p. 99.
12. *Idem*, p. 107.
13. *Idem*, p. 105.
14. *Idem*, p. 107.
15. *Idem*, p. 108.
16. *Idem*, p. 108-9.

Páginas adiante, já depois da separação ("que [Antunes] não procurara, mas viera" [17]), verificado o carácter provisório do episódio-Judite na vida de Antunes, encarável como oportunista e cínico ("A Judite é...é a pedra de toque com que afinal verifiquei a realidade da minha vida" [18]), ou do episódio Antunes na vida de Judite (confessara que casar com ele seria "uma grande bofetada" [19] em muita gente, uma oportunidade de ascensão social e não de elevação individual), Antunes — acabado de dormir mas ainda não acordado, conforme expressão do capítulo XXX — "oferece-nos o espectáculo de um homem em luta livre consigo mesmo" [20]. Por sua vez Judite desiste de procurar por si e apenas espera "pela sua vida nas mãos de outro" [21]. Graças a Antunes não "lhe faltava dinheiro e dinheiro é o principal para esperar, para disfarçar, para mentir a miséria e a desgraça."

No quarto "às escuras", meia-noite em ponto entrando "pelas janelas escancaradas", Antunes põe-se de pé e "com os calcanhares bem firmes no chão" — postura que retomará mais tarde quando realmente operar o milagre de chegar a si a partir do seu interior — reflecte sobre o seu amor por Judite e sobre a "desgraça" daqueles que chegam tarde à vida.

Os caminhos de cada um são agora o de cada um para seu lado, afastando-se como os amantes se afastam: numa linha horizontal divergente. E, no entanto no final do texto, já se alude ao todo de que fazem parte os dois contrários:

> eu tenho o meu caminho e ela tem o seu. Respeitarei exactamente o dela, para poder respeitar melhor o meu. Não será isto ser cristão e moderno? A desgraça da Judite é relativa a mim; sou eu que tenho outro ideal diverso, oposto ao dela. Eu tenho o dever de humanidade de respeitar a sua companhia, já que a vida fez encontrar-nos. É necessário que eu aprenda que há mais gente neste mundo além de mim e das minhas aspirações. Que eu zele e combata pelo meu ideal é tão justo como outros façam o mesmo. A inteligência do mundo não é afinal senão os valores iguais de opiniões contrárias. Quanto mais contrárias forem as opiniões mais se igualam os valores dos rivais, mais violentamente se chocam pela atracção dos contrários, e o choque mais os aproxima, mais os contrasta, mais os confunde na luta, e acabam os inimigos por formarem uma unidade viva, activa, inteira, leal e dominadora. [22]

Vejamos como no momento a seguir, Antunes e Judite estão mais perto um do outro do que parece e se completam melhor do que julgam.

> O Antunes espreitava a sua própria vida como a Judite espreitava às portas. Assistia à sua intimidade com a Judite naquele quarto: ela é o aproveita-tudo o que lhe passa à mão, e ele o teórico que nunca tinha tocado em nada com as mãos. A sua educação foi: ver e não mexer. E o Antunes era como a sua educação: via, mas não mexia, nem sabia mexer.

17. *Idem*, p. 109.
18. *Idem*, p. 111.
19. *Idem*, p. 108.
20. *Idem*, p. 121.
21. *Idem*, p. 122.
22. *Idem*, p. 123.

> A Judite, pelo contrário, pegava em tudo, estragava tudo, destruía tudo o que lhe ficava à mão de semear, e não via nada.[23]

Frente a frente ou lado a lado, Antunes e Judite confundem-se um com o outro, "tinham-se passado positivamente de um para o outro. Era o resultado de uma convivência, não era o que eles julgavam."[24]

Para que 1+1 fosse = a 1, seria preciso que cada 1 tivesse sido inteiramente como cada 1. E tal não acontecerá decerto nas noites e nos clubes, lugares onde é o álcool a oferecer a leveza e uma "alegria estupenda, artificial, autêntica, suspensa, no ar, uma coisa leve, sem peso, sem significado, sem feitio imaterial mas a encher admiravelmente aquele momento!"[25]. Entre pessoas que Antunes cruelmente descreve como tendo "esgotada a imaginação"[26], como "incapazes de ironia e optimismo, esmagados pela realidade, esborrachados pela vida", Antunes ora atiça a festa querendo que as "labaredas da fantasia subissem tão alto que o mundo inteiro fizesse ah!"[27], ora sai do clube para chegar de automóvel à Boca do Inferno e "descer" com Judite até ao fim das rochas, num percurso errático de altos e baixos, num inferno que é principalmente dos outros morrendo, cada qual à sua maneira. Judite, nome de guerra, nome do romance, sobreviverá. E à custa dela, Antunes compreenderá o que é querer viver como ela sempre quis, saber viver, coisa a que ele aspira, e poder viver, direito que a sociedade aniquila e que os astros por vezes também não propiciam.

Depois dessa descida ao inferno (ali mesmo entre Cascais e o Guincho) e antes de nascer pela terceira vez, a cabeça de Antunes parara, "como um relógio sem corda. Os seus pensamentos ficaram desligados uns dos outros, dispersos, sem vez, sem continuação, destroçados, restos, escombros."[28] Ou numa outra versão: "Todos os seus hábitos foram decepados. Tinha sido salvo da catástrofe que houve no interior do quarto onde habitava."[29] Entre o andar alto de um médico onde deixa, além do diagnóstico e do dinheiro, o seu próprio nome (o tal, também de guerra?) e a igreja onde vê "mulheres ajoelhadas"[30] aspirando ao céu, Antunes dá por si decidindo reencontrar-se com a terra, o baixo, o peso:

> Agora já não era subir às nuvens o que pretendia o Antunes. Pelo menos, por enquanto, não. Talvez que lá voltasse às nuvens, mas agora tratava-se só de cá de baixo: acertar com o chão, ir por onde vão os outros, a par da vida, sem ficar para trás, nem voar, nem tirar os pés da terra. Agora era cá outra coisa só com ele. A sua vida não podia deixar de continuar. Ele não sabia como. Bom ou mau, tudo era apenas passado. Era o seu único mestre.

---

23. *Idem*, p. 125.
24. *Idem*, p. 127.
25. *Idem*, p. 159.
26. *Idem*, p. 160.
27. *Idem*, p. 161.
28. *Idem*, p. 181-2.
29. *Idem*, p. 183.
30. *Idem*, p. 184.

A partir do momento em que "o protagonista aluga a sua independência" [31] — essa a de ser mestre de si próprio! — pagando, em seu duplo sentido, um novo quarto, não por acaso uma água-furtada donde se seguia "o Tejo por aí acima, desde o mar até perder-se à esquerda" [32], compreende que "tudo o que a ele tinha acontecido até esta água-furtada era para rasgar. Só depois de bem rasgado tudo o de até este quarto, é que o Antunes poderia então começar a pensar na maneira de arranjar para si uma nova alma mais competente."

No capítulo seguinte, "O mau piso da azinhaga da independência", Antunes vai-se deixando ficar ali já sem comandar directamente as suas acções e talvez, inconscientemente, "para afazer-se àquele quarto" [33], um espaço que há-de ser definitivo para a descoberta de si próprio mas que, por ora, ainda o não é: "Apesar de ser uma água-furtada, deitado na cama a olhar pela janela, parecia-lhe estar numa trincheira de guerra. O quadrilátero oco da janela no céu."

Disponível e atento, Antunes dispersa-se pelos ouvidos, escutando vozes "só para descobrir as imagens pelo ruído." E quando regressa a si é para sair da cama, isto é, da posição de deitado, subir três degraus (representando as três vezes que nasce?), "chegar à janela" [34] e ver "tudo dentro de uma só olhadela": o fora e o dentro, o distante e o próximo, um lado e o outro, o passado e o presente, o tempo e o espaço, a sua própria vida e a História do seu país.

A noite e a janela ajudam Antunes a ver. E procura lá no alto "outros amigos que não sejam pessoas" [35], descobrindo, assim, o céu, não porque nele viva mas porque para ele, realmente, olha.

> Os exércitos dos astros estavam formados desde o princípio do mundo, invencíveis. Às vezes, encontravam-se os mais importantes e isso reflectia-se cá em baixo na terra. Cada humano era o reflexo de um determinado desses encontros.

Antunes descobre-se no parapeito de uma janela, a meio caminho, entre o céu e a terra: "Ou as estrelas acessíveis ou a presença daquele quarto ligado à terra." E descobre que "a terra é até onde vem tudo o que se vê das estrelas" [36].

Sente então o seu próprio corpo de uma forma inédita, como um todo por onde a seiva circula, como um lugar de merecida respiração, como o referido centro do Universo. E na actualidade desse momento plenamente vivido esboça-se no homem a consciência da sua própria força física e espiritual, formalizada na expressão corrente, banalizada e aparentemente pouco significativa: "senhor de si". E a consciencialização não acontece por uma via teórica ou abstracta mas por uma via de aprofundamento da sua própria postura e de autodomínio de cada uma das partes do corpo:

> O Antunes estava longe de se saber capaz de que aquilo lhe passasse sequer pela cabeça. Mas sentia o sangue correr-lhe tão à vontade por dentro das veias que se sorriu à ideia de

31. *Idem*, p. 195.
32. *Idem*, p. 196.
33. *Idem*, p. 197.
34. *Idem*, p. 198-9.
35. *Idem*, p. 201.
36. *Idem*, p. 210-1.

que elas talvez tivessem estado entupidas até hoje. Com os braços cruzados sobre o parapeito, as mãos agarrando os bíceps, teve de olhá-los para certificar-se de que eram os seus, duros como buxo. Ou não sabia que tinha aqueles músculos ou ignorava que estivesse a fazer força. O que aquele momento tinha de nítido era que ele sentia projectar-se em redor de si e não o exterior que vinha projectar-se dentro dele. Uma consciência tão dona da presença da sua vida neste mundo nunca ele a saboreara tão gostosamente. Aqueles instantes tinham um ressaibo a merecidos. Um bastar-lhe até ao fim das respirações fundas. O sentido daquelas palavras 'senhor de si' fazia-o ele como se o não tivesse havido nunca. Levava a sua vontade a ir mover um por um cada músculo, nas pernas, no tronco, nos braços, na cabeça, nos pés, nas mãos, apenas a ver se respondiam à vontade, e tudo sem sair da posição de braços cruzados sobre o parapeito e as pernas traçadas por detrás. [37]

Se a descrição anterior corresponde aos primeiros vislumbres da ultrapassagem da primeira natureza do protagonista, "o trampolim do salto mortal para a segunda natureza" [38] dá-se quando se afirma que "o pensamento humano e a humanidade não são uma e a mesma coisa" porque "o pensamento humano leva sempre uma incomensurável dianteira à marcha geral da humanidade".

E a diferença de grau entre as pessoas reside no facto de uns suportarem sozinhos "o peso da atmosfera" e outros apenas resistirem "ombro a ombro" ao quotidiano. Dito de outro modo: enquanto estes últimos não ultrapassam uma relação horizontal com a vida cujas portas eventualmente se lhes abrem mas a cujas janelas nunca se elevam, os primeiros encontram o seu centro, um lugar onde a dicotomia pesado-leve deixa de fazer sentido porque se criou para si o seu próprio e único lugar.

Na etapa final do crescimento de Antunes (o último capítulo do romance) toda a descrição do protagonista passa pela assunção do homem enquanto um todo em que corpo e espírito se não dissociam numa postura de atenção ao momento presente, respirando pelos seus próprios meios, numa atitude justa descoberta a pulso e, por vezes, em muito mau piso.

O Antunes sentia o prazer do seu entendimento e estava contente consigo mesmo por causa da vibração da sua presença à janela daquela água-furtada aberta para o ar. Não eram programas futuros que o animavam daquela maneira, mas sim, exactamente, o profundo sentido daquele momento da sua vida ali àquela janela sobre a noite, entre o seu passado, que ele conhecia como ninguém, e o seu futuro, que não necessitava de saber por enquanto. Tanto era assim que se desencostou do parapeito, acertou-se bem perpendicularmente ao chão, içou o mais que ia o corpo todo sobre si mesmo, ajustou bem as plantas dos pés ao solo, como as das estátuas nos seus pedestais, com ambas as mãos vibrou umas máculas palmadas no tórax, para lhe tirar o som, e não pôde resistir à tentação de dizer em voz alta, acompanhada de gestos dos braços estendidos para fora da janela por cima do telhado: "As ocasiões não se procuram, encontram-se. E quem é, além de nós mesmos, que lhe há-de dar o a propósito? Só quem não há-de encontrar-se antes de chegar ao fim é que foge da realidade com medo de ser mordido por ela! Mas eu não tenho medo de viver. O meu medo é incomparàvelmente maior do que esse: tenho medo de não viver!" [39]

37. *Idem*, p. 215.
38. *Idem*, p. 217.
39. *Idem*, p. 223.

Nesta fase do percurso de crescimento, o corpo do protagonista já se não apoia como dantes no parapeito da janela, a qual fora anteriormente descrita como "trincheira de guerra". Antunes desencosta-se e acerta-se perpendicularmente com o chão, postura de equilíbrio apenas possível para aqueles que conhecem a lei do peso e da leveza regendo o seu próprio corpo. Elevar, como Antunes o faz, corpo e braços para fora da janela por cima do telhado exige não apenas um profundo bem-estar (que Antunes já sentira aquando do seu estar no céu e na cama com Judite...) mas, acima de tudo, uma perfeita noção de ajuste e harmonia.

A janela, à imagem da barra da dança clássica que apenas prepara o corpo, funciona como uma etapa e não um fim em si mesmo. Apreendida a técnica, urgia passar para o corpo sem apoio nem rede, a capacidade de estar, saltar ou pousar sem o menor esforço, isto é, com a maior naturalidade, como se nada de transcendente se passasse e apenas se tivesse, por um momento, reencontrado a verdadeira dimensão humana.

O romance termina incentivando a criação por cada um do seu próprio "caso pessoal" [40] através do "acertar-se com a sua própria estatura", prosseguindo sempre "na lealdade" que cada um a si mesmo deve. E revela no final sob uma forma popular, aparentemente banal e corriqueira ("Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar"), um segredo profundo na construção de si próprio enquanto obra-prima, correspondente ao "destino universal" de "cada um [...] fazer de si mesmo o modelo de mais uma estátua humana" [41]. Desaparece a dicotomia vida e obra, a qual se torna um meio de acção e elevação do indivíduo. É pelo fazer da obra que este ascende ao plano mais elevado da criação, recriando-se.

Nome de Guerra satura-se de existência, o nível a que as coisas acontecem aos altos e baixos mas paralelamente ao solo (em mesas para quatro onde as pessoas se cumprimentam e dão a mão eventualmente para se entreajudarem...). E saúda não só a natureza ("o corpo-inteiro" parecido da vaca e do seu nome, "vaca por todos os lados" [42]) mas, acima de tudo, a vida, aquela que acontece verticalmente sob a acção dos astros e, por vezes, contra a sociedade, a qual "só tem que ver com todos, não tem nada que cheirar com cada um" [43]:

> O papel da sociedade é imediatamente mais evidente sobre cada pessoa do que o atropelado movimento das gerações que a antecederam e lhe determinaram o seu sangue, mas aquela não vale esta.

Porque vale mais a vida do que a existência, vale mais a genealogia do que a sociedade: o "íntimo pessoal" inimitável, único, "é inatingível por outrem." Dito de outro modo, no final do romance: "Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar."

> E é este o fundamento de toda a humanidade, de toda a Arte e de toda a Religião. O nosso íntimo pessoal é de ordem humana, estética e sagrada. Serve apenas o próprio. É o seu único

40. *Idem*, p. 224.
41. *Idem*, p. 19.
42. *Idem*, p. 15.
43. *Idem*, p. 19.

> caminho. O melhor que se pode fazer em favor de qualquer é ajudá-lo a entregar-se a si mesmo. Com o seu íntimo pessoal cada um poderá estar em toda a parte, sejam quais forem as condições sociais, as mais favoráveis e as mais adversas. Sem ele, nem para fazer número se aproveita ninguém.
> A individualidade e a personalidade são florescências desse invisível do nosso ser a que chamamos o nosso íntimo. Tudo quanto de bom ou de mau, de óptimo ou de péssimo, exista em cada qual nasceu com ele e formou-se secretamente, intimamente, a despeito de todo o aspecto que lhe venha do exterior, de toda a educação e acção alheias. [44]

Apesar de, para Almada-Negreiros ser o livro um dos muitos processos "de se salvar uma pessoa" e de poder mesmo funcionar — à imagem do(s) outro(s), experimentado(s) — como factor adjuvante/obstáculo ao crescimento do indivíduo-estreante, apesar de estar esta última fase do crescimento do protagonista muito para além da linguagem das palavras (e por isso mesmo ao nível daquilo a que, no manuscrito "Ver", chama o instinto do conhecimento directo e imediato), acontece ser sob a forma longa de um romance (escrito) que se manifesta de maneira exemplar aquilo a que Calvino chama a "função existencial" da arte e da literatura: "a procura da leveza como reacção ao peso de viver" [45].

É por uma palavra dita ("desgraçador!") que a mulher se liberta do peso da carga que transporta e marca categórica e definitivamente a memória daquele que estorva e propicia o seu desenvolvimento individual. É pelo som tirado do peito, pela "voz alta" de Antunes ligado à terra e ao céu que se comunica o percurso percorrido e se faz saber a liberdade, a única possível, entre aquilo que os astros determinam e que a sociedade obriga.

À maneira de um conto popular oralmente transmitido, termina o próprio romance com uma moralidade expressa coloquialmente por uma forma proverbial: "Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar." Estas últimas palavras escritas ecoam uma voz familiar (experimentada) aconselhando ou orientando aquele (estreante) que deseja aprender a arte de bem viver. Remetem para a fala, lugar de afirmação dessa vontade de vida, veículo de transmissão directa do ensino, última instância da liberdade. Como se a tal leveza que a literatura busca, mais do que pela letra, passasse pela voz, pela palavra 'alada', aparentemente efémera, afinal, tão duradoura quanto leve e livre.

---

44. *Idem*, p. 19.
45. Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 40.

PROJECÇÕES DE OVÍDIO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

MARIA DOS ANJOS BRANDÃO MAURÍCIO GUINCHO

Nas canções da poesia trovadoresca o amor ocupa um lugar preponderante e Ovídio, no século XII, é considerado a mais alta autoridade em matéria de amor. Os trovadores não imitam textualmente as obras de Ovídio, mas apresentam, na sua lírica, uma continuação dos temas ovidianos. Ovídio tinha escrito nos *Amores*, L. II, 9b, v.1-4:

Viue, deus, posito, siquis mihi dicat, amore,
Deprecer, usque adeo dulce puella malum est.

Do mesmo modo, uma das ideias fundamentais da lírica medieval é que a vida não vale a pena ser vivida se o amor não encher o coração e se ele não inspirar todos os actos quotidianos.

Pero Velho de Taveirós foca este tema:

Quand'ora for a mha senhor veer,
que me non quer leixar d'amor viver,
ai, Deus Senhor, se lh'ousarei dizer:
"Senhor fremosa, non poss'eu guarir!"

D. Dinis foca-o também várias vezes:

Senhor, eu vivo coitada
vida, des quando vos non vi;
mais, pois vós queredes assi,
por deus, Senhor ben talhada,
querede-vos de min doer
ou ar leixade-m' ir morrer.

Cedo, ca tal a quis(o) Deus fazer
que´se a non vir´non posso viver.

O amor penetra repentinamente pelos olhos e apodera-se do poeta que deixa de ter qualquer espécie de vontade. Poderíamos dizer que a amada funciona como um espelho onde o poeta se olha, a fazer-nos lembrar a lenda do belo Narciso contada no L. IV das *Metamorfoses* de Ovídio. Em estrofes admiráveis, os poetas, através de uma intensidade puramente subjectiva, souberam transformar os temas dos olhos, do amor e da morte, traduzindo o fatalismo das paixões. Como na fronteira de dois mundos exteriores, os olhos da dama transformam-se, metaforicamente, num espelho fascinante que arrebata o amante a si próprio. Estes versos pertencem, respectivamente, a D. Gil Sanches e a João Garcia de Guilhade:

Tu, que ora viste os olhos seus,
tu, que ora viste os olhos seus,

digas-me mandado d'ela por Deus,
digas-me mandado d'ela por Deus,
Ca, se eu seu mandado
non vir, trist' e coitado
serei, e gram pecado
fará, se me non val,
ca en tal ora nado
foi que, mao pecado,
amo-a endoado
e nunca end'ouvi al.

Pero quem quer x'entenderá
aquestes olhos quaes son,
e d'est'alguen se queixará,
mais eu, jáquer moira, quer non:
os olhos verdes que eu vi
me fazen or' andar assi.

Os versos desta "nostalgia de amor" condensam o narcisismo próprio do amante cortês, que se compraz incansavelmente na sua dor. Enquanto que o Narciso ovidiano fica prisioneiro da sua imagem, D. Gil Sanches descobre na contemplação dos olhos amados uma realidade superior a ele, pois, não obstante a sua crueldade, ela responde necessariamente à ideia da perfeição. Assim, o mito vindo da Antiguidade, encontra-se poeticamente transformado numa elevação de tipo platónico.

Ovídio insistira muitas vezes na força irresistível do amor. (*Amores*, L.II, 9, v.29 / L.II, 17, v.5 / L.III, 4, v.5 / L.III,11, v. 33, etc.).

Martim Moia, por sua vez, também o afirma:

.....
Aver-lhes-ei mia fazend'a mostrar,
que nonm tenham que viv'eu sem amor?
.....
porém nom trobo, ca nom m'e mester;
mais que nom am', esto nunca sera!
.....

Para Ovídio, o amor é antes de tudo um contacto físico com o ser amado. O amante procura estar perto da mulher amada até tocá-la, tomá-la nos braços, devorá-la com o olhar, cobri-la de beijos e carícias. Do mesmo modo, para os trovadores provençais, o desejo sensual e erótico é o elemento mais importante da sua concepção amorosa. Nas cantigas portuguesas, mais platónicas que as provençais, a volúpia dos sentidos não pode manchar o enlevo do amante e, apesar de serem dirigidas a raparigas solteiras e os trovadores não passarem do estado de entendedor, há indícios da satisfação dos poetas quando eram correspondidos por um sorriso ou um olhar, ou eram contemplados com um anel, uma cinta, uma touca ou uma madeixa de cabelos. Por vezes, numa mesma cantiga, encontramos aliadas duas formas de amor: o amor-adoração e o amor dos sentidos. É aquilo a que se chama o dualismo da cultura medieval: "exaltação da personalidade e

proibição das demasias (mesura), amor platónico e voluptuosidade goliardesca, delírio ascético e racionalismo burguês" [1]. Assim sendo, chega-se a fazer alusão aos "trajos menores" da amada ou a exaltar o seu corpo belo e esbelto. São provas do que temos vindo a afirmar o seguinte extracto da composição de Pai Soares de Taveirós:

.....
mia senhor branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia.
Mao dia me levantei
que vos entom nom vi fea!.
.....

ou os famosos versos de Martim Codax:

Eno sagrad', en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!

En Vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

Estes versos de Martim Codax lembram-nos, tal como deve ter lembrado o poeta, o *corpus amo* dos *Amores* de Ovídio:

Nequitiam fugio: fugientem forma redicit:
Auersor morum crimina; corpus amo;
(*A.*, III., 11b., v. 38 e segs.)

O amor escraviza. O amante desempenha missões que na vida corrente acharia indignas de si. Ovídio tinha acentuado esta humilhação e este servilismo voluntário ao qual o amante se submete para obter ou merecer os favores da sua dama. Os trovadores chegam a pedir de joelhos que ela lhes "faça bem" ou, ao menos, lhes ofereça uma *dõa*, ou seja, uma lembrança íntima que lembre o seu próprio corpo. D. Dinis, depois de dizer que quer mais à sua dona que Tristão quis a Isolda, pede-lhe que se compadeça:

.....
que mi queredes peyor d'outra ren,
pero, senhor, quero-vos eu tal ben...
.....

D. Fernam Garcia Esgaravunha reitera esta ideia e imitando os provençais afirma querer ser vassalo:

.....
dizer-vos quer'eu uã rem,
senhor que sempre bem quige:

1. R. LAPA, *Lições de Literatura Portuguesa*, 1966, p. 25.

"ar sachaz veroyamen
que je soy votr'ome lige"
.....

Ovídio lembra o exemplo de Apolo e conclui:

Quod Phoebum decuit, quem non decet ? Exue fastus,
Curam mansuri, quisquis amoris habes.
(*A.* A. II, v.241 e segs.)

O poeta aceita todas as infâmias com resignação e chega mesmo a desejá-las:

Accipe, per longos tibi qui deseruiat annos.
(*A.*I,3, v.5.)

Ovídio fala também da separação que faz avivar o amor e o desejo e este tema da saudade é, sem dúvida, uma das características fundamentais do lirismo nacional. Ruy Queimado, por exemplo, proclama que separado da sua dona, só lhe resta morrer de amor:

.....
Nostro Senhor, e ora que sera
de min que moiro, porque me parti
de mia senhor muy fremosa, que ui
polo meu mal ?
.....

Tanto para os trovadores como para Ovídio, o amor é uma doença cujos sintomas são evidentes. O verdadeiro amor mostra-se através de signos exteriores: palidez, falta de apetite, insónias, lentidão, suspiros, loucura, etc.

Bernal de Bonaval escreve:

.....
Ir-m'ei pero m'é grave de fazer,
e, des quand'eu ora de vós tolher,
os meus olhos non dormián.
.....

A mesma ideia é evidenciada por João Garcia de Guilhade:

.....
Pero non dev'i a perder
ome que já o sen non á,
de con sandece ren dizer,
e con sandece digu'eu já:
os olhos verdes que eu vi
me fazen or' andar assi.
.....

e também por Pai Soares de Taveirós:

.....
Com'ome que ensandeceu,
senhor, com gram pesar que viu,
e nom foi ledo nem dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
Ai mia senhor, assi moir'eu!
.....

Se o amor pode ser fonte de males cruéis, ele também pode ser um sentimento doce e agradável. Este tema surge em Ovídio, sobretudo em *Amores* e *Arte de Amar*:

Lingua iuuet mentemque tegat; blandire noceque;
Impia sub dulci melle uenena latent.
(*A.* L. I, 8, v. 103-104.)

Nec maledicta puta nec uerbera ferre puellae
Turpe nec ad teneros oscula ferre pedes
(*A.A.* L. III, v. 533-534.)

e é retomado com frequência nas canções dos trovadores. Para Nuno Eanes Cerzeo o amor é mal e bem, mel e fel:

.....
Mha senhor fremosa, diei-vos uã ren:
vós sodes mha morte e meu mal e meu ben!
E mais... porque vo-lo-ei eu já mais a dizer?
Mhe morte sodes, que me fazedes morrer!
.....

Para Fernam Gonçalves de Seabra só o mal da morte pode libertar o poeta do mal de amor:

.....
De morte; ca tod'outro mal
d'amor sei eu ca me nom fal.

Nuno Fernandes Torneol mostrou bem este aspecto ambíguo do amor, fonte de tormentos e delícias, onde a alegria parece, contudo, dominá-lo:

.....
Tôdolas aves do mundo d'amor dizian,
do meu amor e do voss'en ment'avian:
leda mh and'eu.
.....

Esta alegria, correspondente menor ao *joy* dos provençais, nasce por vezes do simples olhar da dama. Basta que ela pouse os olhos no trovador para que a alma deste sofra uma metamorfose. A paixão amorosa não só transforma o coração dos poetas, mas também o mundo exterior lhes parece metamorfoseado. Joam Airas de Santiago afirma:

.....
Todolas cousas eu vejo mudar,
mudam-s'os tempos e muda-s'o al,
muda-s'a gente em fazer bem ou mal,
mudam-s'os ventos e tod'outra rem,
mais nom se pod'o coraçom mudar
do meu amigo de mi querer bem.
.....

Para Ovídio nenhuma mulher é mais bela que Corina, pois a mulher de quem se gosta é sempre a mais bela entre todas. O amor é cego: o amante não reconhece na amada os defeitos que vê nos outros e é o único a ver nela certos encantos. Este tema é aflorado pelos trovadores com imensas variações.

Pero Velho de Taveirós, dirigindo-se à dama, exclama:

.....
Senhor fremosa, non poss'eu guarir!
.....

A mulher amada tem também todas as qualidades para D. Dinis:

.....
Ca mha senhor quiso Deus fazer tal
quando a fez, que a fez sabedor
de todo ben e de mui gran valor
e con tod(o) est'é mui comunal,
ali u deve; er deu-lhi bon sen
e des i non lhi fez pouco de ben,
quando non quis que lh'outra foss' igual.
.....

Do mesmo modo, Pero Garcia Burgalês não se cansa de fazer elogios quando fala da sua amada:

.....
Ai eu coitad', e por que vi
a dona que por meu mal vi !
Ca, Deu' lo sabe, poi'la vi,
nunca já mais prazer ar vi,
per bõa fé, u a non vi;
ca de quantas donas eu vi,
tan bõa dona nunca vi,
.....

Esta idealização poética da dona como modelo de beleza e virtude é sintetizada nestas duas estrofes de João Airas de Santiago:

.....
a mais fremosa de quantas eu vi
long'estava de parecer assi.
.....

Tanto para os trovadores como para Ovídio, a mulher amada é dotada de todas as qualidades físicas e morais, funcionando não só como a sua *Domina*, mas também como uma *Dea* que se deve venerar. Ela enche de tal modo a alma dos poetas que do seu amor dependem a personalidade e até o destino dos mesmos. Por ela, os poetas estão prontos a passar por toda a espécie de martírios.

Também os amantes multiplicavam voluntariamente os seus juramentos e promessas, pois todo o amor se quer eterno. Ovídio incitava os seus discípulos a fazerem promessas:

Nec timida promitte; trahunt promissa puellas;
Pollicito testes quoslibet adde deos.
(*A.A.* L.I, v.629-630.)

D. Dinis jura também à sua dama uma fidelidade sólida, considerando-se mais fiel que Tristão símbolo da fidelidade amorosa:

.....
Qual maior poss'; e o mui namorado
Tritam sei bem que nom amou Iseu
quant'eu vos amo, estou certo sei eu;
e com tod'esto sei, mao-pecado,
que mi queredes peior d'outra rem,
pero, senhor, quero-vos eu tal bem
.....

O amor elegíaco é sempre em Ovídio um amor furtivo, que se esconde do marido, do protector ou dos parentes da amada. Ovídio lamenta-se da intransigência daquela que mantém a porta fechada apesar dos seus pedidos, impedindo-o assim de se juntar à bela:

Iaanitor, indignum, dura religate catena,
Difficilem moto cardine pande forem.
(*A.* L.I, 6, v. 1-2.)

Este amor elegíaco, tal como o amor cortês, é sempre um amor proibido e é este pormenor que dá cor à aventura. As alegrias que este amor busca são sempre provisórias e esta incerteza é sofrida com resignação e muitas vezes aceite, como se se tratasse de uma benção divina. Sendo este amor secreto, a discrição é a sua regra fundamental.

Ovídio insistiu neste tema:

Exigua est uirtus praestare silentia rebus;
At contra grauis est culpa tacenda loqui:

.....
Praecipue Cytherea iubet sua sacra taceri;
Admoneo, ueniat ne quis ad illa loquax.
(*A.A.*, L.II,v. 603 e segs.)

O nome da mulher amada não pode ser revelado sob nenhum pretexto. Este tema do segredo e da discrição encontra-se também em Dante e na poesia hispano-árabe. De facto, o jogo do amor deve muito aos árabes. Mas enquanto na sociedade muçulmana as mulheres estavam rigorosamente separadas dos homens, no Ocidente o objecto do amor era não somente visível e audível, mas também acessível e consentidor. Os poetas do sudoeste da França e da Península Ibérica tentaram derrubar os muros do harém, mas mantiveram o segredo quanto à identidade da sua amada, tema que vai ser uma das principais características da tradição do amor cortês. O sofrimento e a coita do poeta, que o podem levar à morte, têm sempre por fundamento o *bõo semelhar* e o *bõo prez* da mulher amada. O receio de incorrer no seu desagrado fá-lo reservado e tímido:

.....
praz-me muyto porque nom saben ren
de que morro, nem como, nen por quen.
.....

Por isso, esconde o seu amor de tudo e de todos porque sabe que a dona corta relações com ele ao ver a sua identidade descoberta. Foram exímios na poesia do segredo Pero Garcia Burgalês e Fernan Gonçalves de Seabra, que diz:

.....
Muytos me perguntan, per boa fé,
preguntas que non devian fazer;
que lhes diga por quem trobo ou qual é;
e porén ey a todos a dizer
    ca non saberán quen é mya señor
per my, entanto com'eu uiuo for.
.....

Do mesmo modo que ignoramos a identidade de Corina, também não sabemos quem foram as damas cantadas pelos poetas. O amante cortês só designa a sua dama por um pseudónimo ou um "senhal", muitas vezes posto no masculino.

No entanto, quando se trata de falarem das suas conquistas, os poetas não são tão discretos. Sabemos como Ovídio praticou esta "gabarolice sexual":

At nuper bis flaua Chlide, ter candida Pitho,
Ter Libas officio continuata meo est;
Exigere a nobis angusta nocte Corinnam
Me memini numeros sustinuisse nouem
(*A.*, L. III.,7, v. 23-26.)

Neste domínio do exagero, os poetas provençais batem todos os recordes. Os nossos trovadores, embora tenham sido por eles influenciados, adaptaram este lirismo à nossa psicologia e mostram-se mais comedidos. No entanto, há vislumbres destas conquistas amorosas nalgumas composições. Tal como Ovídio, no L. II de *Amores* se mostra hesitante entre dois amores, também Rui Fernandez de Santiago, através de um certo "escárnio de amor", parece revelar mais do que uma amada:

.....
Ora começa o meu mal,
de que já non temia ren,
e cuidava que m'ia ben,
e todo se tornou en mal,
ca o dem'agora d'amor
me fez filhar outra senhor.
.....

Os poetas eróticos desejaram muitas vezes que as noites de amor fossem mais longas que as outras. Ovídio, irritado pelo despontar do dia, censura a aurora e deseja que a noite se prolongue. Este tema universalmente conhecido — os etnólogos encontraram-no na literatura chinesa e na da América Latina — é o dos amantes que têm de separar-se durante a madrugada, para não serem descobertos. Nos cantares líricos provençais este tema é lugar comum e as albas são prova disso. Entre nós este tipo é raro, mas deixou-nos esta poesia de Nunes Fernandes de Torneol, que é das coisas mais prodigiosas do nosso antigo lirismo:

.....
Levad'amigo, que dormide' las frias manhãas
tôdolas aves do mundo d'amor cantavan:
leda mh and'eu.
.....

Ovídio escreveu uma *Arte de Amar* e proclamou-se o *Magister Amoris*. Para ele, o amor era, portanto, uma matéria a ensinar. De maneira idêntica, o amor do lirismo medieval era para os trovadores uma ciência unicamente acessível aos iniciados que conhecem as suas regras. E quando assim não acontecia, havia, não raramente, a presença da mãe, da irmã ou de uma confidente que, à maneira de Ovídio, transmitia conselhos amigos e experientes; e, algumas vezes, a presença das ondas do mar de Vigo, as flores do verde pinho e os cervos do monte, isto é, a natureza anímica.

Do mesmo modo que Ovídio diz ter encontrado inspiração poética nos olhos de Corina, os trovadores glorificam as amadas como suas inspiradoras. Tudo o que sabem dizer e fazer, devem-no a elas; e são elas que fazem deles poetas tristes ou alegres.

Constatamos assim que tanto na obra de Ovídio como na literatura de amor cortês, o amor é o grande impulsionador de todas as acções. Não é para admirar que Ovídio, no século XII, seja considerado o *doctor egregius* e a *Arte de Amar*, um Evangelho. Contudo, se para alguns teóricos a influência de Ovídio é essencial para as origens do amor cortês, outros são de opinião que a Literatura Clássica não teve nenhuma influência sobre

a Literatura de Ideal Cortês. A nós, parece-nos que ambas as teses se revestem de exagero. É certo que a analogia de temas tratados, as influências de assuntos ou de ideias, não provam inteiramente uma influência directa de Ovídio, excepto se atentarmos nas influências das formas, o que acontece algumas vezes. A arte de seduzir ou cortejar as mulheres variou pouco desde as origens para que as analogias não estejam na origem das coisas. Quando os poetas aconselham a paciência ou louvam a beleza da Dona, eles não se lembram necessariamente de Ovídio. Os detalhes da linguagem de amor foram reinventados ou extraídos de outras fontes. Quando, por exemplo, se compara o amor a uma chama, usam-se metáforas naturais que se encontram em muitas literaturas. Ovídio, que as utilizou e vulgarizou, inspirou-se também nos seus antepassados. O que nos parece incontestável é que alguns poetas provençais chegam a fazer alusões precisas a temas ovidianos e extraíram assuntos e técnicas do poeta latino. Também pelas biografias, sabemos que alguns deles tinham lido Ovídio. Convém ainda lembrar que o século XII foi chamado a *aetas ovidiana*. A presença de Ovídio manifestava-se em todos os tipos de literatura. Assim sendo, os poetas galego-portugueses que se inspiraram no lirismo provençal também devem ter tido conhecimento dele.

Tal como a poesia de Ovídio visava a aristocracia culta e distinta da época de Augusto, do mesmo modo os poetas medievais, se bem que de origens sociais diversas, se exibiram num ambiente senhorial. O prestígio da sua arte põe-nos em pé de igualdade com os senhores e as damas que os acolhiam. Poderíamos assim dizer que os temas ovidianos são transformados e utilizados num clima onde humanismo e cortesia se misturam para nos transmitirem uma ideologia coerente e codificada do amor. A exaltação da dama provoca no coração do amante cortês um sentimento quase religioso. Mas este ideal de amor, que os poetas introduzem numa sociedade cristianizada há já alguns séculos, é estranho a esta cristandade, pois a moral do amor cortês e a moral cristã são opostas. O amor dos trovadores constituía um sistema de valores independente.

Nesta ordem de ideias, deveremos pôr radicalmente de parte a tese segundo a qual as origens do amor cortês nascem de um misticismo cristão ou do culto à Virgem Maria?

Na verdade, até aos princípios do século XII, Maria era apenas uma das santas do Calendário Cristão do Ocidente. No século XIII, o culto a Maria, importado de Bizâncio, começa a manifestar-se de tal modo que Ela suscita grande adoração. São Bernardo dedica-lhe uma grande parte da sua teologia mística, as abadias cistercienses multiplicam-se e as suas religiosas vestiam-se de branco, para honrar a pureza de Maria. A Virgem torna-se a Nossa-Senhora, imagem majestosa e aristocrática, mais de acordo com as cortes principescas do Ocidente do que com a gruta de Belém. Mas a verdade é que, quando o culto de Maria começa a manifestar-se no século XIII, a poesia provençal já tinha desenvolvido os seus temas. Este amor é diferente, na sua natureza e nos seus efeitos, do amor dos místicos por Deus. Ele aproxima-se mais, como já dissemos, de uma certa concepção erótica, mesmo se os trovadores acabam por descobrir que o amor pode ser algo mais do que a satisfação dos sentidos. A divinização da mulher seria aos olhos de São Bernardo uma caricatura do amor divino, para não dizer um sacrilégio, uma horrível deformação do amor por Deus, pois na perspectiva do amor cortês poderiam ser cometidos pecados que a religião punia severamente.

Concluímos, assim, que o amor cortês não se apresenta, portanto, como uma utilização da mística, nem como uma reacção contra ela. Este amor situa-se num lugar próprio e exprime o esforço de uma sociedade requintada em elaborar um código de amor humano. A obra de Ovídio, reflexo da sua época, representa uma tentativa análoga. O poeta tornou-se o porta-voz da sociedade mundana em que vivia e para a qual o amor era a principal, senão a única preocupação. Os poetas líricos medievais recolheram os seus temas e fizeram deles uma verdadeira arte de amar adaptada à sociedade cavalheiresca do seu tempo. E estes poemas, reflexos da vida social e de uma concepção específica do amor, irão influenciar a vida real e as literaturas vindouras.

"JARDINS DE LETRAS NO MEIO DO MAR PLANTADOS". APROXIMAÇÃO COMPARATIVA ENTRE OS CASOS LITERÁRIOS DE CABO VERDE E DOS AÇORES

HANS-PETER HEILMAIR

NOTA PRELIMINAR: A ideia original de chegar, neste estudo, à conclusão de se poder falar, ou não, de uma literatura dos arquipélagos atlânticos de língua portuguesa, ou mesmo da Macaronésia, incluindo, portanto, as Canárias, foi a tempo abandonada porque tal significaria, diríamos hoje, dar o segundo passo antes do (ou de um) primeiro. Aqui fica, então, um dos possíveis primeiros passos.

A ideia de comparar a criação literária de Cabo Verde e dos Açores foge ao quadro dos estudos comparativos até aqui empreendidos entre as várias literaturas. Isso terá a ver com a ideia de serem comparáveis, principalmente, apenas as chamadas literaturas nacionais, ou determinados fenómenos que nelas se verificam. Constituem, portanto, excepção estudos como o de Johann Strutz sobre a(s) literatura(s) na zona alpino-adriática, ocupada por parcelas de três Estados soberanos, Itália, Eslovénia e Áustria, e tendo como objecto as manifestações literárias em quatro línguas diferentes, dentro desse espaço geográfico contínuo. [1]

No que diz respeito às relações literárias dentro do espaço linguístico português, os estudos existentes incidem, sobretudo, na comparação entre as literaturas portuguesa e brasileira, e também, embora em menor grau, entre estas e as africanas dos países de língua oficial portuguesa. Assim, a literatura cabo-verdiana torna-se objecto de pesquisas, entre as quais é justo destacar as de Manuel Ferreira e de Salvato Trigo [2], que analisam as suas afinidades e relações com a literatura moderna brasileira ou com o Segundo Modernismo e Neo-Realismo portugueses. Anteriormente, Gabriel Mariano havia comparado o conceito de amor na poesia de Eugénio Tavares com o de Luís de Camões [3].

Não é de nosso conhecimento nenhum estudo que tenha como tema a comparação da literatura açoriana com outra qualquer. Realmente, os trabalhos publicados até ao momento sobre esta literatura ocupam-se, para além das características específicas, sobretudo da questão da existência, ou não, da mesma. A persistência desse "cansativo

1. cf. Johann STRUTZ (1992).
2. De Manuel Ferreira, refiram-se os respectivos capítulos do seu prefácio à reedição de *Claridade* (1986) e de *O Discurso no Percurso Africano I* (1989); quanto a Salvato Trigo, chama-se a atenção para o ensaio "A Alteridade das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa", in: *Salvato Trigo* (1987).
3. Gabriel MARIANO (1991), "Amor e partida na poesia crioula de Eugénio Tavares ou inquietação amorosa", pp. 132 sgs.

debate sem aparente solução" (Onésimo Teotónio Almeida)[4] parece que tem impedido que o fenómeno literário açoriano seja encarado também numa óptica determinada por possíveis afinidades com literaturas produzidas noutras bandas (excepto o todo da literatura portuguesa, nalguns aspectos pontuais).

Como não pretendemos entrar nesse debate, aceitamos a designação "literatura açoriana" tal qual, já que em termos operacionais outro não nos parece adequado para distinguir, dentro do contexto da literatura portuguesa, uma criação literária que gira à volta de um centro de gravitação cultural, português obviamente, mas situado nos Açores [5]. Desse modo, não vemos nenhuma razão que nos impeça de tecer considerações acerca da comparação dos processos literários dos dois arquipélagos.

Visto ser evidente que é a situação geográfico-geológica que constitui o ponto de partida para tal comparação, a questão que se põe é de saber em que medida isso vem forjando condições afins para a criação literária e quais são os factores de diferenciação que se verificam não obstante essa preliminar similitude.

Ao facto de se tratar de arquipélagos, de origem vulcânica, e situados no Atlântico Norte, acresce a condição comum de terem sido povoados por iniciativa portuguesa a partir do século XV. No que poderia constituir uma convergência no plano cultural — a cultura portuguesa posta no meio do Atlântico — germina, no entanto, uma divergência de fundo. Ao contrário das gentes oriundas da Flandres e de outras regiões da Europa presentes, além dos portugueses, no povoamento dos Açores, os africanos que, compulsivamente, eram levados para Cabo Verde onde se tornariam, desde logo, numericamente maioritários, não assimilavam os padrões da cultura portuguesa.

Nos Açores, a manutenção de traços culturais originais por parte dos elementos de origem não-portuguesa no processo da colonização revelava-se secundária à medida que estes se encontravam empenhados na mesma empresa que os portugueses. Inserindo-se no quadro cultural português, isto é, acatando as regras orgânicas estabelecidas pela sociedade portuguesa, asseguravam os seus interesses de colonos. Em Cabo Verde, os africanos para ali transferidos encontravam-se em situação inversa devido ao seu estatuto de escravos. A sua cultura ancestral, em vez de ser absorvida pela cultura portuguesa, veio a desempenhar um papel determinante na formação de uma nova cultura, a cabo-verdiana, produto da síntese luso-africana operada através do processo de uma miscegenação profunda. Como muito bem explicou Gabriel Mariano num ensaio datado de 1958 e reeditado em 1991, "Não fosse o negro e por muita relevância que se dê ao clima e à geografia [...], e o homem cabo-verdiano em nada se distinguiria do madeirense ou do açoreano: retratos mais ou menos fiéis do português continental" [6].

Retenhamos, portanto, a existência de uma diferença de fundo quanto aos alicerces das culturas cabo-verdiana e açoriana. Se esta situação pressupõe consequências para a

4. Onésimo Teotónio ALMEIDA (1983), *A Questão Revisitada*, p. 196.

5. Essa imagem de um centro de gravitação próprio, roubámo-la a Onésimo Teotónio Almeida. Ela mostrava-se tão sedutoramente propícia que não resistimos à tentação de aplicá-la ao nosso modelo. Cf. Onésimo T. ALMEIDA (1989), p. 17.

6. Gabriel MARIANO (1991), "A mestiçagem: seu papel na formação da sociedade cabo-verdeana", p. 70.

criação literária, a feição que estas assumem está intimamente ligada ao estatuto colonial que Cabo Verde manteve desde o início do povoamento e durante cinco séculos. De facto, ao longo do período colonial, o quadro cultural cabo-verdiano conta, não só com a própria esfera da cultura cabo-verdiana cujo aparecimento acabamos de referir, mas também com a presença, em posição de supremacia social, de uma esfera cultural portuguesa, representada pela potência colonial, pelas suas instituições, pela sua língua, etc. De uma forma mais mediata, há que contar ainda com a existência de uma esfera cultural africana, em virtude da cultura africana estar presente como referência de origem, constituindo um contrapeso à cultura dominante (portuguesa) e mantendo-se viva através das múltiplas relações comerciais e administrativas mantidas, desde sempre, entre o arquipélago e a costa d'África.

A independência nacional, conquistada em 1975, culminou um processo de absorção da esfera cultural portuguesa pela cabo-verdiana. Este processo, que se viu acelerado na fase da agudização política em torno da luta de libertação, servindo de apoio à dinamização da esfera cultural africana, teve uma fase preliminar precisamente no campo literário, à medida que os escritores cabo-verdianos assumiram uma forma de expressão cultural, "a arte de escrever", legada por Portugal, fazendo-a integrar o património da própria cultura cabo-verdiana. É largamerte sabida a importância que a *Claridade* — revista e projecto culturais — teve na cabo-verdianização da literatura das ilhas. Como salientou Baltasar Lopes em retrospectiva por ocasião do cinquentenário da revista, tratava-se, no projecto claridoso, de um "movimento precursor da independência política" [7], e isso porque antecipava, na área literária, o essencial da independência, a absorção cultural.

Se a *Claridade* veio operar uma renovação profunda do discurso literário e constituía a emancipação visível da literatura cabo-verdiana, o aparecimento dela não deve ser confundido com o termo de uma suposta fase em que essa literatura não mais significasse do que um prolongamento ilhéu da literatura portuguesa. Esta, servindo de modelo à partida, era imitada em certos pontos, cabendo nisso um lugar de primazia a Camões, seguido por alguns dos já consagrados Antero, Herculano e outros escritores oitocentistas.

No entanto, importa sublinhar que os poetas pré-claridosos, Pedro Cardoso, José Lopes, Guilherme Dantas e mais alguns, não procederam à imitação do modelo português enquanto sistema literário, eles, em vez disso, "estilhaçaram" o modelo, ofuscando aquilo que pudesse permitir a sua identificação como sistema. Quanto ao 'porquê' da preferência de Camões e de alguns outros escritores, a resposta encontra-se no prestígio de que estes gozaram no contexto português. A imitação do estilo deles correspondia ao anseio dos poetas cabo-verdianos de se identificarem com a cultura dominante.

Eles puderam reavivar os modelos portugueses à revelia da concordância das respectivas épocas com as coordenadas do próprio sistema literário porque este, simplesmente, (ainda) não existia. Precisamente por ser fragmentária e, em relação à lógica da existência e sequência das épocas literárias (não quanto à escolha dos exemplos modelares!) também arbitrária, a imitação cabo-verdiana do modelo português não pode

7. Baltasar LOPES (1986), p. XIV.

ser considerada como um apêndice deste. Outra razão, aliás, mas noutra ordem de pensamentos, seria a presença, na literatura pré-claridosa, de várias marcas da realidade cabo-verdiana que por si só constitui um elemento diferenciador em relação à literatura portuguesa. Tal presença permite, a nosso ver, falar-se já então de literatura cabo-verdiana, com a ressalva de não se tratar, ainda, de um sistema literário.

Diferente será o caso da literatura açoriana. Para João de Melo, "muitos são, com efeito, os seguidismos temáticos e formais que parecem atestar um certo modelo de importação *sistemática*, com a particularidade de o mesmo ser retomado nos Açores com algum atraso em relação ao seu mundo de origem" [8]. Nos Açores, a literatura nasce e desenvolve-se como estrutura parcial da literatura portuguesa. A diferença em relação a Cabo Verde está no facto de não haver razões impeditivas de se prolongar este sistema literário, em primeiro lugar porque não há nenhuma colisão cultural entre a formação social de origem e a posterior formação intelectual dos escritores. Esta colisão terá originado, em Cabo Verde, uma contradição permanente que ficaria patente no "discurso da ambiguidade", o qual encontrou no "mito hesperitano" uma das suas expressões mais significativas. [9]

A diferença entre os dois arquipélagos acentua-se ainda com as vivências divergentes das respectivas elites intelectuais. Em escala muito maior do que os seus colegas cabo-verdianos, os escritores açorianos encontravam-se ligados ao Continente (ou à Metrópole, conforme), em termos de vivência e contactos literários, situação que vinha fomentando uma aproximação das orientações estéticas — realcemos apenas os nomes de Antero de Quental, Teófilo Braga, Armando Côrtes-Rodrigues e Vitorino Nemésio, citados por Onésimo Teotónio Almeida, que sublinha também o "acesso directo a acontecimentos do seu tempo, não só de natureza literária e artística, mas também social e política" [10] que tiveram.

Poderia contrapor-se o argumento de terem uma vivência em Portugal também escritores cabo-verdianos tão importantes como Manuel Lopes, Teixeira de Sousa ou o próprio Baltasar Lopes. Ora, para estes escritores e outros que vieram a colaborar no projecto *Claridade*, foi decisivo terem recebido uma formação intelectual que coincidiu com uma consciencialização sócio-cultural em torno de uma realidade e identidade cabo-verdianas. Enquanto para as gerações literárias anteriores, formadas ainda no 'Seminario Lyceu' de S. Nicolau, as fontes da 'alta cultura' se situavam em Lisboa e Coimbra (e, mediatamente, em Paris), os futuros claridosos, formados no novo liceu de S. Vicente ou que se movimentavam, pelo menos, na esfera de irradiação do mesmo, assumiram as próprias ilhas como o chão cultural que a eles cabia explorar, assentando praça no Mindelo, mesmo que fisicamente se ausentassem por períodos mais ou menos prolongados.

8. João de MELO (1978), p. 13. (itálico nosso)
9. cf. Manuel FERREIRA (1986), pp. XXXIII-XXXVI e XLIV-XLV.
10. Onésimo Teotónio ALMEIDA (1989), p. 74. Achega interessante, a propósito, forneceu-nos recentemente Almeida Pavão (numa conversa em Ponta Delgada, em agosto de 1993) ao realçar o papel decisivo de meios e contactos no Continente na divulgação, ali, da literatura açoriana. Para além de referir os casos de Roberto Mesquita e A. Côrtes-Rodrigues, citou o seu próprio no que respeita ao seu romance *Xailes Negros*, exibido, em telenovela, pela RTP/A.

Admitamos, portanto, que a vivência dos escritores ilhéus no continente português apoiava a reprodução do modelo literário português enquanto não estivessem reunidas as condições para a criação de um sistema literário próprio. Entre tais condições, resumindo, contamos uma identidade cultural própria, identificável e diferenciável e, ponto fulcral, que seja assumida como tal pelos escritores. Para se poder falar em "sistema literário", este tem que se desenvolver em correspondência com o sistema social existente. No que toca às condições intrínsecas do fenómeno literário, deve haver, antes de que a literatura se possa estabelecer em sistema, alicerces, pelo menos, de uma tradição literária. Finalmente, e seguindo as ideias de Erich Köhler, o impulso criador e ordenador do sistema será produzido a partir de um seu centro gerador ("*systembildendes Zentrum*" [11]).

Voltando ao caso de Cabo Verde, poderemos, efectivamente, definir o surto de *Claridade* como o ponto de partida para a criação de um sistema literário próprio. Além da tradição literária incipiente que, de forma fragmentária, copiava o modelo português, havia nascido, paralelamente, uma poesia popular composta em crioulo, que juntava a recém-adquirida tradição da literatura escrita à elaboração estética do fundo cultural cabo-verdiano. O facto de os escritores da *Claridade* terem lançado mão também dessa espécie de criação poética, publicando trechos dela nas páginas da revista, e debruçando-se ao mesmo tempo, através de ensaios, sobre a cultura popular, é bem elucidativo da tomada de consciência desses autores acerca da sua identidade cultural. Essa elite intelectual, representando os anseios de autodeterminação cultural e económica (que ainda não explicitamente política) de uma camada burguesa proto-nacional, actuava, conscientemente ou não, no sentido de o Mindelo se tornar na vanguarda intelectual do arquipélago.

Atesta a criação de um sistema literário próprio não só o abandono do modelo português, a absorção, como dissemos, da esfera cultural portuguesa, a criação de um meio linguístico marcadamente cabo-verdiano que temos apelidado de "português literário de Cabo Verde" [12], senão também a capacidade de aproximação da literatura brasileira na área onde existem afinidades culturais e sociais, dando-lhes expressão literária sem afectar o carácter próprio do sistema cabo-verdiano. Aí encontramos preenchido um teorema estabelecido por Niklas Luhmann na definição dos sistemas (também literários), a dizer, a exclusão de alternativas pela opção por algumas entre várias possibilidades [13].

Identificando os Açores como parte da cultura portuguesa, seria pouco lógico procurarmos, nos escritores açorianos, uma atitude de assumir uma identidade cultural que não fosse portuguesa. Daí que uma escrita que veicula, admitamo-lo, a açorianidade, não possa ser confundida, por analogia, com aquilo que, circunscrito à cabo-verdianidade, operou a ruptura com o modelo português e a criação de um sistema literário próprio. Contudo, o caso acaba por não ser assim tão simples, visto que uma identidade específica açoriana existe, encontrando-se reunidas também, em princípio, as condições que temos

11. cf. Erich KÖHLER (1982), p. 19.
12. Hans-Peter HEILMAIR (1989), p. 11.
13. cf. Niklas LUHMANN (1971), pp. 22 sgs.

apontado como imprescindíveis para se falar em sistema literário, mesmo porventura havendo diferenças de grau num ou noutro aspecto, como pode ser o caso do centro gerador.

Não nos custa avançar desde já que, muito simplesmente, a literatura açoriana pode ser entendida como um subsistema do sistema literário português (há pouco chamámo-la "estrutura parcial"). Nisto acompanhamos perfeitamente uma das principais linhas de força que sustentam a argumentação de Onésimo Teotónio Almeida quando explica que cada conjunto cultural (como a cultura europeia, a cultura portuguesa, a cultura açoriana, etc.) "é sempre um subconjunto de outro maior, que vai até ao género humano, e é simultaneamente um conjunto de outros subconjuntos que vai até ao indivíduo." [14]

O que é que significa isto para a comparação entre as duas literaturas em questão? Responder que, segundo a hierarquia dos subconjuntos — ou subsistemas —, a literatura cabo-verdiana se encontra um grau acima da açoriana, por esta integrar um conjunto nacional, estatuto que aquela por si só já tem, seria simplificador por considerar apenas, e superficialmente, a dimensão sincrónica do problema, deixando de lado o aspecto diacrónico e, consequentemente, toda a dialéctica que caracteriza a trajectória das duas literaturas.

Para a literatura cabo-verdiana se constituir em sistema, teve que processar-se a absorção daquilo que representava a esfera cultural portuguesa no discurso literário. A esta mudança dos paradigmas corresponde um salto qualitativo, consubstanciado naquilo que aparece designado também como "surto" ou "projecto" claridoso, em consequência do qual cabe à cabo-verdianidade, isto é, à expressão consciencializada da alteridade cultural patenteada por via estética, a definição de correntes e géneros literários não necessariamente novos de todo, mas originais na sua interrelação e na feição concreta, porquanto sem ligação orgânica já ao sistema português.

Passando aos Açores, não será tanto no facto de a açorianidade se definir, à partida, mais como uma maneira de estar no mundo em sintonia com a realidade circundante (onde assumem um papel preponderante os sismos, o vulcanismo, o 'torpor', o mar) do que como uma expressão literária a veicular a especificidade cultural que se verifica a diferença em relação a Cabo Verde. Tal balizagem resulta, cremos, do primordial significado que Vitorino Nemésio imprimiu ao termo ao introduzi-lo, e das acepções que subsequentemente se lhe tem atribuído. O próprio Nemésio deu, aliás, a pista para o campo literário (não será preciso aferir o caso implícito da sua própria obra) ao apontar a poética de Roberto de Mesquita como exemplo de açorianidade.

A diferença reside na existência, em Cabo Verde, de um projecto colectivo de renovação literária, nascido em consequência de um vínculo estreito entre uma determinada evolução do contexto social e um meio intelectual nele inserido, ao passo que a açorianização literária surge e progride de uma forma mais pontual, em termos tanto humanos como geográficos, contando, não obstante uma imposição cada vez mais acentuada de uma mundividência açoriana na escrita ao longo deste século, com vários reveses de permeio. Assim, para dar um exemplo, contrapõe-se ao primeiro surto de uma

14. Onésimo Teotónio ALMEIDA (1989), p. 121.

açorianidade incipiente aquando do período de dinâmica literária na Horta do virar do século, o posterior desfalecimento em torno daquilo que Pedro da Silveira classifica como "'nacionalismo literário' [à António Sardinha] que, para os Açores exportado, lá deu, em versificação de cantiguinha, durante três dilatadas décadas, o pior da literatura açoriana desde o Neoclassicismo [...]" [15].

Um segundo aspecto diferenciador, embora ligado a este primeiro, é o de a constituição da literatura açoriana em subsistema literário próprio, de contornos nítidos, não se processar através de ruptura com o sistema de referência (português), não havendo, como houve em Cabo Verde, "absorção cultural". No entanto, verifica-se no processo de consolidação relativamente pausada deste subsistema, uma reordenação das suas coordenadas. Um exemplo bastante elucidativo será o do Simbolismo, cujo aparecimento nos Açores não foge à evolução da literatura portuguesa em geral, mas que lá surge em circunstâncias histórico-sociais diferentes das do Continente [16], assumindo, ao mesmo tempo, um significado porventura mais profundo, visto ser-lhe próprio "muito que harmoniza com o meio açoriano e a maneira de ser dos Açorianos: é penumbroso [...], privilegia o sonho, a contemplação [...]" [17].

Concluindo, podemos inferir que, enquanto em Cabo Verde há ruptura e criação de um novo sistema, nos Açores há patenteação e progressiva consolidação de traços diferenciadores internos, ou, para falar como Onésimo Teotónio Almeida, "se não há grandes diferenças nas preocupações estéticas e políticas entre esses escritores açorianos [das últimas décadas] e os seus congéneres continentais, toda a sua escrita reflecte uma grande consciência da realidade local tomada globalmente" [18].

Escusado será dizer que, à parte tudo o que foi defendido até aqui, persiste todo um leque de aspectos comuns às literaturas dos dois arquipélagos. As condições de contexto fornecem, naturalmente, um fundo temático que permite uma exploração literária em muitos pontos comparável. Contam-se entre estas condições, para além da situação de ilhas no meio do Atlântico, a emigração de grandes dimensões, encontrando na América do Norte um destino comum, o nível material de vida mais (Cabo Verde) ou menos (Açores) exíguo, a pesca da baleia como actividade importante em época não muito remota, etc.

A condição mais importante destas todas, e que desde sempre tem imprimido um cunho muito marcante à criação literária de um lado e do outro, é, sem dúvida, a insularidade. Esta torna-se como que numa mola de motivação literária, transportando consigo o elemento perpétuo da inquietação, reforçado, nos Açores, pela tensão sísmica, e em Cabo Verde, pela dicotomia do 'querer partir/ter que ficar' e vice-versa (presente, aliás, também nos Açores, se bem que não com a preponderância que assumiu em Cabo Verde até ao fim do período claridoso). A insularidade caracteriza, por outro lado, também todo o funcionamento da criação literária, desde a formação de grupos, projectos, revistas, etc., muitas vezes de existência efémera, passando pelo convívio e conhecimento

15. Pedro da SILVEIRA (1977), p. 16.
16. cf. *ibidem*, pp. 28 sg.
17. *Ibidem*, p. 29.
18. Onésimo Teotónio ALMEIDA (1989), p. 92.

mútuo dos elementos dos vários grupos, até às rivalidades inter-ilhas e fenómenos de bairrismo em geral. [19]

Finalmente, a procura da exteriorização da identidade cultural através da criação literária, em torno, respectivamente, da cabo-verdianidade ou da açorianidade, revela-se um factor de aproximação entre as duas literaturas no campo da estetização da mundivivência-mundividência ilhoa, à medida que esta consegue vencer as barreiras estreitas de uma temática insular primária, servindo-se de um código de alcance universal.

Pois o horizonte, como nos versos do poeta Sukre d'Sal, natural da ilha da Boavista, há-de ser

> Ilha
> vivendo nostalgia
> sonhando construção
> nas estrelas do Universo
> como anseios
> duma nova primavera
> anunciada
> numa qualquer aurora
> colorida. [20]

É como disse o micaelense Cristóvão de Aguiar:

> A ilha espera-me do outro lado do tempo, que já não é o meu. [21]

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Cristóvão de (1985), *Ciclone de Setembro*, Lisboa: Caminho.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1983), *A Questão da Literatura Açoriana — recolha de intervenções e revisitação*, Angra do Heroísmo: SREC.

_____ (1989), *Açores, Açorianos, Açorianidade*, Ponta Delgada: Signo.

FERREIRA, Manuel (1986), "O fulgor e a esperança de uma nova idade", prefácio à reedição de *Claridade*, Linda-a-Velha: ALAC, pp. XIX-XCIX.

_____ (1989), *O Discurso no Percurso Aricano I*, Lisboa: Plátano.

FONTEANA, Dionísio de Deus y (1987) [i.e. José Luís Hopffer Almada], "Do convívio entre as gerações literárias caboverdianas", in: *Fragmentos*, n° 1 (Praia), pp. 5 sg.

HEILMAIR, Hans-Peter (1989), "Cabo Verde: a aventura da língua nas letras", in: *O diário — fim-de-semana*, Suplemento Cultural (Lisboa), 18.03.1989, pp. 10 sg.

KÖHLER, Erich (1982), *Literatursoziologische Perspektiven* (Gesammelte Aufsätze), Heidelberg: Carl Winter.

LOPES (da Silva), Baltasar (1986), *Depoimento*, antecedendo o texto da reedição de *Claridade*, Linda-a-Velha: ALAC, pp. XIII-XV.

19. cf. para os Açores: Onésimo Teotónio ALMEIDA (1989), p. 87, nota 27, e para Cabo Verde: Dionísio de Deus y FONTEANA (1987) [i.e. José Luís Hopffer Almada].
20. Sukre D'SAL (1991), p. 460.
21. Cristóvão de AGUIAR (1985), p. 207.

LUHMANN, Niklas (1971), "Moderne Systemtheorie als Form gesamtgesellschaftlicher Analyse", in: HABERMAS, Jürgen / LUHMANN, Niklas, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie Was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

MARIANO, Gabriel (1991), *Cultura Cabo-verdeana — Ensaios*, Lisboa: Vega.

MELO, João de (1978), *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano (sécs. XIX e XX)*, Lisboa: Vega.

SAL, Sukre d' (1991), "A ilha preferida", in: *Mirabilis — De Veias ao Sol* (Antologia dos Novíssimos Poetas Cabo-Verdianos), Lisboa/Praia: Caminho/Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, pp. 458-460.

SILVEIRA, Pedro da (1977), *Antologia de Poesia Açoriana (do século XVIII a 1975)*, Lisboa: Sá da Costa.

STRUTZ, Johann (1992), "Komparatistik regional — Venetien, Istrien, Kärnten", in: Peter V. ZIMA, *Komparatistik*, Tübingen: Francke, pp. 294-331.

TRIGO, Salvato (1987?), *Ensaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa: Vega.

SOBRE O HISTRIONISMO LITERÁRIO

RAINER HESS

O tema desta conferência é o histrionismo literário, especialmente na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Os factos dos quais vou falar são conhecidos: na literatura europeia de todos os tempos, desde a Antiguidade até à época actual, aparecem figuras e assuntos que fazem parte do mundo do teatro, do circo, da feira, dos prestidigitadores e saltimbancos nas ruas e ainda, no século XX, do cinema. Chamo a este mundo ou seja mundos, que todos estão ligados ao domínio do espectáculo, histrionismo. Emprego porém esta palavra não no sentido pejorativo que tem no uso geral da língua portuguesa e das outras línguas românicas, como derivação de histrião, que vem do latim *histrio*, mas sim no sentido etimológico e literário que é mais ou menos neutro.

O termo colectivo de histrionismo concebido desta maneira apresenta vários aspectos.

O aspecto mais divulgado na literatura é o chamado metaforismo do teatro. Tem, por seu lado, duas variantes principais que, desde a literatura latina, se cifram na fórmula do *theatrum mundi* e da *scaena vitae*; a primeira é teocêntrica, a segunda é antropocêntrica [1].

A fórmula teocêntrica do teatro do mundo quer dizer o seguinte, em poucas palavras: o mundo é um teatro, Deus é o autor no sentido de ser ao mesmo tempo o criador e director do teatro do mundo e o encenador da peça dramática da vida na qual os homens como actores desempenham o seu papel, numa única representação sem repetições prévias, segundo a vontade do autor. O ponto culminante na evolução deste metaforismo cénico é atingido com a literatura barroca, sendo o exemplo mais famoso o auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón (ca. 1633). Mais tarde e devido ao enfraquecimento e à dissolução da hegemonia eclesiástica, o conceito do teatro do mundo como imagem da ordem social vai perdendo a sua firmeza de convicção, mas ainda subsistem elementos dele.

Os elementos isolados da fórmula teocêntrica do teatro do mundo formam parte também da outra fórmula, antropocêntrica essa, da cena da vida. Este outro aspecto do histrionismo na literatura alcançou a sua maior importância nos escritos dos chamados moralistas, franceses sobretudo, mas também espanhóis: La Bruyère, La Rochefoucauld, Gracián, Quevedo, no século XVII. Estes e outros moralistas utilizam de preferência a matéria histriónica para caracterizarem a convivência social do homem. "*L'homme est né menteur*", o homem nasce mentiroso, constatou La Bruyère resumindo deste modo as suas próprias observações e incluindo, assim se pode dizer, as de outros moralistas. O homem não se contenta com a simples verdade, disse ainda La Bruyère, e acrescentou

1. cf. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, cap. 7, § 5. Bern ^{2}1954, pág. 148 e seg. — R. HESS, "Wandel der Schauspielmetaphorik", in: *Studia Iberica*. Festschrift für Hans Flasche, ed. por K.-H. KÖRNER e K. RÜHL. Bern, 1973, pág. 247-265.

que o homem, devido à sua natureza, segue o impulso do "*déguisement*", do disfarce ou do fingimento, quando fala e quando age. Nota-se a discrepância entre "*être*" e "*paraître*", entre "ser" e "parecer"; foi especialmente Baltasar Gracián quem tematizou nas suas obras esta discrepância. A moralística, aliás forma precedente da moderna sociologia e sócio-psicologia, exprime o contraste entre "ser" e "parecer" preferentemente pela metáfora cénica da máscara, que significa o parecer social, ao passo que o rosto ou a cara diz respeito ao ser individual. Esta oposição histriónica entre máscara e rosto deveria perdurar até à literatura do século XX. Pense-se por exemplo na obra de Fernando Pessoa.

Resulta do aspecto teológico (p. ex. Calderón) e do aspecto moralista (p. ex. Gracián) um terceiro aspecto do histrionismo na literatura. Trata-se do aspecto moral ou seja ético. Do ponto de vista ético, a falta de sinceridade no comportamento social do homem é a causa do fingimento social e, daí, de todos os males na sociedade. Foi Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, quem mais decididamente do que outros aproveitou tais conhecimentos para expor um novo programa pedagógico-moral, no seu livro *Émile ou de l'éducation* (1762). Os jovens devem sobretudo aprender a conhecer o homem detrás da sua máscara, "*puisque le masque n'est pas l'homme*", visto que a máscara não é o homem. Rousseau está na origem duma mudança da experiência existencial. Não se dá por satisfeito, como os moralistas, com a constatação dos males sociais em virtude da insinceridade moral e, por conseguinte, social do homem — Rousseau insiste na importância que tem a interioridade do indivíduo como fonte da renovação moral e social. Esta inteligência conduzirá, no século XIX, a uma crise de identidade do indivíduo, por um lado. Por outro lado, Rousseau também torna consciente que a máscara social provoca um conflito social, o que levará a uma crise de consciência, na sociedade.

A consequência na literatura é que, de aqui em diante, as relações entre indivíduo e sociedade são expressas por termos e imagens que caracterizam essas relações e o homem como sendo grotescos e destorcidos. Veja-se p. ex. a *Préface de Cromwell*, de Victor Hugo (1827). Eis o quarto aspecto do histrionismo literário. Aparecem na literatura as figuras da "*commedia dell'arte*" italiana, do clown, do Pierrot, do palhaço, do circo e do mundo mais variado do espectáculo. Prevalece este de longe sobre a metafórica tradicional do teatro do mundo e da cena da vida, e serve, nomeadamente na literatura portuguesa a partir da Questão de Coimbra, sob o signo duma poesia de combate, da crítica mais acerba da sociedade, do Estado e da religião. Quero mencionar poetas tais como Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro, Gomes Leal. Este histrionismo plebeu, digamos, é utilizado ainda para a expressão literária da condição humana: a experiência duma existência alheada, imprópria, inautêntica reflecte-se numa literatura de imagens grotescas provindo da esfera geral do espectáculo.

Ao mesmo tempo, transforma-se o significado do histrionismo na literatura. O seu aspecto ético traz consigo um quinto aspecto, que é o aspecto artístico, isto é, estético-moral. Trata-se da questão da sinceridade na literatura. "O homem nasce mentiroso", tinha dito La Bruyère, referindo-se à máscara social do homem. Pode-se converter esta máxima moralista em máxima estética: o artista, o escritor nasce mentiroso. Deste modo,

o histrionismo *na* literatura torna-se no histrionismo *da* literatura. Isto é: já não há concordância entre a condição ética do autor e a qualidade estética da sua obra; existe discordância. Também este histrionismo *da* literatura é uma questão que data, como tantas outras, da Antiguidade Grega. Foi renovada, no século XVIII, na França e sobretudo por Denis Diderot [2]. Diderot exprimiu-se várias vezes sobre o assunto. No seu romance *Le Neveu de Rameau* (1761 e seg.), p. ex., opina que é preferível o grande autor embora tenha um carácter mau [3]. No escrito *Paradoxe sur le comédien* (1769 e seg.) sustenta que não há relação alguma entre a qualidade moral do artista e a sua obra. Nenhum actor de teatro poderia só desempenhar papéis que correspondessem à sua condição psíquica e moral. E isto seria válido para todos os artistas [4]. Daí o facto duma "*singerie sublime*", dum fingimento sublime, sem sentimento nenhum, do qual aparecem meramente os "*signes extérieurs*" [5]. Portanto, o cérebro e o coração actuam independentemente, razão essa pela qual o actor ou o artista dispõe duma "*âme d'emprunt*", duma alma de empréstimo [6]. Dito seja de passagem que, na literatura portuguesa contemporânea, Fernando Namora descreve a condição do escritor de um modo quase idêntico onde faz dizer o escritor André Bernardes: "Um escritor, em muitos aspectos, parasita-se e parasita a vida dos outros. Vive de empréstimo. E põe nas palavras o que deveria pôr na vida." [7]

Foi dito que a discussão sobre a sinceridade da arte e do artista bem como a questão da moralidade do artista e da arte remontam à Antiguidade Grega. É uma questão sem solução definitiva pelo que continua até hoje. Podem distinguir-se duas oposições: a primeira versa sobre a moralidade do artista e a imoralidade da sua arte; a segunda tem que ver com a imoralidade do artista e a moralidade da sua arte [8]. Baudelaire escreveu que não queria "*confondre les bonnes actions avec le beau langage*" nem "*l'encre avec la vertu*" [9]. Numa nota que precede a secção "*Révolte*" das suas *Fleurs du Mal* (1857) afirma o seguinte: "*Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des Fleurs du Mal a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions.*" [10] O histrionismo estético consiste pois na necessidade do fingimento estético. O autor deve desempenhar um papel comparável ao do actor de teatro. A consequência é que a pessoa biográfica nem sempre é idêntica à pessoa artística. Disse outra vez Baudelaire, no poema em prosa "*Les foules*": "*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.*" [11] E noutra parte: "[...] *l'artiste*

2. cf. K. HEITMANN, *Ethos des Künstlers und Ethos der Kunst.* Forschungen zur Romanischen Philologie, ed. por H. Lausberg, caderno 11. Münster (Westfalen), 1962.
3. D. DIDEROT, *Oeuvres romanesques*, ed. por H. Bénac. Paris, 1966, pág. 402.
4. D. DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, ed. por P. Vernière. Paris, 1966, pág. 310.
5. ed. cit., pág. 312.
6. ed. cit., pág. 358.
7. F. NAMORA, *O Rio Triste.* Lisboa ²1982, págs. 147-148.
8. K. HEITMANN, obra cit., pág. 20 e seg.
9. Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, ed. por A. Adam. Paris 1968, pág. 248.
10. ed. cit., pág. 141.
11. Ch. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, ed. revisada, completada e apresentada por Cl. Pichois. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pág. 244.

n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature." [12]

Tudo isto parece ser lógico e facilmente compreensível. Mas mesmo assim, tem havido sempre controvérsia. Tal controvérsia atravessa a literatura francesa do século XIX como um fio vermelho [13] e é apoiada pela discussão sobre o realismo na literatura e pelo predomínio da moralidade burguesa, visto que o século XIX é também o primeiro século da burguesia dominante.

A mesma discussão faz-se notar, em Portugal, igualmente no século XIX e, mais precisamente, a partir da Questão de Coimbra (1865). O caso mais curioso apresentam-no os poemas publicados em 1869 sob o nome do poeta inventado Carlos Fradique Mendes. Ainda na crítica dos nossos dias não são tomados muito a sério; falou-se deles de "*blague*" e de "*pastiche*", o que só em parte é justificado, já que os poemas foram escritos de propósito e com a intenção de imitar a modernidade sobretudo de Baudelaire. Por outro lado, o disfarce estético, neste caso, foi condicionado pelo facto de não existir na literatura portuguesa daquela época uma "autêntica" poesia moderna. O histrionismo teve como resultado poemas de modernidade sintética [14]. Um dos autores era Antero de Quental que, deste modo, deu provas da sua dupla natureza estética, ao lado da sua poesia de combate. Deu mais provas do seu histrionismo estético. Quando publicou, em 1873, dois sonetos ditos "satânicos" com o título "O Possesso" e com o subtítulo "comentário às *Litanies de Satan*", de Baudelaire, queria acautelar-se contra a insensatez do público, pedindo ao director da revista que fizesse acompanhar os dois sonetos duma nota onde salientou que o autor não era "por modo algum solidário com as desconsoladoras doutrinas que expõe nestes dois sonetos" [15]. Tinha, pois, escrito os dois poemas numa maneira histriónica e não "autêntica".

Outro exemplo. A publicação do poema "Esplêndida" por Cesário Verde, em 1874, provocou a maior indignação pública. Teófilo Braga, assim relata o próprio Cesário Verde numa carta, "censurou que um homem para captar as simpatias de uma mulher desça ao lugar dos lacaios. Disse que um poeta amante e moderno devia ser trabalhador, forte e digno e não se devia rebaixar assim." [16] A crítica mais acerba veio da parte de Ramalho Ortigão, n'*As Farpas* [17]. Vê a causa da decadência da poesia em Baudelaire o qual "criou o idioma sifilítico do crevetismo" [18]. Portugal, no entanto, era um país probo e provinciano de modo que os discípulos de Baudelaire neste país divulgavam "uma falsa poesia, que nem é do meio em que nasceu, nem para o meio a que se destina" [19]. Por outras palavras: Ramalho Ortigão exige a concordância da poesia com as condições sociais dum país. É verdade que Ramalho

12. "De l'essence du rire", no fim; ed. cit., pág. 993.
13. cf. K. HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert.* Bad Homburg, v. d. H, 1970.
14. R. HESS, *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865-1890).* München, 1978, pág. 108.
15. obra cit., pág. 309, nota 2.
16. C. VERDE, *Obra completa*, ed. por J. Serrão. Lisboa, 1964, pág. 178; cf. R. HESS, obra cit., pág. 159.
17. cf. R. HESS, obra cit., págs. 158-160, e textos nº 34 e 35.
18. cit. por R. HESS, obra cit., pág. 315.
19. *Ibid.*, pág. 315.

Ortigão reconhece "uma fingida perversão" [20], mas, mesmo assim, lamenta a falta de dignidade do poeta; quer dizer que Ramalho Ortigão exige, para mais, a concordância do poeta com a sua poesia e ao invés. Não concede ao poeta o direito histriónico de ser ele próprio e outro.

Trata-se duma atitude estética que é como que lúdica, no sentido de jogo, a qual os poetas têm o direito de manifestar e que o público em geral não reconhece e não compreende. É por isso que outra vez Antero de Quental disse numa nota ao poema "O Convertido", em 1875: "O autor propôs-se nestes versos descrever um estado singular de espírito, muito característico do nosso tempo, e não inculcar uma doutrina desoladora. Ninguém o pode tornar responsável por sentimentos que não são seus, embora sejam muito reais" [21].

"Tu és um histrião; não sentes, finges!" Este verso de Roberto Valença, poeta realista do século XIX [22], embora proferido noutras circunstâncias e com intenção pejorativa, representa o melhor comentário às palavras de Quental e resume a opinião comum no que diz respeito à discordância entre a condição do poeta e a qualidade da sua poesia. No mesmo sentido escreveu Oliveira Martins, em 1884, por ocasião duma recensão crítica: "Quem diz Poesia, diz Emoção; quem diz emoção, subentende sinceridade. Os sentimentos postiços traduzem-se por versos ridículos." [23]

Apesar deste juízo geral, o verso de Roberto Valença pode ser concebido dum modo positivo, e então resume toda a estética mais moderna que é uma estética antirealista, antinaturalista, antimimética, tendo como fundamento já não o princípio da imitação da natureza natural e humana. Esta estética tem que ver com o cepticismo moderno do conhecimento que está na base das obras dum André Gide, Marcel Proust, Luigi Pirandello, Miguel de Unamuno e muitos outros. Eis aqui o sexto aspecto do histrionismo literário. Refere-se também ao histrionismo *da* literatura, mas já não estético-moral, senão puramente estético.

Na moderna literatura portuguesa há que mencionar, em primeiro lugar, Fernando Pessoa, obviamente. Toda a sua obra abunda em histrionismo literário, quer se trate do histrionismo *na* literatura, visto que Pessoa emprega correntemente elementos da metafórica cénica para ilustrar a opacidade e a incerteza da existência humana, quer se trate do histrionismo *da* literatura [24]; com respeito a este, pode ser explicado, aliás, a criação dos heterónimos por Pessoa que falava, ele próprio, da sua neurastenia. Por outro lado, Pessoa gostava, desde criança, de se disfarçar, teve, mais tarde, problemas de identidade [25] e estava profundamente convencido, como poeta, de que a arte nunca podia exprimir sentimentos verdadeiros ou autênticos sem falseá-los pelo intelecto. Sabe-se que Pessoa se preocupou intensamente com este problema da sinceridade e da

20. *Ibid.*, pág. 317.
21. cit. por R. HESS, obra cit., pág. 186, nota 30.
22. R. VALENÇA, *Podridões Modernas*. Poema Realista. Lisboa, 1880, pág. 159.
23. cit. por R. HESS, obra cit., pág. 108, nota 25.
24. cf. R. HESS, "As Metáforas Cénicas na Obra de Fernando Pessoa", in: *Ocidente*. Revista Portuguesa Mensal, n.° 321, vol. LXVIII, 1965, págs. 10-24.
25. cf. R. HESS, in: *Lusorama*, n.° 9. Frankfurt/M. 1989, págs. 131-135.

insinceridade no domínio da arte [26]. Mas o que lhe interessa no assunto, não é a sua dimensão ética, senão estética.

O articulado mais completo e definitivo, em forma poética, temo-lo nas três quadras do pequeno poema "Autopsicografia". Há muitas tentativas de interpretação dele [27]. Vou tentar mais uma sem que possa apresentar, devido ao tema desta conferência, uma explicação mais ou menos completa [28].

A "Autopsicografia" foi escrita em 1931 e publicada em 1932, numa revista literária portuguesa [29]. Há várias traduções para outras línguas, das quais três para alemão (Georg Rudolf Lind, Friedrich Irmen, Paul Celan), mas é impossível dar uma tradução adequada em virtude das subtilezas semânticas que o texto contém.

Tenciono pôr em relevo a sua poética da ficção literária, e faço-o mediante a teoria da comunicação literária que abrange elementos da estética da produção e recepção literárias, assim como por meio da teoria da ficção literária e ainda da hermenêutica filosófica. São nomes bárbaros bem como outros a seguir, dos quais peço desculpa, mas a crítica moderna não é um campo ameno. À parte disso: evidenciar-se-á que Fernando Pessoa antecipou muitos resultados da investigação moderna. Eis o texto do conhecidíssimo poema:

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

Segundo o título o poema trata da descrição do estado de alma do próprio autor. O enunciado definitório do primeiro verso indica o tema. Parece que Pessoa se associa ao veredicto de Platão segundo o qual os poetas não são capazes de representar a essência

26. cf. J. do PRADO COELHO, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa.* Lisboa, ²1963, pág. 87 e seg.; G. GÜNTERT, *Das fremde Ich. Fernando Pessoa.* Berlin, 1971.
27. cf. J. BLANCO, *Fernando Pessoa. Esboço de uma Bibliografia.* Lisboa, 1983.
28. A seguir esta conferência, apresentou-se a oportunidade de publicar uma análise pormenorizada do poema: R. H., "Moderne Fiktionspoetik: das Gedicht *Autopsicografia* von Fernando Pessoa", in: *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, ed. por. Axel Schönberger e Klaus Zimmermann. Frankfurt am Main, 1994, tomo 1, pág. 173-187.
29. Fernando PESSOA, *Obra Poética*, ed. por Maria Aliete Dores Galhoz. Rio de Janeiro, 1960, pág. 706.

das coisas; tão-somente imitam fenómenos alheios por belas palavras que não são saudáveis (*Politeia*, livro X). Pessoa que também era filósofo, um filósofo teimoso, conhecia Platão. Mas o resto do texto patenteia que Pessoa concebe o fingimento como uma acção imprescindível do poeta, pois fingimento não é senão ficção estética, e o verbo "fingir" refere-se ao acto de ficcionalização pelo autor. O leitor ou seja receptor, por seu lado, realiza o acto de fictivização [30]. O poema acusa uma estrutura muito clara: a primeira estrofe trata do poeta, a segunda do leitor, a terceira formula as conclusões tiradas das duas primeiras de maneira que trata, implicitamente, do poeta *e* do leitor. O conjunto das três estrofes representa o modelo básico no processo da comunicação literária: autor, texto, leitor. Com respeito à lógica formal, a composição do poema faz lembrar a figura do silogismo ou pseudo-silogismo: as duas primeiras estrofes podem ser compreendidas como as duas premissas, a última como conclusão. Não admira, já que Pessoa era um poeta marcadamente intelectual, qualidade esta que determina o poema.

1.ª estrofe. O primeiro verso com o enunciado definitório abrange um juízo assertório que deixa, porém, em aberto se é universal ou individual. O juízo é individual se incluirmos o título: descrição do próprio estado de alma, ou seja: estado da própria alma. Apesar disso, o juízo assertório assim como o título pode assumir o significado universal: o juízo e a descrição da alma é válido para o próprio Eu de cada poeta. A ficcionalização completa pelo poeta ("finge tão completamente") consiste no facto de que a ficção da dor real é superior a esta, a dor psíquica ou física. Mas o conceito de "dor" não quer dizer apenas o sofrimento físico ou moral, é antes a manifestação de sentimento, é, portanto, emoção, como se verá. Tomada a primeira estrofe por si, podemos reconhecer um rasgo masoquista. Trata-se do engano de si mesmo, baseado na supressão da própria dor real, na sua desrealização e transformação na realidade de segunda potência, que é dada pela ficcionalização da dor. O poeta torna a própria dor real na própria dor fingida. Por outro lado, a primeira estrofe patenteia, implicitamente, a relação entre poeta e leitor. Se o poeta quer convencer o leitor, que ele, poeta, sofre dores, não chega a fazê-lo senão por meio da sua linguagem que tem a função do fingimento completo, da ficcionalização estética da dor. Ao engano de si mesmo junta-se, por conseguinte, o engano de outrem. Ou seja: o poeta ilude o leitor, engana-o, converte-se em actor que se "irrealiza" no seu papel [31]. O filósofo Hans-Georg Gadamer explica, na sua teoria hermenêutica do jogo, como a arte, ela também, pode ser concebida como jogo, e conclui: "Os jogadores (ou poetas) já não são, senão o que é jogado por eles." [32] Engano de si mesmo e engano de outrem: cada vez se trata da oposição entre "sentir" e "fingir". O poeta converte a primeira potência da sua própria dor real na segunda potência da sua própria dor fingida, a qual, por seu lado, parece ser irreal ao leitor. Sobre este versa a segunda estrofe.

2.ª estrofe. Torna conhecível um pouco da estética da recepção literária. Pois Pessoa conhece bem a importância e a qualidade do leitor quando se trata da constituição de

30. Segundo a terminologia empregada por K. KASICS, *Literatur und Fiktion*. Heidelberg, 1990.
31. W. ISER, in: D. HENRICH e W. ISER (ed.). *Funktionen des Fiktiven*. Poetik und Hermeneutik, vol. X. München, 1983, pág. 145-146.
32. H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, ²1965, pág. 107.

sentido do texto. Esta não se deve exclusivamente às intenções formais e de conteúdo por parte do autor. Só os efeitos comuns, no texto, de factores produtivos, por parte do autor, e de factores receptivos, por parte do leitor, constituem o sentido dum texto [33]. No caso presente, o sentido constituído pelo leitor é produzido pelo seu acto de fictivização do qual resulta, na imaginação do leitor, uma ilusão estética. Ilusão não é sinónimo de engano dos sentidos, percepção enganosa, é, pelo contrário, a consciência de que o objecto da leitura é irreal [34]. O leitor está confrontado com o "mundo representado do como-se", "*dargestellte Welt des Als-Ob*"; assim se diz na teoria da ficção literária desde Hans Vaihinger, no princípio do século XX [35]. Refere-se também Pessoa a este "como-se" quando das duas dores diz, que o leitor recebe só a "dor lida", o texto, a dor fictivizada pelo leitor que ele, porém, não tem. O enunciado é desenvolvido a partir duma nova oposição, desta vez entre "sentir" e "ler". Depois da dor real do autor e ficcionalizada por ele, trata-se agora da terceira potência da "dor lida", da dor fictivizada pelo leitor. O leitor nunca conhece a dor real do autor. Chega a conhecer meramente a dor ficcionalizada dele, de modo que a particularidade da "dor lida" ou seja fictivizada provém, em parte pelo menos, da representação ou imaginação do leitor [36]; em parte, porque a outra parte dá-se na arte do autor. Resulta desta acção recíproca uma relação dialéctica entre a ficcionalização do autor e a fictivização do leitor.

A fictivização da dor pelo leitor traz consigo que "sentir" não significa simplesmente "perceber por meio dos sentidos"; o leitor só pode tomar conhecimento da dor na sua imaginação, pode simpatizar com a "dor lida", deixar impressionar-se por ela, ter compaixão. Eis algumas conotações que fazem parte do campo semântico do verbo "sentir". O leitor não pode "sentir" a dor doutrem, porque ela não é a sua própria dor; a dor doutrem fica "dor lida", a dor sobre a qual se lê, no texto literário. Acontece, no entanto, que por isso mesmo o leitor parece ser enganado pelo autor — no sentido da acusação platónica: o poeta não é capaz de comunicar a sua dor real, a Verdade, só pode facilitar uma imagem dela, a sua ficção poética, o que é justo e não, como veremos mais tarde.

3.ª estrofe. É a mais difícil, o que os seus intérpretes confessam raras vezes [37]. A maioria deles suprimem-na simplesmente ou limitam-se à discussão da primeira estrofe, já que a segunda é bastante pouco examinada. A estrofe começa por "E assim". Isto é, no contexto do poema, uma fórmula de conclusão, mas a estrofe não representa nenhum silogismo logicamente puro. O núcleo do enunciado, constitui-o mais uma vez uma oposição; é a oposição entre "razão" e "coração". O conceito de "coração" está determinado por mais pormenores: a imagem do comboio de corda que gira. Assim é

33. cf. R. HESS, "Literaturkritik", in: R. HESS et alii, *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*. Tübingen, ³1989, pág. 217.
34. cf. artigo "Illusion", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. por K. GRÜNDER, t. 4. Darmstadt 1976, col. 206.
35. H. VAIHINGER, *Die Philosophie des Als Ob*. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus. Leipzig, ⁸1922. — Cf. W. ISER, pág. 149, R. WARNING, pág. 203, in: ver nota 31.
36. R. WARNING, pág. 204, in: ver nota 31.
37. Excepção feita por J. SERRÃO (ed.), *Fernando Pessoa. Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa, 2.ª ed. s. d., pág. 24.

evocado o mundo da criança, o jogo com um brinquedo, uma ocupação infantil, ligeira e também monótona, dado que o pequeno comboio gira nas calhas de roda. Deste modo, Pessoa acentua expressamente a qualidade inofensiva do "coração". Além disso, acentua o predomínio da "razão", do intelecto sobre o "coração" ou seja emoção, que está subordinada àquele: o coração "entretém" e razão. "Entreter" pode significar, entre outras acepções, "servir de recreio", "divertir", mas também "conservar" ou "iludir". São as acepções úteis para a compreensão da estrofe. Daí a interpretação seguinte: o poetizar tem o carácter dum jogo, está fundado na emoção como matéria-prima a qual, no entanto, é capaz de iludir a "razão" poética pela sua inocência infantil; por conseguinte, tem que ser controlada pela instância superior da "razão", do intelecto; tudo isto é também a transformação da emoção em ficção, é, portanto, o acto de ficcionalização.

Fernando Pessoa preocupou-se muitíssimas vezes com o problema da ficcionalização, como fica dito. Sejam reproduzidas só duas das suas muitas reflexões; a primeira: "Toda a emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda a emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Exprimir-se é dizer o que se não sente." [38]. A segunda, uns versos extraídos do poema "Isto" [39]:

> Dizem que finjo ou minto
> Tudo o que escrevo. Não.
> Eu simplesmente sinto
> Com a imaginação.
> Não uso o coração.

Assim, Pessoa toma a posição extremamente contrária de Oliveira Martins, mas aproxima-se de Diderot, com a diferença que Diderot argumentou no âmbito estético-moral, ao passo que Fernando Pessoa presta atenção ao aspecto puramente estético. Se nas duas citações fala de "mentira" e, na "Autopsicografia", de "fingimento", não faz senão dar outro nome à denominação científica posterior de ficcionalização. Logo, a poesia é sempre mentira em relação à realidade extra-literária [40]. Mas ela não é a mentira cognitiva, moral e jurídica, como quis o filósofo Platão. A poesia é mentira estética, inevitável como tal e verdade *sui generis*, pois gera, mediante a ficcionalização pelo autor e a fictivização pelo leitor, a sua própria realidade. Isto é não só uma concepção antiaristotélica da poesia, a qual Pessoa defendeu expressamente num dos seus escritos teóricos [41], como é também uma concepção anti-romântica, porque a vivência e a inspiração já não fornecem os parâmetros para o poeta e a sua poesia. O que é decisivo é a potência transformadora do intelecto.

Não resta dúvida: "O poeta é um fingidor", Fernando Pessoa é um histrião literário porque não sente, finge o que sente. Chegou a experimentar o fingimento estético tão completamente que lhe foi dado escrever a mais complexa e, ao mesmo tempo, a mais concisa poética moderna da ficção.

---

38. F. PESSOA, *Páginas de Doutrina Estética*, ed. por J. de Sena, Lisboa s.d. (1946), pág. 168.
39. F. PESSOA, *Obra poética*, ed. cit., pág. 98.
40. cf. G. GÜNTERT, *Das fremde Ich. Fernando Pessoa*. Berlin, 1971, págs 106-107.
41. F. PESSOA, "Apontamentos para uma Estética não-aristotélica", in: *Páginas de Doutrina Estética*, ed. cit., págs 145-163.

DESAFIOS EPISTEMOLÓGICOS: *O DELFIM* DE JOSÉ CARDOSO PIRES

CLAUDIA HOFFMANN

Publicado pela primeira vez em 1968, o romance *O Delfim* de José Cardoso Pires tem sido sempre considerado pela crítica literária não só uma obra-prima do seu autor, mas também um dos mais notáveis romances portugueses da segunda metade do século XX.

Contudo, examinados os trabalhos até hoje a ele dedicados, nenhum lográmos encontrar em que a complexa construção do romance e a sua heterogeneidade temática fossem reflectidas do ponto de vista da sua articulação, dinâmica e interacção. Eis por que nos propomos compreendê-lo, nas observações que se seguem, como sistema de nexos geradores de sentidos, tanto ao nível dos processos formais como do conteúdo, e bem assim na perspectiva de uma estética da recepção. [1]

Uma tal abordagem abre horizontes, é certo, mas também tem os seus limites: o contexto histórico-literário em que o romance se insere passa, para já, a segundo plano. Em contrapartida, este processo heurístico mostra constituir uma base sólida de investigação em se tratando de autores cujas obras, como neste caso, apresentem uma tessitura extremamente complexa e se não deixem subordinar de modo imediato a certas escolas ou esquemas tradicionais; não se corre assim o perigo de as inscrever precipitadamente em contextos histórico-culturais porventura inadequados. Problemáticas, sob este aspecto, nos parecem ser sobretudo certas tendências da crítica brasileira para integrar *O Delfim* nas coordenadas do *Neo-Realismo* e do *Nouveau Roman*.

No *Delfim* apresenta-se-nos um eu narrador (o romance está escrito na 1ª pessoa verbal), escritor de profissão, e que se encontra (fica em aberto se em 1966 ou 1967) numa pequena aldeia portuguesa de nome Gafeira onde ele estivera já um ano antes. Mais exactamente: ele encontra-se no quarto da pensão da aldeia e reflecte, rememora, observa no *hic et nunc* do tempo presente. Sua intenção é ir à caça na zona da lagoa. Viera porém a saber pela gente da terra, logo à sua chegada, nesse dia, que algumas coisas haviam acontecido desde a sua última visita: o ex-proprietário rural e dono da lagoa Tomás Manuel da Palma Bravo anda ninguém sabe por onde, e a mulher, Maria das Mercês, assim como Domingos, o criado, morreram — e, pelos vistos, de morte criminosa. O eu narrador, que conhece estas três pessoas de visitas feitas e conversas tidas no ano ante-

1. Resumem-se no presente trabalho algumas das conclusões mais relevantes da tese de doutoramento da autora (cf. Claudia HOFFMANN: *José Cardoso Pires, O Delfim: Ein Anti-Detektivroman zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: TFM; Domus Editoria Europaea, 1992 (com mais bibliografia). Cf. também Dietrich BRIESEMEISTER: «Zur Technik der historischen Verschlüsselung in dem Roman 'O Delfim' (1968) von José Cardoso Pires» in: Rainer Hess (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart: Interpretationen*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, pp. 199-215.

rior, põe-se a raciocinar sobre as conjecturas e versões que correm pela aldeia a respeito do sucedido e, por fim, reconstrói e imagina ele mesmo o possível decorrer dos acontecimentos na casa sobre a lagoa: o criado morre "em plena prova do amor" com Maria das Mercês; esta, tomada de pânico, foge e acaba afogada no pantanal; Palma Bravo, de volta à Gafeira de uma das suas numerosas orgias nocturnas em Lisboa, dá com o criado morto no leito conjugal, após o que sai da aldeia.

O romance revela a estrutura própria da história policial — de modo fragmentário, é certo, mas correctamente ordenada: enigmáticas mortes ao começo, depois as investigações, e finalmente a reconstrução: neste caso, apenas a de um possível decorrer dos acontecimentos.

Esta estrutura tem a sua motivação profunda, e de modo altamente significante, na própria estrutura do microcosmo chamado Gafeira: os habitantes têm necessidade de se ocupar dos mortais acontecimentos — para entreterem o tempo, mostrarem que também são alguém, pode dizer-se mesmo que por necessidade vital. Para vencerem o isolamento e a desoladora monotonia da sua aldeia — consequência também de um contínuo despovoamento devido à *emigração* — e poderem suportar a chateza, a solidão e a escassez de novidades no dia-a-dia, eles põem-se a produzir — involuntariamente, sem dúvida — uma história policial: com especulações acerca dos mortais acontecimentos e sua apresentação como crime, conseguem abrir pistas detectívicas, suscitar a curiosidade do forasteiro e fazer do eu narrador — que só tinha querido ir à caça e mais nada — um detective *malgré lui*.

A estruturação trimembre da história policial adquire deste modo, no *Delfim*, o estatuto de enunciado de conteúdo, remetendo significativamente o leitor para as condições que tornaram possível tal história e, assim, para o contexto económico, social e mental gerador de uma tal estrutura; estrutura esta que, além disso, constitui o grande arco de tensão a abranger todo o espaço do romance.

Porém já o próprio carácter fragmentário da sua realização, a sua permanente montagem e desmontagem, produzem estados de incerteza e de insegurança quanto à relevância e real significado de uma investigação criminalística da qual o próprio eu narrador diz por vezes ser inteiramente destituída de sentido e de importância. Quer dizer: o romance *O Delfim* destrói afinal aqueles mesmos horizontes de expectativa que os moldes da história policial pretendem instaurar.

Mas, ao mesmo tempo, o próprio romance nos fornece os nexos que dão razão desse desiludir de expectativas: ele mesmo desenvolve considerações críticas acerca da literatura policial, sua função social, princípios estruturantes e expectativas criadas no leitor, ele mesmo faz a ironização e *persiflage* desse tipo de literatura (cf. «O caso das Unhas de Prata» [D247-255])[2]. E, na continuidade do acto de leitura, do mesmo passo que vai criando sucessivamente as sensações de *suspense*, insegurança e logro, vai oferecendo também ao leitor a possibilidade de reflectir sobre o sentido desses mesmos dados e

2. A sigla D e indicação de página referem-se à edição José Cardoso PIRES: *O Delfim*, Lisboa: Moraes Editores, ^{9}1979.

correspondente ressonância emocional. Assim, *O Delfim* não só contribui para uma reflexão crítica sobre o género 'literatura policial', como contém também *ex negativo* uma poética imanente daquilo que ele não quer ser nem é: uma *história policial* tal qual nele mesmo definida.

Em suma: *O Delfim* é, em verdade, um *anti-romance policial* (ou, se quisermos, um romance anti-policial) que, já a partir da sua construção, conta essencialmente com a participação do leitor; não está, pois, concebido como sedativo nem tem efeito sedativo; é um romance que se entretém num jogo de burla com os tópicos e princípios estruturantes da história policial e que, na sucessividade do processo de leitura, está permanentemente a pregar a partida ao leitor, a deixá-lo cair como (passe o trivial da expressão) uma batata quente que, uma vez suficientemente arrefecida, se lança de novo à fogueira.

Mas se a preocupação criminalística com os mortais sucessos está sempre a ser assim retirada da cena, que é que entra para o lugar dela?

Em histórias com um repertório próprio em termos de tempo, espaço, acção e personagens; em cenas imaginadas pelo eu narrador; em conversas que ele rememora; em tudo isto se vão tornando transparentes as estruturas económicas, sociais e sobretudo mentais dominantes na Gafeira e arredores. Mencionem-se como exemplo as normas de valor e comportamento ditadas pelo patriarcalismo local e as mitologizações da potência, fertilidade e descendência masculina. E a misoginia. Tudo isto tem no eu narrador o seu crítico mais severo: ele ironiza, destrói tabus, põe em causa padrões mentais e interpretativos, desmascara como mitos coisas que são tidas por verdades e encarece outras que na aldeia são desvalorizadas.

É aqui que claramente se manifesta a configuração dialéctica do romance: os padrões de valor da sociedade gafeirense e os do eu narrador são colocados frente a frente como tese e antítese. Por exemplo: a misoginia reinante na aldeia contrasta com a valorização, por parte do eu narrador, da beleza, natureza e erotismo femininos — também como fonte de força criadora para o escritor — na alegoria «A Mulher Inabitável» (D139--141).

Somente o que não há é sínteses: ao leitor pertence contrapor os padrões de valor e os enunciados, e desse confronto extrair ele mesmo as conclusões. O eu narrador descreve, por exemplo, como se manifesta o desejo de protecção e afecto em Maria das Mercês; uma leitura contrastiva dessa descrição e das opiniões expendidas por Palma Bravo põe a descoberto quanto de inteiramente infundado, irracional, irrisório mesmo, neste se encobre, no seu medo, demonização e maldição da Mulher e de todo o Feminino.

A representação das estruturas económicas, sociais e mentais e respectiva crítica preenchem no *Delfim* essencialmente duas funções: uma autónoma, quer dizer, são relevantes em si mesmas, pelo que representam, e pela sua valoração crítica; mas, além disso, são como que uma folha transparente a recobrir as razões profundas dos acontecimentos mortais, isto é, motivam esses acontecimentos, têm carácter de indícios, não no sentido de um princípio monocausal, mas como elementos correlatos desses mesmos acontecimentos, pelo que contribuem essencialmente para a plausibilidade e probabilidade da versão do eu narrador. E assim é que os traços característicos de um romance

de crítica social dialecticamente conduzido se vão entrelaçando num complexo padrão com os de um *anti*-romance policial. Quais as consequências disto?

Altamente relevantes, diríamos: pois, dado que a versão dos acontecimentos oferecida pelo eu narrador permanece hipotética e só na base das condições sociais representadas se torna provável e plausível, os acontecimentos e seu possível decurso podem ser compreendidos não só como facto único individual do pretérito passado, mas também, e essencialmente, como algo que, em circunstâncias iguais ou semelhantes, de igual ou semelhante modo pode acontecer em qualquer momento. O decurso possível dos acontecimentos ganha assim um alto valor generalizante, tornando-se transferível a todo o Portugal rural: vê-se à evidência o quanto há de explosivo na representação pormenorizada do *cosmos* Gafeira e dos seus moradores.

A interpenetração dos dois subgéneros de romance e as técnicas narrativas investidas fazem surgir ainda outra questão: a de saber por que vias se pode chegar ao conhecimento das coisas; de forma que o romance se torna também, já a partir da sua estrutura, expressão estético-literária de um desafio epistemológico.

É certo que as sequências referentes às estruturas sociais, económicas e mentais da Gafeira também podem ser lidas como fragmentos de um romance de crítica social, independentemente das que giram em torno dos presumíveis crimes. Não obstante, por mais autónomo e fragmentário que seja o modo de apresentação, todas elas permanecem co-articuladas: pois em questão está sempre e também a viabilidade do conhecimento das motivações que subjazem às acções, o esclarecimento de duas mortes, a plausibilidade e probabilidade da versão do eu narrador; e é justamente este desiderato que faz com que essas mesmas sequências que, à superfície do texto, se apresentam desligadas, montadas, passem a enquadrar-se num nexo hermenêutico significante.

Mas o que é aqui da mais essencial importância é que *O Delfim* nos revela, ele mesmo, esquemas hermenêuticos próprios, a partir dos quais se podem induzir estratégias de interpretação, pistas de leitura com vista à produção de nexos semânticos.

Um exemplo: o eu narrador desenvolve processos de sobreposição e transposição à base de analogias e estabelece com eles ligações entre as sequências narrativas autónomas: assim, a semelhança entre os proprietários no que diz respeito a noções de valor e princípios de acção tal como se revelam em diversas sequências montadas conduzem, na consciência do eu narrador, à sobreposição de diversas personagens, lugares, níveis de tempo e acção e, finalmente, à transposição de todos aqueles valores e princípios para *uma* personagem, Tomás Manuel, o antepassado gago do actual Palma Bravo. Concentrados nesta figura, esses valores e princípios tecem a trama épica da história dos «lenços vermelhos» (D 163-168). Por processo análogo se pode detectar em diferentes sequências, por exemplo, a grande importância atribuída pelos proprietários da Gafeira e arredores à fertilidade e descendência masculinas. E o que significa verdadeiramente o facto de os Palma Bravos não terem filhos, só assim, por mediação dos contextos das sequências montadas, é que se mostra em toda a sua dimensão, pois os Palma Bravos, eles mesmos, nunca tocam no assunto. De forma que só essas

sequências 'fazem falar o silêncio' do casal, transportam semanticamente o tabu que é não ter filhos, mais precisamente: o tabu da esterilidade masculina, guardam-no para o labor reflexivo do leitor, esclarecendo do mesmo passo muitos comportamentos do casal.

Mediante sobreposição e transposição à base de analogias, e outros processos ainda, vai-se assim erigindo um complexo sistema de inter-relações e interdependências; contextos diversos lançam luz uns sobre os outros, adquirem uma função de complementaridade, alcançam uma maior diferenciação de matiz semântico. Necessariamente se vai organizando também um novo modo de pensar, muito diverso dos padrões de raciocínio e explicação de tipo monocausal, unidireccional, ou de estrutura causal simples. Para se poder compreender cabalmente, por exemplo, o comportamento dos Palma Bravos e seus criados, debalde se buscarão no próprio texto causas e motivos explícitos: ele só se torna transparente quando integrado num complexo conjunto relacional de fundamentações, para o qual confluem com igual relevância factores económicos, sociais e mentais.

Note-se porém: tão-pouco a versão do eu narrador pode exigir para si o estatuto de verdade; ela é plausível, sim, e altamente provável, mas, como atrás dissemos, permanece, apesar de tudo, só hipotética.

É que as próprias noções de verdade e realidade se tornam problemáticas no *cosmos* Gafeira. Esclareçamo-lo uma vez mais na pessoa de Palma Bravo: muito provavelmente, ele só é capaz de viver, apresentar e postular como real o que é produto do seu pensamento ou da sua imaginação, independentemente de corresponder ou não a um facto ou estado de coisas real. É muitas vezes impossível discernir, nas suas afirmações, entre invenção, verdade no sentido de reprodução de um estado de coisas real, e mentira no sentido de falsificação do mesmo. O que, em contrapartida, nelas claramente se revela, são as suas funções: a auto-promoção, a confirmação da imagem negativa da mulher, o recalcamento da mácula que é ficar sem prole masculina. O que Palma Bravo postula como verdadeiro é, pois, também expressão dos seus secretos anseios e receios.

Mas as coisas vão bem mais longe: o que, na consciência, assume estatuto de verdade, ou seja, o que é postulado como estado de coisas real, mesmo quando de invenção se trate ou de produto de secretos anseios e receios, vem a acontecer depois realmente como coisa real, faz-se realidade porque por tal fora primeiramente tomado na consciência: um caso de *selffullfilling prophecy*: Palma Bravo parte *a priori* de que é corneado; rege, pois, o seu comportamento para com a mulher em consonância com essa apriorística premissa; e o facto é que — assim o dá a entender o eu narrador — é depois realmente corneado.

O *Delfim* transmite a noção de que aquilo que é postulado e apresentado como verdade e realidade é dependente de quem produz o enunciado, da sua psique, seus secretos anseios e medos (Palma Bravo), possíveis interesses e vinculações de poder político (a historiografia do abade Saraiva), saber e experiência enraizados na tradição (estalajadeira, cauteleiro), assim como do interesse no conhecimento das coisas (eu narrador).

Cardoso Pires desenvolve, pois, o problema dos postulados da verdade como grandeza funcional, esclarecendo-o na dependência de factores mentais, sociais e políticos.

A mistura de afirmações que reproduzem estados de coisas reais com boatos que apenas aparecem como coisas reais no modo de apresentação, e ainda a desfocagem dos níveis de tempo, levam o eu narrador a perder a capacidade de destrinça entre real, imaginado e possível. E vemo-lo começar a oscilar entre certeza e incerteza, não sendo capaz de distinguir claramente entre passado e presente e acabando num estado alucinatório óptico-acústico-olfáctico-gustativo em que as fronteiras entre o imaginado, o rememorado e o *hic et nunc* percepcionado se apagam e confundem.

A análise das técnicas narrativas mostra que também o leitor deverá entrar em semelhante estado, pois o romance desenrola um repertório verdadeiramente impressionante de estratégias de permanente insegurança e confusão quanto aos diferentes níveis de realidade, tempo e consciência.

Sobretudo a representação cénica (discurso directo com redução a um mínimo das formas de *inquit* para assinalação do falante) reforça a impressão de imediatidade, produzindo a ilusão de um acontecer real. Isto por um lado; pois, por outro, instituindo a 1ª pessoa verbal como *origo* da acção narrativa, faz veicular o conteúdo de tais representações como algo meramente possível, apenas mais ou menos plausível ou provável.

Vezes há em que se tornam totalmente difusas as fronteiras entre o acontecer 'objectivo' do mundo exterior e o 'subjectivo' do mundo interior: o eu narrador vive um determinado acontecer como real na sua imaginação, e também a configuração narrativa (representação cénica) o faz aparecer como real no mundo exterior. E outras vezes é até altamente provável que o acontecer que está decorrendo na imaginação do eu narrador (conversas no café da aldeia, por exemplo) o esteja também realmente e *simultaneamente* no mundo fora dele. Assim se vai instalando a ambiguidade do hipotético-imaginário-real no *Delfim*, e o leitor não se pode subtrair a esse permanente oscilar entre certeza e incerteza. É como se, em relação à veracidade da versão apresentada pelo eu narrador, se fosse insinuando, por sugestão, um diálogo interior do tipo: mas foi assim? — Poderia muito bem ter sido assim. — Sim, foi assim. — Mas foi realmente assim?

A dissolução de toda e qualquer segurança no espaço ficcional produz no leitor uma atitude de desconfiança frente a todo o modo de representação que pretenda reproduzir o real sem que do mesmo passo seja problematizado o sujeito que percepciona, selecciona e julga. É claramente abalada a confiança nos chamados modos narrativos realistas característicos de um *Neo-Realismo*, em que o narrar é compreendido e apresentado como um reproduzir o real.

Desorientação é pois princípio constitutivo da construção do *Delfim*. Já no capítulo de abertura são introduzidas instâncias de consciência que se apresentam como um *eu* e um *nós*, como se, ao lado do eu narrador, — ou atrás dele, ou acima dele; sim, onde afinal? — existisse uma outra invisível instância, não idêntica com ele e sempre difusa. Se é um 'Autor'-instância que formula os conteúdos de consciência do eu-narrador, ou se se trata de uma só e mesma pessoa, mas que, de vez em quando, se distancia de si mesma para se contemplar de fora, — é e mantém-se incerto. A identidade do eu narrador oscila entre um eu, de um lado, e, do outro, um não-eu, ou um ele, ou um nós, e chega

a oscilar por vezes até entre o eu narrador como invenção do autor Cardoso Pires e o próprio autor Cardoso Pires como pessoa histórica real.

Em analogia com a aldeia da Gafeira e seus moradores, não é de admirar que também o eu narrador não manifeste uma identidade unívoca: a aldeia encontra-se numa fase de transformação, entre uma sociedade agrária tradicional decadente e uma incipiente sociedade industrial, mas ainda extremamente rudimentar. Decorrem daí fenómenos de desagregação característicos das sociedades de transição: identidades anteriormente estáveis, de indivíduos como de estratos sociais, entram num processo de dissolução (cf. por exemplo os «camponeses-operários» [D129-130]), a estabilidade das estruturas de poder e propriedade está em vias de se transformar, após o desaparecimento de Palma Bravo, pela passagem da lagoa a propriedade colectiva. Nomes, noções e designações deixam de ter um conteúdo semântico unívoco, oscilam entre diversas significações polivalentes, o que de igual modo simboliza um estado de transição entre a velha e a nova ordem. Assim, *O Delfim* é também um romance de transição e desagregação, de labilidade e oscilação entre real, possível e imaginário, entre passado, presente e futuro.

A vivência de certeza-incerteza e a perda da capacidade de destrinça entre diferentes níveis de tempo, consciência, espaço e acção são percepcionadas no romance também como traços característicos do Portugal da 2ª metade dos anos 60 deste século, como experiência histórica vivida do salazarismo na sua fase final.

Mas como se processa, ao nível da ficção literária, essa remissão para a realidade nacional portuguesa?

O tempo. O tempo aparece no *Delfim* tematizado e simbolizado como dimensão histórica nacional. A *nora*, símbolo de estagnação do desenvolvimento económico e de persistência em modos de produção arcaicos, faz-nos viver o tempo como ciclo triste, monótono, permanentemente repetido, e mesmo como perfeita imobilidade temporal. Com o símbolo da *lagartixa*, esta vivência do tempo é diferenciada e alargada a um oscilar entre imobilismo-resignação, de um lado, e, do outro, mudança, esperança e optimismo — modo este de sentir que o romance apresenta como típico de Portugal, pois as lagartixas são um múltiplo e complexo símbolo do «tempo (português) da História» (D260), da história pré-nacional e nacional, dos gafeirenses e dos portugueses:

> Espalmada na inscrição imperial, havia uma lagartixa. Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinhado.
> Ficámos frente a frente, à luz do meio dia. Eu, senhor escritor da comarca de Portugal, e portanto animal tolerado, à margem, e ela, ser humilde, português, que habita ruínas da História; que cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso); que é, ela própria, um fragmento de pedra gerado na pedra — um resto afinal, uma sobra; que se alimenta de nada (de quê?) e é rápida no despertar, e sagaz, e ladina, embora votada ao

isolamento de uma memória do Império; que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve [...] Lagartixa, meu brasão do tempo. (D 80-81)

Assim, a aldeia adquire exemplarmente carácter nacional, os mortais acontecimentos poder-se-iam ter dado em qualquer paragem do Portugal rural, e a ocupação detectivesca dos gafeirenses e correspondente produção de uma história policial transformam-se num passatempo nacional.

O pendor dos portugueses para se fixarem em gloriosos feitos do passado, pendor esse que o romance tematiza e critica, tem o seu paralelo, ao nível das estruturas ficcionais, numa característica essencial e específica da história policial: a sua fixação numa óptica retrospectiva. Com o que o *anti*-romance policial fragmentário se mostra, como género, excelentemente apto também para a representação e crítica da fixação nacional no passado. No *Delfim*, é da fase final da era salazarista que se trata: nele, ela pode ser *re*vivida, sob a forma de um estado alucinatório de um país inteiro, em que não é mais possível distinguir entre verdade, mentira e o produto da imaginação que se postula como verdade, e em que a paradoxal afirmação de Cardoso Pires — «*Este país não existe, eu estive lá*» [3] — é válida, porque remete exactamente para um estado de consciência em que o país deixa de poder ser apreendido como realidade real tangível, sem que, no entanto, deixe de existir na subjectividade do sujeito o sentimento de se ter já encontrado lá: mas... foi assim? — Sim, foi. — Mas foi realmente assim? — Bem, poderia ter sido assim.

Tradução de Américo Vinga Martins
Universidade de Marburgo

3. António Mega FERREIRA: «Etapas: e afinal, onde estamos?» in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 94 (24. 4. 1984), p. 16; cf. também Claudia HOFFMANN: *O Delfim* [v. nota 1], anexo: «Entrevista com José Cardoso Pires», p. 237.

PARA UMA LEITURA DA TRADUÇÃO ALEMÃ DO ROMANCE *A SIBILA* DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

THOMAS HÜSGEN

Em 1988, Georg Rudolf Lind publicava na revista de lusitanística alemã *Lusorama* um texto que reproduzia uma comunicação do mesmo, proferida nos "*Ersten Portugiesischen Tage*" no Outono do ano anterior, em Soest. Nesse texto, o prestigiado investigador, tradutor e amigo da cultura portuguesa, infelizmente já desaparecido, defendia a ideia de que o tradutor teria não só a possibilidade, mas ainda o dever de corrigir o texto de partida, usufruindo de certas liberdades consentâneas com o seu estatuto de autor recreativo na verdadeira asserção da palavra. Esta observação torna-se ainda mais interessante se comparada com uma anterior concepção da tradução de Lind. Num ensaio com o título "Traduzindo Fernando Pessoa" descrevia a função do tradutor da seguinte maneira:

> Podemos concluir que o tradutor não necessita de uma personalidade poética própria, pelo contrário, é até conveniente que não tenha uma personalidade poética própria para perder. Ele não deve ser outra coisa do que leal mensageiro do poeta da sua escolha. Na tradução de um grande génio encontra este tradutor a satisfação plena da sua própria ambição poética. (cf. Lind 1962: 162)

Torna-se evidente que o tradutor em determinado momento altera a sua concepção tradutológica. Este trabalho, centrando-se na tradução alemã de G. R. Lind de *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís, procurará mostrar como a primeira concepção se reflecte no texto de chegada da tradução para alemão. Tendo como ponto de partida uma análise contrastiva exaustiva das duas obras, realizada no âmbito de um mestrado em Literatura Alemã e Comparada da Universidade de Coimbra, sob a supervisão do Professor Doutor Karl Heinz Delille, procurarei salientar algumas questões de equivalência e mais especificamente de omissão de palavras ou trechos do texto de partida. Procurarei reflectir de que modo essas omissões interferem na leitura e compreensão do texto de chegada na língua alemã.

Voltemos então à comunicação de Soest. O postulado mais relevante de Lind em relação à tradução tem a ver com o grau de dificuldade que atribui à leitura da obra de Agustina Bessa-Luís. Escreve o tradutor a certa altura, reportando-se ao romance *A Sibila*: "Este romance marcou decisivamente o público leitor português, que se queixa do elevado grau de dificuldade da sua obra em geral" (Lind 1988: 63). Esta afirmação é susceptível de duas interpretações com significados diferentes. Senão vejamos — será que o tradutor é da opinião que a obra de Agustina Bessa-Luís marcou o seu público por ser tão difícil, ou será que o marcou apesar de ser tão difícil? A argumentação que apresenta na sua comunicação aponta para a segunda hipótese, já que consequentemente

o tradutor se propõe operar várias correcções no texto de partida que, na sua opinião, permitiriam uma mais fácil decifração do mesmo.

Não parece existir dúvida acerca dum certo hermetismo da linguagem da autora nortenha. Eduardo Lourenço (1964) escreve:

> Uns declaram-na [a obra de Agustina Bessa-Luís] 'genial' outros 'ilegível'. [...] Uma tal obra parece, em excesso, o fruto de uma imaginação caprichosa, enamorada do seu próprio delírio, para poder ser domesticada, aceite e digerida com as habituais tranquilidades do corpo e do espírito.

Lind, como tradutor, defende o princípio da acessibilidade, argumentando que a fraseologia do português não se adequa à do alemão, necessitando assim o texto alemão de ser refeito a esse nível. Quando o tradutor se ocupa destas questões que ultrapassam o sentido meramente denotativo de um enunciado, encontra-se na área da equivalência formal de Koller (cf. Koller 1987: 190-91) ou equivalência dinâmica de Delille (cf. Delille *et ali* 1986: 15), já que

> traduzir um texto literário implica, especialmente nos domínios em que os sistemas linguístico-culturais não apresentam correspondências, encontrar equivalentes nacionais que, consoante a maior ou menor abertura e maleabilidade dos sistemas de chegada e do público visado, podem admitir algum grau de estranheza (dissimilação) ou pelo contrário, como mais frequentemente acontece, tender para a assimilação (por exemplo a germanização ou o aportuguesamento) do texto de partida.

Pelo que foi dito podemos então constatar que a tentativa de reformular a fraseologia do português e adequá-la ao alemão se insere numa abordagem tendencialmente assimiladora do tradutor.

Um campo onde esta abordagem assimiladora de Lind se torna bastante evidente é no uso dos adjectivos, tão característico do estilo da romancista lusitana. Insere-se no que Álvaro Manuel Machado descreve quando compara a escrita de Agustina Bessa-Luís com a arte da rosácea das catedrais góticas:

> Para Agustina Bessa-Luís o ornamento é absolutamente essencial: aparentemente repetitivo e, por aquilo que tem de incompleto, frágil, o ornamento conduz a um centro obstinadamente procurado, uma unidade estética tanto mais procurada quanto mais inalcançável, unidade estética que é o reflexo da unidade cósmica.

E mais adiante:

> [...] assim como a rosácea é [...] a procura da fixação da fugitiva luz num centro de visão total, também a arte romanesca de Agustina Bessa-Luís me parece ser a procura incessante da palavra que fixa, ainda que momentâneamente, uma relação deambulatória, a relação entre inesperadas correspondências, entre fulgurantes divagações (cf. Álvaro M. Machado 1983: 36-37).

Na comunicação de Soest, Lind defende a ideia de que o texto de Agustina em alemão se tornaria demasiado opaco se a tradução mantivesse os numerosos adjectivos, necessitando por isso de ser clarificado. Em várias ocasiões, resolve esse problema de

uma maneira quantitativa, explicando por exemplo que três adjectivos seriam suficientes para retratar o original quando este utiliza quatro. Pela argumentação de Lind ficamos então com a ideia que, enquanto no português os quatro adjectivos ajudam à leitura e compreensão do texto, no alemão os mesmos teriam um efeito contrário. Assistiríamos assim a uma diferença intersistémica. Lind dá o seguinte exemplo:

> Seu tio José, nascido na casa do Freixo, mas que adquirira, mercê de muitos favores da fortuna, a propriedade de Folgozinho, casa apalaçada com torreões, alameda de tílias, uma gruta com imitações em cimento de estalactites, e vinte e dois caseiros distribuídos pelas terras fundas, gordurosas, ricas, veio em Setembro com as filhas. (Luisib. 46)

Lind decide então cortar um adjectivo, neste caso "gordurosas"

> [...] *die sich über ausgedehnte reiche Ländereien verteilten* [...].(Lindsib. 54)
> [[...] distribuídos pelas terras fundas e ricas [...]]

Karl Dedecius, romancista, ensaísta e tradutor de renome, escreve na sua antologia de ensaios sobre a tradução *Vom Übersetzen* que a utilização de numerosos adjectivos abre intransponíveis enigmas ao apressado, mas que o paciente é recompensado com informações raras e preciosas, que vão para além duma mera descrição documental. (cf. 1986: 50/1) Será então pelo menos discutível o pressuposto que no alemão os adjectivos dificultariam a leitura. Não correrá o texto de chegada o risco de por vezes perder algo, que afinal é muito característico do estilo da autora nortenha, quer se goste quer não?

Vejamos como Lind traduz o seguinte excerto:

> Vinda dum lar imponderável, de burguesia um tanto desenraizada e onde o dinheiro possuía todo esse prestígio obcecante, abjecto, mas positivo, que lhe emprestavam os que apenas dividem a vida em miséria e fartura [...] (Luísib p. 102)
> *Sie selbst stammte von einem einigermaßen entwurzelten Bürgertum ab, in welchem das Geld ein alles überstrahlendes Prestige besaß, wie es ihm Menschen verleihen, die das Leben nur in Wohlstand und Misere einteilen* [...] (Lindsib p. 120)
> [Vinda dum lar imponderável, de burguesia um tanto desenraizada e onde o dinheiro possuía todo esse prestígio que lhe emprestavam os que apenas dividem a vida em miséria e fartura [...]]

A contradição voluntária dos atributos *obcecante, abjecto, mas positivo* desaparece por completo na tradução alemã, perdendo-se o sentido da relação ambivalente dessa burguesia desenraizada e medíocre com o dinheiro e o prestígio daí resultante em geral, considerando-o por um lado *obcecante* e *abjecto* mas por outro *positivo*.

Mas Lind não se limita a cortar adjectivos que lhe parecem em excesso. Várias vezes assistimos à eliminação de elementos em encadeamentos paratáticos. Vejamos o seguinte exemplo:

> [...] e como se expandia em energias apaixonadas, até derramar em volta uma influência de simpatia, de força, de irrecusável imperativo. (Luísib.45)
> [...] *und in leidenschaftlicher Energie aus sich herausging, bis sie rings um sich her Sympathie und Kraft ausstrahlte.* (Lindsib.53)
> [[...] e como se expandia em energias apaixonadas, até derramar em volta uma influência de simpatia e de força.]

Trata-se aqui dum trecho no qual Quina é retratada. É a sua obsessiva necessidade de afecto que aparece como traço importante, senão estruturante, da sua personalidade. O encadeamento paratático *desimpatia, de força, de irrecusável imperativo* não só espelha a necessidade do narrador de encontrar a palavra mais adequada para reconstruir semanticamente a realidade, mas também de dar expressão à euforia que se apodera dela, Quina, quando vivencia uma prova de amor ou de afecto. Para além de cortar um elemento desta tríade, o tradutor junta sindeticamente estes elementos, transformando o texto com caracter impulsivo e espontâneo, num texto previsível e controlado. Será isso consequência da diferença no processo criativo — um, em que a autora se deixa levar pelas convulsões da sua imaginação, e outro, em que o tradutor reflecte, interpretando um texto que não vem do seu interior mas do seu intelecto?

Outro exemplo ainda:

> Passava por boa alma, mas havia dele histórias macabras, dessas vilezas que em momento próprio podem passar por virtudes, barbaridades que, para se tornarem indíci de carácter, de nobreza, de arrojo, precisam apenas dos factores de hora e de lugar. (Luísib p. 65)
>
> *Er galt als gutherzig, doch es waren makabre Geschichten über ihn im Umlauf, von seinen Gemeinheiten, die im geeigneten Augenblick als Tugenden durchgehen konnten, von barbarischen Untaten, die je nach Ort und Stunde auch für Anzeichen von Charakter und Wagemut genommen werden konnten.* (Lindsib p.77)
>
> [Passava por boa alma, mas havia dele histórias macabras, dessas vilezas que em momento próprio podem passar por virtudes, barbaridades que, para se tornarem indício de carácter e de arrojo, precisam apenas dos factores de hora e de lugar.]

Também aqui, o tradutor elimina um elemento e junta os dois restantes sindeticamente.

Outro aspecto que Lind refere na sua comunicação são as por si designadas de reflexões incompreensíveis que intencionalmente elimina para "facilitar deste modo a boa aceitação da obra da parte dos leitores de língua alemã", apresentando uma série de exemplos onde cortou algumas partes do texto que se lhe afiguravam incompreensíveis ou demasiado abstractas, às quais podemos somar várias outras que não foram referidas no seu ensaio de Soest e que não deixam de ser significativas. A subjectividade em que assenta este procedimento torna-o num método pouco consistente e sem dúvida susceptível de discussão.

É principalmente no último capítulo, em que a linguagem mítica e abstracta prevalece, onde este procedimento faz-se mais notar. Germa, sentada na velha "*rocking chair*", vai desenrolando quase em monólogo com o primo Bernardo Sanches uma longa retrospectiva da vida de Quina em que medita sobre eventos passados. Ela não é somente "evocadora de tempos idos, [...] juíza e interprete da vida agitada de Quina [...]" (Güntert 1990: 162), como também se vê a ela própria na imagem espelhada da sua recordação. "O mundo de Entre-Douro-e-Minho representa a humanidade em que o indivíduo se torna relevante na medida em que faz parte de um todo" (*ibid.* 1990: 156). Assim Germa e Quina fazem parte dum mundo que na sua aspiração constante se encontra no caminho de si próprio e em que o ambíguo e contraditório são a marca inconfundível da condição humana.

«Sim», pensava Germa, enquanto, de mistura com estes pensamentos, havia outros, fulcro de inumeráveis e sucessivas emoções, o seu próprio lar no qual vivia combatendo e evadindo-se, para recair em novos lares implacáveis, as ruas, as criaturas, a vida, e dos quais se afastava sempre com um impulso novo, leonino e inconformado — «sim, Quina foi apenas mais um punhado obscuro de aspirações que só despontaram ou mal floriram». (Luísib .p. 248)

»Jawohl«, dachte Germa, während sich Gedanken und Gefühle in ihr überstürzten, »ja, in Quina waren nur Anlagen zu hohen Bestrebungen vorhanden, die Knospe blieben und nicht zur Blüte gelangten.« (Lindsib p. 290)

[«Sim», pensava Germa, enquanto, de mistura com estes pensamentos, havia outros — «sim, Quina foi apenas mais um punhado obscuro de aspirações que só despontaram e mal floriram».]

O texto de partida contém uma contradição central no carácter de Germa. Ela por um lado é a herdeira material e espiritual de Quina, que tal como Quina se empenha em proteger e alargar o prestígio e a riqueza da família da Vessada. Por outro lado, já desde a sua infância apresenta sentimentos de revolta e vingança pela utilização abusiva do poder dos adultos sobre os inocentes, como ela. Desde muito criança, Germa é detentora de um espírito de criação e de omnipotência e, ao mesmo tempo, de frieza, de individualismo e de virilidade, comuns às três mulheres da casa de Vessada, sendo igualmente como Quina detentora de um dualismo construído entre a ternura perante a proximidade humana e a vileza perante a distância. A sua educação e conhecimento profundo do ser humano levam-na a uma situação de isolamento, de falta de capacidade de entendimento e de partilha com os seus semelhantes. O destino de Germa, o conflito interior constante com o mundo que a rodeia, aparece mais uma vez neste fragmento. Lind, pelo contrário, corta por completo a razão que Germa dá como explicação para o seu isolamento progressivo.

Para além disso, e no final deste excerto, a própria Germa põe as suas verdades em causa, reflectindo sobre elas: "Quina foi apenas mais um punhado obscuro de aspirações que só despontaram ou mal floriram." (Luisib. p. 248) Lind retira-lhe a dúvida substituindo a conjunção "ou" em alemão pela conjunção "e" substituindo a indefinição pela certeza. Germa passa de meditante e ponderante a ser uma Germa declarante e clarificante.

Mas é na caracterização de Quina que estes cortes, nem sempre tão extensos, e vistos isoladamente, provavelmente sem grande importância, se tornam mais relevantes quando apresentados no seu encadeamento.

As suas rezas, o seu como que pudor de em público mostrar as suas fraquezas, o seu aspecto humano, dores ou até fome ou sede, tornaram-se hábitos, pouco a pouco tão assimilados, tão aceites pela consciência, que mais tarde, tendo-os apontado Germa como outras tantas anormalidades, causou nela uma perplexa indignação. (Luísib. p. 50)

Quinas Gebete und ihre Scheu, die eigenen Schwächen vor anderen Leuten zu zeigen, Schmerzen oder auch nur Hunger oder Durst, wurden ihr zur Gewohnheit und derart zur zweiten Natur, daß es sie in staunende Entrüstung versetzte, als Germa sie später als Absonderlichkeiten ansprechen wollte. (Lindsib. p. 60)

[As suas rezas, o seu como que pudor de em público mostrar as suas fraquezas, dores ou até fome ou sede, tornaram-se hábitos, pouco a pouco tão assimilados, que mais tarde, tendo-os apontado Germa como outras tantas anormalidades, causou nela uma perplexa indignação.]

Este excerto pertence ao capítulo IV em que se opera, devido à sua doença, uma mudança decisiva em Quina, relativamente à sua maneira de estar na vida e de se relacionar com os outros. A ternura que recebe de Maria, vai promover um sentimento de autoconfiança que a vai tornar numa personalidade dominante e dominadora com um ascendente inegável sobre os outros, aliado ao espírito de enganar, para seu próprio proveito e vaidade. A sua força de vontade imensa vai-lhe conceder um estatuto sobre-humano entre as pessoas da aldeia, acentuado ainda por um expressar sibilino e delicado. Ao retomar a sua vida normal, Quina apresenta algumas modificações de comportamento e esconde, a todo o custo, tudo o que pudesse tornar vulnerável perante os outros e que pudesse, assim, pôr em perigo a sua posição de destaque. O tradutor eliminando *o seu aspecto humano* retira ao texto um '*Leitmotiv*' importante em relação a Quina — a estreita relação entre o ser da condição humana e o parecer duma condição sobre humana.

Mais adiante no capítulo IX, marcado pelo nascimento de Germa, acentua-se o antagonismo entre estas personagens tão semelhantes como o são Quina e Germa. A necessidade de ambas de serem "diferentes dos outros" começa a causar-lhes um desconfiança mútua.

E, contudo, que fora a vida de Quina senão um constante combate com a obscuridade, que fizera ela senão aspirar a ser «diferente dos outros» e cumprindo, para isso, a mais árdua e humana das batalhas? (Luísib. p. 102)
Und dennoch -was war Quinas Leben anderes gewesen als ein ständiger Kampf gegen ein Schattendasein, hatte nicht auch sie »von den anderen verschieden« sein wollen? (Lindsib. p. 120)

O combate contra a obscuridade é ao mesmo tempo o mais árduo e o mais humano dos combates de Quina. E Quina fundamenta o seu estatuto social diferente na sua magia, que a eleva a um nível espiritual acima de tudo que é terreno. Mas é a sua ligação à terra e ao nível material, que é a verdadeira fonte de energia dessa magia que "lhe pesa como chumbo no coração" e que leva a que ela subordine "aos interesses a chama que Prometeu furtou". Existe em Quina uma exigência desmedida, bem como a procura de louvor e de autodivinação, que não lhe permite a elevação absoluta e verdadeira. A importância do aspecto humano da sua espiritualidade, é, mais uma vez omitida no texto alemão:

[E, contudo, que fora a vida de Quina senão um constante combate com a obscuridade, que fizera ela senão aspirar a ser «diferente dos outros»]

O último exemplo é extraído do capítulo XIX que volta ao ponto de partida deste romance — Germa, narrando e reflectindo na presença de Bernardo Sanches. Os diferentes níveis temporais desencontrados ao longo do romance voltam a confluir neste último capítulo para dar lugar a uma reflexão final de Germa sobre o carácter contraditório de Quina.

> Eis Quina, exemplo de energias humanas que entre si se devoraram e se deram vida. Vaidade e magnífico conteúdo espiritual foram os seus pólos; equilibrando-se entre eles, percorreu um extremo e outro da terra, venceu e foi vencida, sem que, porém, as suas aspirações mais inquietantes deixassem de ser, no seu íntimo, as mesmas formas incompletas, chave da transfiguração que os homens eternamente tentam moldar e se legam de mão em mão, como um segredo e como uma dúvida. (Luísib. p. 249)
> *Das ist nun also Quina: Eitelkeit und Geistigkeit waren die Pole ihres Wesens; ein Gleichgewicht zwischen beiden suchend, siegte sie und wurde besiegt, und ihr Streben war der Schlüssel für die Verklärung, die die Menschen ewig zu erreichen suchen und sich von Geschlecht zu Geschlecht wie ein Geheimnis und einen Zweifel weitervererben.* (Lindsib. p. 290)
> [Eis Quina, vaidade e magnífico conteúdo espiritual foram os seus pólos; equilibrando-se entre eles, venceu e foi vencida, sem que as suas aspirações deixassem de ser, as mesmas formas incompletas, chave da transfiguração que os homens eternamente tentam moldar e se legam de mão em mão, como um segredo e como uma dúvida.]

Quina é de facto um ser dividido entre vaidade e espiritualidade. Aqui o romance transcende a figura concreta de Quina para ela se tornar um paradigma da luta interior do ser humano.

> Duas almas habitam no meu peito,
> uma da outra separar-se anseiam:
> Uma com orgãos materiais se aferra
> Amorosa e ardente ao mundo físico;
> Outra quer insofrida remontar-se
> De sua excelsa origem às alturas.

Neste famoso excerto do *Faust* de Goethe aparece tematizada esta luta do homem. As alturas significam a liberdade total, o vencer os limites da "*conditio humana*", enquanto que o mundo físico nos restringe a ela. Fausto, o homem intelectual em aspiração, só tarde encontra, na versão de Goethe, o equilíbrio enquanto que Quina aí se distingue de Fausto, já que ela ao contrário de Germa é essencialmente instintiva — interpreta o cosmos de uma maneira irreflectida. Mas ambos Fausto e Quina são paradigmas da existência humana, que se alimenta e desenvolve de energias antagónicas. A eliminação da passagem "*exemplo de energias humanas que entre si se devoram e se deram vida*" dificulta a emergência deste "*Leitmotiv*" da literatura europeia na obra de Agustina Bessa-Luís.

E tal como Fausto, também Quina percorre os mundos sem que, porém, as suas aspirações deixassem de ser as mesmas formas incompletas das aspirações humanas que os homens se legam eternamente, de mão em mão. Pena é que o motivo místico do "percorrer dos mundos" seja igualmente excluído do texto alemão, que tão estreita relação tem afinal com o imaginário do leitor alemão, e que acentuaria o carácter universalista deste romance português.

Como vimos, a proposta apresentada na comunicação de Soest de facilitar o acesso ao texto é levada a cabo com alguma consequência. Parece também que não haverá dúvida de que o texto de chegada perde algumas *nuances* do texto de partida e, assim,

de certa maneira, limita a recepção alemã. Wilhelm Humboldt, o grande humanista alemão, argumentava na introdução à sua tradução métrica do *Agamemnon* que não convinha ao tradutor criar uma clareza distorcida ao seu texto de chegada, já que ele teria o dever de reproduzir aos seus leitores os traços característicos do texto de partida. Mas não é nesta tradição que Lind se insere quando se propõe concretamente dar algumas ajudas ao público alemão da obra da Agustina Bessa-Luís. Os seus antecessores espirituais na língua alemã seriam antes os tradutores do fim do século passado como Wilamowitz-Moellendorf, Schreyvogel, Bodenstedt ou Simrock que se preocupavam muito com a acessibilidade dos seus textos traduzidos com o objectivo, certamente bem intencionado de democratizar a cultura humanística. Mas não se deve esquecer que pouco antes a língua alemã tinha recebido novos impulsos exactamente através das traduções de Humboldt, Droysen ou Wolf que nas palavras do filósofo alemão Schleiermacher tentavam aproximar o leitor à obra em vez de levar a obra ao encontro do leitor.

O que poderá então levar um tradutor a proceder desta forma. Aqui põe-se, por um lado, a questão da importância da personalidade do tradutor de que já falam muitos teóricos da tradução: Lind, que na sua vida profissional foi sempre professor, denota uma grande preocupação com a clareza dos conteúdos, com a exemplificação e justificação, como o prova o facto de ter sempre precedido as suas traduções com comentários finais, prática aliás muito louvável e infelizmente pouco comum. Por essa razão, não é de espantar que este tradutor tenda a desambiguar ambivalências ou a eliminar trechos menos claros — e umas das suas qualidades será a coerência com que prossegue o seu fim. Por outro lado, parece-me igualmente importante entender as afinidades que o tradutor sente com o autor a traduzir. Neste caso torna-se evidente que Lind nutria uma grande admiração pela obra de Fernando Pessoa, de quem se sentia leal servidor enquanto tradutor, enquanto que em relação a Agustina Bessa-Luís, como vimos, se sentia na função de autor recreativo.

Lind será então, pelo menos no caso da tradução de *A Sibila*, um tradutor que leva a obra ao encontro do leitor, protegendo-o, dessa maneira e no seu entender, de possíveis perturbações desnecessárias. Tende, neste trabalho arqueológico que é a tradução nas palavras de João Barrento, a refazer a harmonia, eliminar ou dissimilar as juntas dos fragmentos que sobraram do seu jogo de leitura. Reteve, procedendo desta forma, talvez alguns ingredientes do perfume deste romance, aqueles que feriram a sua sensibilidade e olfacto apurado, para criar, no seu entender, um aroma mais adequado ao público alemão, mas que será derramado, no entanto, na base de uma fórmula por vezes diferente da do original.

BIBLIOGRAFIA

BESSA-LUÍS, A. (s/d): *A Sibila*. 5ª ed., Lisboa: Guimarães Editores.

DEDECIUS, K. (1986): *Vom Übersetzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DELILLE, K. H. (1986): *Problemas da tradução literária*. Coimbra: Almedina.

GÜNTERT, G. (1990): "Sprachmagie und erinnerte Welt — Zu Agustina Bessa-Luís' Roman «A Sibila»" in: *Schweizer Monatshefte*, 2, 149-162.

HUMBOLDT, W. (1836): "Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschensgeschlechts" in: Flitner, A. und Giel, K. (Hrsg.) (1979): *Werke*. Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

LIND, G.R. (1962): "Traduzindo Fernando Pessoa" in: *Ocidente*, Vol. LXII, Lisboa.

LIND, G.R. (1987): *Agustina Bessa-Luís — Die Sibylle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

LIND, G.R. (1987): "Nachwort des Übersetzers" in: *Agustina Bessa-Luís — A Sibila*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 298.

LIND, G.R. (1988): "Kann der Übersetzer den Autor korrigieren?" in: *Lusorama*, 7, 60-72.

LOURENÇO, E. (1964): "Des-concertante Agustina" in: *O Tempo e o Modo*, 22 de Dezembro.

MACHADO, A.M: (1983): *Agustina Bessa-Luís — o imaginário total*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

REIß, K. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Huber.

LETTRES PORTUGAISES: ALGUMAS REFLEXÕES A PROPÓSITO DA AUTORIA E DA VIVÊNCIA FEMININA REPRESENTADA NO TEXTO *

MARIA SARAIVA DE JESUS

O estudo da longa bibliografia sobre as *Lettres Portugaises* e especialmente sobre o problema da sua origem e autoria, suscita-me uma série de dúvidas e reflexões que, sem poderem conduzir a conclusões precisas, merecem, no entanto, ser enunciadas.

Numa obra tão estranhamente diferente da literatura do seu tempo e mesmo da literatura que se produziu posteriormente, já sob o impulso de uma sensibilidade que ela mesma ajudou a formar; numa obra ao mesmo tempo tão semelhante à vida, na impressão de naturalidade com que reproduz o fluxo espontâneo de uma paixão que se revela e que se constrói ao mesmo tempo em que se analisa, com as incoerências, hesitações, repetições e reformulações que o próprio processo de reconstituição e de auto-descoberta implica, todas as lacunas e discrepâncias apelam à cooperação interpretativa e mesmo à produção ficcional por parte do leitor. Neste processo de leitura, não só no caso do leitor comum, mas também no do estudioso erudito, a imaginação é chamada a tomar uma parte importante, no esforço de explicar as incoerências do texto, preencher os espaços abertos da diegese que ele cria e interpretar os parcos e contraditórios documentos relativos às circunstâncias misteriosas do seu aparecimento e difusão.

Mesmo os trabalhos mais sérios, que recorrem às pesquisas eruditas mais árduas, não se podem libertar de distorções, exageros e interpretações forçadas, devidas à intervenção da subjectividade e dos preconceitos dos autores, consoante estes assumam ou tendam para uma posição específica sobre a ficcionalidade ou autenticidade do texto, e sobre as teses da sua autoria.

Na evolução da questão, difícil seria determinar o grau de crédito ou descrédito provocado pela recepção dos leitores seus contemporâneos, que reagiram a um texto que não obedecia aos cânones literários da época, mas que vinha corresponder ao seu desejo de novidade e de autenticidade, e que tiveram de reagir também aos textos oportunistas que logo se aproveitaram do sucesso das cinco *Lettres Portugaises*, e a elas se juntaram, como continuações ou respostas, de evidente carácter fictício, embora se dissessem autênticas, e que por isso mesmo contribuíram para projectar sobre as cinco primeiras cartas a mesma impressão de descrédito quanto à questão da autenticidade.

Difícil seria também determinar o papel que, ao longo dos tempos, tem tido, para a predominância de uma tese ou de outra, as descobertas que se foram fazendo dos parcos documentos existentes e as interpretações que se lhes sucederam, com maior ou menor

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT, através do Programa Lusitânia.

verosimilhança e com maior ou menor aparato crítico, veiculadas por escritores e estudiosos dotados de maior ou menor credibilidade e influência no campo dos estudos literários.

Na ausência do presumível texto original em português, o mistério apela a todas as especulações...

Os que tentaram fazer a tradução ou "restituição" das cartas para português têm-se deparado com um texto que parece recusar-se estranhamente à tradução, conservando expressões arcaizantes ou desajeitadas tanto no texto francês, em que alguns viram marcas do léxico e da sintaxe portuguesa, como nas traduções existentes, que parecem não encontrar equivalentes linguísticos para a forma e a essência do conteúdo e da expressão das *Lettres*...

Poderemos ver na insatisfação geral dos tradutores apenas uma reacção de perplexidade ante as dificuldades postas por qualquer tradução, e especialmente tratando-se da inefável expressão de sentimentos e emoções, num tempo histórico tão distanciado do tempo em que se inscreve a experiência linguística dos tradutores? Ou serão essas dificuldades indicativas da origem portuguesa do texto, como querem uns, ou da sua escrita original em francês, por um falante nativo dessa língua, ou, ainda, por alguém que tivesse dela um conhecimento imperfeito, como querem outros?...

A questão parece tão fluida que às vezes os mesmos argumentos servem para tirar ilações opostas aos defensores de teses contrárias.

Nos últimos anos, veementemente defendida por F. Deloffre e J. Rougeot [1], assumiu a maior importância a tese que atribui a autoria das cinco *Lettres Portugaises* a Guilleragues, designado como tradutor numa edição de Colónia, de 1669, no mesmo ano da edição original, de Paris, e assim designado também noutras edições posteriores.

O principal elemento dessa tese é o registo do privilégio descoberto em 1926 por F. C. Green [2], concedido em Novembro de 1668 ao livreiro Claude Barbin, para a publicação de um livro intitulado *Les Valentins lettres portugaises, Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues*. Tal obra assim intitulada nunca chegou a ser publicada, mas parece corresponder a duas obras publicadas pelo mesmo livreiro, no mesmo ano de 1669, ambas sem indicação de autor.

Da primeira obra, intitulada *Valantins,/ Questions d'Amour/ et autres Pièces Galantes*, as *Questions d'Amour* não são efectivamente da autoria de Guilleragues. Trata-se de uma obra colectiva, que já tinha sido publicada várias vezes.

Noutro volume apareceram as *Lettres Portugaises traduites en françois*, com um aviso em que o "editor" encarece o texto como "*une copie correcte de la traduction de cinq Lettres Portugaises qui ont été écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait au Portugal*" (p. 37); justifica a sua publicação com o singular prazer que crê dar aos leitores, pois aquelas cartas já circulavam, apreciadas e sofregamente procuradas por todos aqueles "*qui se connaissent en sentiments*" (*Ibid.*); afirma ignorar o nome do

1. GUILLERAGUES, *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*, Introduction, notes, glossaire et tables, d'aprés de nouveaux documents par F. Deloffre et J. Rougeot, Paris, Editions Garnier Frères, 1962. As páginas indicadas no corpo do trabalho referem-se a esta edição.
2. F. C. GREEN, "Who was the Author of the *Lettres Portugaises*", in *The Modern Language Review*, t. XXI, 1926, pp. 159-167.

destinatário e do tradutor, mas pensa não lhes desagradar tornando públicas aquelas cinco cartas.

No mesmo ano, surge em Colónia outra edição, com o título de *Lettres d'amour d'une religieuse escrites au Chevalier de C. Officier François en Portugal* [3], em que se informa que "*le nom de celui auquel on les a écrites, est Monsieur le Chevalier de Chamilly; et le nom de celui qui en a fait la traduction est Cuilleraque*" (p. VIII).

Não se conhece nenhuma confirmação destes dados pelos dois cavalheiros referidos, mas também não se sabe por que é que nunca negaram tal atribuição, que teria provavelmente chegado ao seu conhecimento, pois rapidamente a referência às cartas se tornou num lugar-comum, para designar uma paixão desmedida, de expressão espontânea e desordenada.

Quanto à identidade da religiosa, só em 1810 se pôde fazer corresponder o sujeito da enunciação que se chama a si mesmo "Mariane" em duas cartas a "*Mariana Alcoforada, religieuse à Beja, entre l'Estramadure et l'Andalousie*" (p. X), de acordo com a notícia dada por Boissonade de uma nota manuscrita no seu exemplar de uma edição de 1669 das *Lettres*.

Em Portugal, certamente devido à influência da Inquisição, ignorou-se durante quase um século o caso da freira que em nada abonava em favor dos costumes dos conventos portugueses [4]. É só a partir da informação de Boissonade que começa a despertar o interesse pelas *Lettres*, de que dão mostras as traduções feitas por Filinto Elísio (1819) [5], Morgado de Mateus (1824) [6], Lopes de Mendonça (1852) [7], Domingos José Ennes (1872) [8], Pinheiro Chagas (1874), Luciano Cordeiro (1888 e 1894) [9], Manuel Ribeiro (1913) [10], Jaime Cortesão (1920) [11], Afonso Lopes Vieira

3. Título citado de acordo com a indicação dada por Luciano Cordeiro (Cf. *Soror Marianna a freira portugueza*, 2ª ed., revista, correcta e acrescentada com novos documentos, Lisboa, Liv. Ferin & Cia., 1891, p. 307 [1ª ed.: 1888]).
4. A mais antiga referência que se conhece de um português aparece numa carta de Novembro de 1738 do Cavalheiro d'Oliveira, que, "vivendo no estrangeiro, podia desafiar toda a espécie de opressão intelectual" (Cf. A. Gonçalves RODRIGUES, "Mariana Alcoforado: História e crítica de uma fraude literária", in *Biblos* (separata), 1935, Ano XI, p. 124).
5. Cf. Filinto ELÍSIO, "Cartas de uma Religiosa Portugueza", in *Obras Completas de F. E.*, Tomo X, Paris, A. Bobee, 1819, pp. 430-494.
6. Sóror MARIANA, *Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly*, tradução de Morgado de Mateus, prólogo por Júlio Brandão. D. Francisco Manuel De MELO, *Carta de Guia de Casados*, prefácio biogr. por Camilo Castelo Branco, notas por Teófilo Braga, Porto, Lello & Irmão Editores, 1971.
7. O autor publica um artigo introdutório e a tradução incompleta das quatro primeiras cartas em *A Semana: Jornal Litterario* (Lisboa), Vol. II, 1852, Nos. 44 (Maio, pp. 494-495), 45, 46 e 48 (Junho, pp. 503-504, 514-515 e 538-540, respectivamente).
8. A tradução de Domingos José Ennes, bem como as traduções incompletas de Teófilo Braga e Pinheiro Chagas, são referidas por Luciano Cordeiro (Cf. *Op. cit*, pp. 342-343).
9. Cf. Luciano CORDEIRO, *Op. cit.*, pp. 253-302; Mariana ALCOFORADO, *Cartas de Amor. Sóror Mariana ao Cavalheiro de Chamilly*, tradução e revisão do sr. Luciano Cordeiro, Lisboa, Imp. Nacional, M. Gomes Edit., 1894.
10. Soror Mariana ALCOFORADO, *Cartas de Amor*, ed. revista e prefaciada por Manuel Ribeiro, Lisboa, Liv. Ed. Guimarães, [s.d.], [1945?], [1ª ed.: 1913].
11. Mariana ALCOFORADO, *Cartas de Amor*, nova restituição e esboço crítico, Lisboa, Artis, 1964 [1ª ed: 1920].

(1941) [12] e, mais recentemente, Eugénio de Andrade (1969) [13] e Nuno de Figueiredo (1974) [14].

Quanto à identificação da freira, após os esforços infrutíferos do Morgado de Mateus, de Felner, Juromenha e Pinheiro Chagas, e após alguns dados positivos avançados por Camilo Castelo Branco em 1876 [15], as extensas pesquisas realizadas em Beja e publicadas em 1888 por Luciano Cordeiro [16] vieram comprovar a existência de uma freira denominada Mariana Alcoforado, cujos dados biográficos, concordando com os dados conhecidos sobre Chamilly, tornariam possível a hipótese de um romance entre ambos e a escrita das cartas pela freira abandonada. Desde então, não só em Portugal mas também em vários outros países, a bibliografia sobre as *Lettres* tem sido continuadamente acrescentada.

A obra de Luciano Cordeiro pareceu ter resolvido o problema, até que, em 1926, a polémica é reaberta com o referido registo do privilégio concedido ao livreiro Barbin "*pour un livre intitulé Les Valentins lettres portugaises, Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues*" (p. XIV).

Entendida a expressão "*de Guilleragues*" como nome do autor e não do tradutor, de um presumível "editor literário" ou intermediário no processo de publicação; entendida como designação do autor de todos os elementos que a precedem no título referido, e não apenas dos "*Epigrammes et Madrigaux*"; sem considerar que os "privilégios reais" eram apenas um meio de reserva do direito de propriedade editorial e nem sempre faziam a distinção entre autor e tradutor; sem considerar que Guilleragues pudesse com as *Lettres* ter feito publicar um texto que não era seu, como fez com as *Questions d'Amour* (e que se fazia comummente na época), F. Deloffre e J. Rougeot publicam em 1962 [17] um livro em que pretendem de uma vez por todas resolver o problema.

O volume não se apresenta como um ensaio crítico sobre a polémica, mas sim como uma edição das *Lettres Portugaises*, sob a autoria explícita de Guilleragues, como o próprio título, persuasivamente, indica: *Lettres Portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues*. É um estudo muito bem documentado, que revela uma extensa cultura literária e um labor erudito muito intenso, em que os autores comentam os documentos e os principais argumentos até então aduzidos, apresentam uma biografia de Guilleragues e, sob o subtítulo de "*Analyse d'un chef-d'oeuvre*", fazem aproximações com temas e expressões de textos atribuídos a Guilleragues e de obras literárias que apresentam como

12. Afonso Lopes Vieira e Charles Oulmont, adoptando a ideia de que Mariana tivesse escrito as cartas em francês (hipótese que tinha sido formulada por Alexandre Herculano e defendida pelo Conde de Sabugosa), retiram do texto tudo que julgam ter sido acrescentado por Guilleragues. Vide Mariana ALCOFORADO, *Cartas de Soror Mariana. Lettres Portugaises*, Essai de reconstitution du texte français par Charles Oulmont, Tentativa de texto português por Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livr. Bertrand, 1941.
13. Mariana ALCOFORADO, *Cartas Portuguesas*, trad. de Eugénio de Andrade, Porto, Inova, 1969.
14. Mariana ALCOFORADO, *Cartas Portuguesas*, trad. e breve nota de Nuno de Figueiredo, Mem Martins, Europa-América, s.d. [1974].
15. Cf. Camilo CASTELO BRANCO, *Curso de Literatura Portuguesa*, 2ª ed., pref. de Viale Moutinho, Lisboa, Editorial labirinto, s.d. [1986], pp. 103-129 [1ª ed.: 1876].
16. Obras referidas na nota 3.
17. Obra referida na nota 1.

influências ou antecedentes literários das *Lettres*, no intuito de provarem que tais fontes só poderiam ter servido a um homem dotado da cultura literária e da experiência mundana de Guilleragues, e nunca a uma simples religiosa portuguesa como a imagem de Mariana Alcoforado que resulta das pesquisas de Luciano Cordeiro e de outros estudiosos.

Deloffre e Rougeot, adoptando uma atitude aparentemente objectiva e científica, que procura fugir aos excessos da polémica, ou pelo menos às marcas textuais desses excessos, partilham convictamente uma posição referida na sua introdução:

> *Ce qui explique l'ardeur de la querelle, c'est qu'elle soulève l'éternel probléme de la supériorité de l'art et du génie. Admettre que les Lettres Portugaises ont été écrites dans un couvent, par une religieuse presque sans instruction et n'ayant jamais connu le monde, c'est croire que la spontanéité, la pure passion ont inspiré à une femme une oeuvre supérieure à ce que les meilleurs esprits de la plus grande époque de la littérature française pouvaient offrir à leur publique.*(pp. V-VI)

Assim os autores assumem à partida uma posição tendenciosa, numa dupla negação: negam a concepção romântica da espontaneidade do génio e da inspiração, e, no interior desta negação, negam também que uma simples mulher, inspirada pela "pura paixão", fosse capaz de produzir a obra de arte que reconhecem nas *Lettres*. Atente-se, no excerto citado, na carga negativa do sintagma "*une femme*", inserido num contexto em que ganha ainda maior valor desvalorizante do que "*une religieuse presque sans instruction*".

Desta maneira, Deloffre e Rougeot não dão crédito aos documentos que sugerem que Mariana Alcoforado era considerada no seu convento como letrada. Não explicam convenientemente certas lacunas de informação e certas referências cronológicas que criam efeitos de incoerência ou estranheza no texto, e que seriam facilmente evitados se o autor das *Lettres* tivesse como destinatário o público de salão que as acolheu, ou se escrevesse com a consciência de estar a criar uma "obra de arte" ou mesmo um simples texto literário. E, além do mais, não parecem aceitar que o exercício de inteligência que se revela nas *Lettres*, numa complexa interacção entre o sentir e o pensar, podendo desenvolver-se no contacto com uma cultura erudita e mundana, não é, no entanto, apanágio de tal tipo de cultura, e pode certamente encontrar outras condições de expressão...

Porque à partida se posicionam a favor da tese da autoria de Guilleragues, estes autores não tomam em consideração os dados que, sem comprovar a autoria de Mariana, também não a invalidam; e não dão crédito ao único testemunho que se conhece de um contemporâneo de Chamilly, que narra um evento em que este teria mostrado a um amigo "*les originaux des lettres de cette religieuse portugaise*", apenas porque este testemunho está inserido numa obra referida no privilégio como uma "*espèce de roman*" e cujo subtítulo é "*Nouvelle manière de roman*"[18].

18. G. GUILLERAGUES, *Chansons et bons mots valentins. Lettres Portugaises*. Edition nouvelle. Introduction, notes, glossaire et tables, avec de nouveaux documents par F. Deloffre e J. Rougeot, Genéve-Paris, Librairie Droz — Librairie Minard, 1972, pp. 65-66.

O cuidadoso aparato crítico e as estratégias persuasivas de Deloffre e Rougeot parecem ter convencido a maior parte dos estudiosos, apesar de algumas vozes dissonantes.

Dentre os opositores, Jorge de Sena insurge-se apaixonadamente contra os autores e contra a colecção dos Clássicos Garnier, por procederem "à mistificação antropofógica que este volume significa" [19].

Para Vítor Ramos, mais moderado, "o esquema dos dois professores franceses é sedutor: os argumentos apresentados, do ponto de vista histórico, são irrefutáveis e dão verossimilhança à tese. Já a análise estilística que, a menos que venha à luz qualquer nôvo documento, nos parece constituir, depois da descoberta das certidões de nascimento e de óbito de Mariana e do privilégio de Guilleragues, a única via de acesso à verdade, é conduzida com extraordinária segurança e erudição, mas não apresenta provas tão cabais." [20].

Num livro bem informado do ponto de vista histórico, mas escrito num tom apaixonado, dotado de pouca credibilidade nos meios académicos, A. Belard da Fonseca [21] refuta a tese da autoria francesa, com argumentos que intentam desmontar as certezas dos defensores dessa tese quanto aos documentos aduzidos, ao mesmo tempo que procura desfazer as dificuldades postas pelas referências e situações do texto das *Lettres* que parecem incoerentes ou pouco verosímeis. Mas os argumentos de Belard da Fonseca são, na sua maior parte, os já conhecidos, e Deloffre e Rougeot não lhes dão a devida atenção na 2ª edição do seu estudo, de 1972 [22].

Jacinto do Prado Coelho, sem tomar partido na polémica, aponta alguns elementos que continuam por explicar e que parecem denunciar a autenticidade das cartas:

> A verdade é que certos pormenores que se diria virem ao correr da pena, com negligente naturalidade (a intervenção de D. Brites — nome bem português; a janela donde se vê Mértola, isto é, segundo Cordeiro, as portas de Mértola; a nomeação de Mariana para porteira do convento), não parecem fruto duma intenção de "cor local", alheia ao espírito das *Lettres*; ou resultam dum hábil artifício de quem algo conhecia do nosso país, ou denunciam e origem portuguesa do texto [23].

Henri Coulet, numa breve mas aguda análise que me parece conter a mais profunda interpretação do conteúdo das *Lettres*, sem pretender comentar a polémica da sua autoria, aceita as principais contribuições de Deloffre e Rougeot, mas, de forma ambígua, utiliza expressões de valor modalizante ou dubidativo que, juntamente com certas referências críticas às explicações dadas por estes estudiosos para algumas dificuldades do texto, contribuem para diminuir as certezas que estes apresentam.

---

19. Jorge de SENA, "*Lettres Portugaises, Valentins* et autres œuvres de Guilleragues", in *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 133.
20. Vítor RAMOS, "O problema das Cartas de Soror Mariana", in *Estudos em Três Planos*, São Paulo, Conselho Federal de Cultura, 1966, pp. 82-83.
21. António Belard da FONSECA, *Mariana Alcoforado — a Freira de Beja e as Lettres Portugaises*, Lisboa, 1966.
22. Obra referida na nota 18.
23. Jacinto do Prado COELHO, "*Lettres Portugaises*", in *Dicionário de Literatura: Literatura Portuguesa, Literatura Galega e Literatura Brasileira*, sob a dir. de J. P. Coelho, Porto, Livr. Figueirinhas, 1966, p. 527.

Para Henri Coulet, "*le désordre est en effet la caractéristique des Lettres Portugaises; [...] le mouvement de la vie intérieure est saisi à sa naissance; imprévisible et contradictoire, il se forme en se formulant, il est parlé en même temps qu'il est vécu*" [24]. "*L'art, dans les Lettres Portugaises, reproduit exactement la durée vécue; l'oeuvre coïncide avec la réalité dans son surgissement: aussi l'impression d'authenticité s'impose-t-elle, et les souvenirs littéraires utilisés par le rédacteur sont-ils sans valeur comme tels*" [25].

Repare-se na ambiguidade que resulta da utilização de vocábulos ou expressões como "*durée vécue*", "*réalité*", "*impression d'authenticité*", "*souvenirs littéraires*" e "*rédacteur*" (em vez de "*auteur*").

Essa "impressão de autenticidade" é desviada por Henri Coulet do campo da polémica sobre a ficcionalidade e a autoria, em que até então tinha constituído o principal motivo de perplexidade, para o campo dos modos e géneros literários, quando este autor a explica pelo facto de as *Lettres Portugaises* serem não uma tragédia como a *Phèdre* de Racine (opinião avançada por Leo Spitzer [26]), mas um romance epistolar em que o autor, "*par le moyen d'expression qu'il a choisi, a fait remplir d'emblée au roman sa vocation latente, de peindre la vie en la transposant aussi peu que possible*" [27].

Mas o autor acentua a originalidade das *Lettres* relativamente ao romance clássico, ao barroco e a todos os que se seguiram:

> *Le comble de l'art, dans les Lettres Portugaises, a été de dissimuler tellement l'art que les lecteurs les plus avertis n'osent pas décider qu'elles n'ont rien d'authentique. Par un coup de génie, l'auteur a écarté l' invraisemblance, la convention constitutive du genre romanesque et supprimé tout intermédiaire entre le réel et le lecteur, tout intervalle entre l'œuvre et sa matière. Aucun autre roman par la suite, même épistolaire, ne donnera la même impression. A une réussite si exceptionnelle, il n'est pas interdit de penser que la vie a collaboré* [28].

Em que medida podemos entender essa "colaboração da vida" num texto tão perfeito, em que as próprias imperfeições só se podem explicar pelas imperfeições que fazem parte da vida ou por uma reprodução ficcional perfeita dessas mesmas imperfeições?

O problema da autoria segue, assim, a mesma estrutura circular, fluida e imprecisa das relações entre a vida e a ficção. Como distinguir o que poderia resultar dos acréscimos de uma tradução mais ou menos livre, do que restaria de um texto originalmente português? As aproximações feitas por Deloffre e Rougeot, não só na obra citada, mas também na sua segunda edição, agora sob o subtítulo ainda mais persuasivo de "*Sources littéraires*", poderiam dever-se às reminiscências que viriam ao espírito de um tradutor, ou poderiam mostrar apenas que, tanto na literatura como na vida, há reacções psico-

24. Henri COULET, "Les *Lettres Portugaises* et le roman épistolaire", in *Le Roman Jusqu'à la Révolution*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967, p. 229.
25. *Op. cit.*, p. 231.
26. Leo SPITZER, "*Les Lettres Portugaises*", in *Romanische Forschungen*, 65. Band, 1954, pp. 94-135.
27. Henri COULET, *Op. cit.*, p. 231.
28. *Op. cit.*, p. 232.

lógicas que se repetem na situação vivencial de uma mulher seduzida e abandonada. Mesmo porque algumas das coincidências de temas e expressões referem-se a elementos que fazem parte do património comum europeu, como as possíveis alusões às *Elegias* de Catulo e às *Heroidas* de Ovídio; e sabe-se que certos aspectos da concepção pessimista do amor, que os autores apontam nas *Sentences et Maximes morales* de La Rochefoucault, na verdade já provêm da tradição literária medieval. De qualquer modo, no estado de desespero representado nas *Lettres*, não seria certamente necessário ir buscar à literatura as ideias pessimistas que Mariane enuncia sobre o amor, nem as diferentes reacções que ela experimenta...

Não se compreende mesmo que estes autores rejeitem a proximidade temática da *Fiammetta* de Boccacio, analisada por Denise Gras como uma das fontes das *Lettres*, baseados no facto de que "*l'élément épistolaire, capital chez l'écrivain français, manque en effet totalement chez Boccace*" [29]. Para além de esse elemento epistolar faltar também noutros textos apresentados pelos autores como fontes das *Lettres*, não se pode considerar que o exemplo da *Fiammetta* tenha menor valor probatório do que os exemplos aduzidos pelos professores franceses, na mesma linha das fluidas aproximações literárias...

O problema da autoria das *Lettres* continua, portanto, por resolver. A "impressão de autenticidade", que é actualmente aceite por todos os estudiosos, tanto pode levar à convicção de que se trata de um texto produzido numa situação vivencial dramática (e como tal não deixa de ser também um texto literário de superior qualidade), como pode, igualmente, ser provocada por um texto que se quis à partida literário, representando uma situação totalmente fictícia ou produzindo a sua ficção a partir de uma aventura real, e neste caso estaríamos em presença de um texto de grande originalidade, que sabe utilizar com mestria as estratégias literárias que produzem o "efeito de real".

Na primeira hipótese, não há nenhum argumento irrefutável que impossibilite a autoria de Mariana Alcoforado. Na segunda hipótese, também não é impossível a autoria de Guilleragues, embora me pareça menos provável. Nas extensas pesquisas de Deloffre e Rougeot, nada explica como é que Guilleragues teria tido acesso aos elementos que produzem a "cor local" portuguesa, embora aparentemente sem intenção de o fazerem. E parece pouco provável, pela configuração psicológica que resulta da sua biografia e pela mediocridade dos textos que deixou, que esse autor pudesse produzir um texto que representaria, nessa hipótese, um complexo exercício de alteridade, na sábia utilização dos recursos da focalização interna e restritiva, implícitos na própria focalização autodiegética, e na representação do tempo interior vivido como "*durée*", processos que ainda não tinham um lugar importante na codificação literária vigente no século XVII.

A verdade é que os dados conhecidos sobre a vida de Mariana Alcoforado, Noël Bouton de Chamilly e Gabriel de Lavergne de Guilleragues tornam possíveis as duas teses, sem que qualquer delas consiga invalidar a outra. A análise da obra também não parece ser suficiente para decidir a questão, nem sequer para provar que seja um texto escrito por um homem ou por uma mulher, contrariamente à opinião de Rousseau, cujos estereótipos sexistas o levaram a adoptar a ideia de que teria sido um homem a escrever

29. GUILLERAGUES, *Op. cit.*, 1972, p. 111.

as *Lettres*, já que "*les femmes en général n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie.* [...] *Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même*" [30].

Podemos aceitar, com Barthes, que "no que escreve cada um defende a sua sexualidade" [31]. Mas, para além de haver muitas formas de viver a sexualidade, que não se confinam ao sexo fisiológico do indivíduo, entre a vida e a ficção fica sempre um espaço de irredutível irrepresentabilidade; e querer atingir por esse caminho as certezas que pretende atingir uma crítica neopositivista como a que praticam Deloffre e Rougeot parece-me frustrante, já que toda a abordagem de qualquer texto é sempre uma incompleta e provisória aproximação, tanto do texto como da vida que ele conta.

Daí que os métodos de abordagem da crítica feminista, quando esta pretende atingir os mesmos objectivos autoritários na análise textual, também me pareçam insuficientes para provar, sem margem para dúvidas, questões de autoria como a das *Lettres*. No entanto, como meio auxiliar para a aproximação sempre provisória e humilde que se ensaia com o texto literário, pode ser frutuosa a atenção que se tem dado nos últimos anos aos traços que parecem mais específicos da escrita feminina, na maior parte dos textos escritos por mulheres, em comparação com a maior parte dos textos escritos por homens.

Representando uma situação autêntica narrada por uma mulher, ou tendo chegado a esta forma literária pelo exercício de alteridade de um homem, a voz que se conta nas *Lettres* é uma voz feminina, e como tal cria no texto os efeitos de coerência interna, nas mesmas incoerências que resultam da experiência de fragmentação vivida pelo sujeito, na sua condição de mulher enclausurada, seduzida e abandonada.

É feminina a consciência que filtra os dados representados e que vai inserindo, na rememoração do passado e no relato das funções que desempenha no convento e das suas relações com as companheiras de clausura, pequenas referências que se reportam verosimilmente às condições de vida de uma mulher num convento português do século XVII. É feminina a consciência que também utiliza no seu discurso estereótipos e ideias comuns sobre as relações entre homens e mulheres, nas referências à "*faiblesse de mon sexe*" (p. 50) e ao "*orgueil ordinaire de mon sexe*" (p. 62); na imagem que uma Mariane enciumada configura do amante, "*en France au milieu des plaisirs*" (p. 40); no despeito e no orgulho que a fazem contrapor os intensos prazeres que lhe dera e que experimentara aos "*plaisirs languissants que vos donnent vos maîtresses de France*" (pp. 44-45); na tentativa despeitada de o convencer, mesmo na carta de ruptura, das vantagens do amor de uma religiosa sobre o das outras mulheres, etc...

Mas o que provoca o maior efeito de verosimilhança nessa representação do feminino é o facto de que nenhum desses aspectos parece resultar do objectivo consciente de reflectir sobre as relações entre os sexos ou sobre a condição feminina. Ao contrário, são alusões ou referências discretas, que aparecem coerentemente integradas nas reacções emotivas com que a narradora descreve e revive a sua paixão, sem saber se será lida ou não, hesitante entre o desespero e a esperança de ainda reconquistar o amante, entre o

30. "Note à la Lettre à d'Alembert sur les spectacles" (1758), citada por F. Deloffre e J. Rougeot (Cf. GUILLERAGUES, *Op. cit.*, 1972, p. 73).

31. Citado por Eduardo do Prado Coelho (Cf. *Os Universos da Crítica: Paradigmas nos estudos literários*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 304).

sentimento de solidão e a sensação de preenchimento que lhe dá a reconstituição mental, entre a vertigem da loucura e o prazer da lucidez que lhe proporciona o processo de racionalização, entre as variáveis aproximações e distanciações dos eventos narrados que configuram a sua vivência interior do tempo...

A concepção circular do tempo, que, segundo Isabel Allegro de Magalhães [32], caracteriza a maior parte das narradoras e das personagens femininas criadas por escritoras, parece ser a principal característica da vivência da temporalidade nas *Lettres*. Certamente que este traço se deve menos à voz feminina que narra, do que ao facto de se tratar de uma paixão que se reconstrói pela rememoração do passado. Não deixa, porém, de ser uma paixão no feminino, que se inscreve numa vivência temporal que se diz coerentemente feminina.

Na consciência de Mariane, o futuro é incerto e o presente pouco conta. O presente é sempre fugidio, mas mais ainda o é o presente vivenciado pela narradora, que viaja continuamente pelo passado. O presente é sobretudo a linha em que se inscreve o fluir espontâneo dos seus pensamentos, em movimentos descontínuos, ora centrípetos ora centrífugos, expressos à medida em que se vão formando. O que esses pensamentos trazem, obsessivamente, é um passado sempre outro, porque reconstruído incessantemente, em espiral, pela memória, na interacção com um futuro incerto, mas ainda assim passível de ser preenchido com hipóteses, esperanças e ilusões, porque a ausência de respostas do destinatário permite todas as conjecturas. Quando, finalmente, Mariane recebe uma carta do amante, a indiferença que nela vê, porque impossibilita qualquer ilusão, vem provocar a decisão de ruptura, o que justifica uma reflexão pessimista e de tom conclusivo sobre o passado vivido e sobre o amor em abstracto.

O estado de espírito de Mariane modifica-se de uma carta para outra, o que sugere uma certa distância temporal entre a escrita de cada carta, de acordo com as referências da narradora às suas alterações de comportamento, às diferentes reacções da família e das companheiras, no quotidiano da vida conventual, ou aos novos dados conhecidos sobre o amante. As modificações do estado de espírito da narradora introduzem, assim, alterações na sua vivência do tempo interior, provocando até algumas incoerências e imprecisões na notação do tempo cronológico.

Por exemplo, os inconsistentes referentes temporais da "*Quatrième Lettre*", que levaram alguns críticos a trocar arbitrariamente a ordem das cartas, podem ser explicados pela refracção que novas emoções vêm provocar na apreensão do tempo, como bem observa Henri Coulet [33]. Após longos meses de silêncio, ausência e desespero, Mariane acaba de ouvir uma notícia inesperada sobre a tempestade que o amante enfrentara na viagem. Esta notícia vem, por si só, tornar mais intensa a presença imaginária do amante. Este facto interrompe a evolução do desespero que se expressara na "*Troisième Lettre*", traz um novo dinamismo à representação das emoções e ideias de Mariane e faz com que esta dê a eventos muito anteriores uma actualidade inesperada.

---

32. Cf. Isabel Allegro de MAGALHÃES, "Os véus de Artemis: Alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina", in *Colóquio / Letras*, Nº 125/126, Julho-Dezembro 1992, pp. 151-168; e também *O Tempo das Mulheres: A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1987.
33. Cf. *Op. cit.*, pp. 227-228.

A apreensão interior do tempo conjuga-se, assim, com a vivência de um conjunto complexo de emoções e sentimentos, às vezes contraditórios, mas quase sempre sujeitos à análise de uma consciência que ora se revela perfeitamente lúcida, ora parece perder-se nos labirintos da memória e das emoções, já a caminho da loucura. Neste equilíbrio instável, é a lucidez que a inteligência dá que acaba por dominar o tumulto e a confusão das emoções. É o próprio exercício da reconstrução mental, com a ficcionalização que ele implica, que concentra o interesse da narradora e que lhe dá agora novos prazeres, superiores aos que o amante lhe proporcionara no passado. Na "*Seconde Lettre*" diz Mariane: "[...] *faites tout ce qu'il vous plaira, mon amour ne dépend plus de la manière dont vous me traiterez*" (p. 46). E, no esforço de vencer as patéticas hesitações da despedida, na "*Cinquième Lettre*", uma fria lucidez leva-a a distinguir a sua paixão do amante que a provoca: "*J'ai épouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion, et j'ai eu d'étranges peines à la combattre, aprés que vos procédés injurieux m'ont rendu votre personne odieuse*" (p. 62).

Quando Mariane atinge este grau de consciência, pode-se dizer que ficam reduzidas as limitações que lhe impõe o plano do feminino (expresso na relação de dependência com o masculino e na vivência da clausura, a vários níveis), para que o plano do humano adquira nela a sua melhor expressão, no domínio intelectivo de uma paixão que já não depende do seu objecto (o amante), mas que faz de si mesma o seu objecto e o seu significado, no mesmo processo em que se inventa.

Por meio da escrita, Mariane liberta-se da clausura que é a sua paixão não correspondida. Pela lucidez que o exercício da escrita implica, liberta-se do turbilhão de emoções desencontradas que às vezes parecem levá-la a caminho da loucura e da autodestruição. E pelo exercício da mesma lucidez, Mariane também se liberta simbolicamente da clausura que é a sua condição de religiosa e de mulher no século XVII.

Isto mesmo compreenderam Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, com as suas *Novas Cartas Portuguesas* [34], de 1972, por alguns considerada a "única obra de destaque que poderemos considerar feminista" [35] na literatura portuguesa.

As *Novas Cartas* rompem com uma tradição de leitura que exalta na figura de Mariana a concepção do amor absoluto, que implica a entrega total e é indissociável da ideia de sofrimento, como meio de redenção e de resgate do pecado. Com ligeiras variações, é esta a imagem que nos oferecem não apenas os estudos interpretativos das cartas, mas também os textos literários nelas inspirados: os poemas de Afonso Lopes Vieira [36], Júlio Brandão [37] e Fernandes Costa [38]; o drama de Júlio

34. Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA, *Novas Cartas Portuguesas*, pref. de Maria de Lourdes Pintasilgo, 3ª ed., Lisboa, Moraes Ed., 1980 [1ª ed.: 1972].
35. Cf. I. A. de MAGALHÃES, "Os véus de Artemis...", art. cit., p. 154.
36. Cf. Afonso Lopes VIEIRA, *Os Versos de A. L. V.*, Lisboa, p. 265.
37. Cf. Júlio BRANDÃO, "Prólogo" a Sóror MARIANA, *Cartas de Amor ao Cavaleiro de Chamilly*, trad. de Morgado de Mateus, Porto, Lello & Irmão — Editores, 1971, p. 25.
38. Cf. Fernandes COSTA, "Soror Marianna", in *Eterno Feminino (Realismo e evocações)*, Lisboa, [s.d.] [1916], p. 280.

Dantas [39] (cuja representação, em 1915, serviu de pretexto a Almada Negreiros para a sátira do academismo instituído, no seu "Manifesto Anti-Dantas"); a narrativa de Alice d'Oliveira, de 1944 [40]; um texto dramático posto em cena em 1967, que é uma tradução e adaptação das *Lettres* por Manuela Machado [41]; e, mais recentemente, a adaptação televisiva feita por Eduardo Geada e passada na RTP-2 entre Agosto e Outubro de 1979 [42].

Falta-me tempo para analisar a originalidade da leitura das *Cartas* que é feita na sua apropriação parodística pelas *Novas Cartas Portuguesas* (isto ficará para outra oportunidade). Que fique apenas a ideia de que as três Marias viram em Mariana não a mulher a quem se perdoam os pecados, porque muito amou, mas a mulher que se libertou da dependência do objecto da paixão, porque foi capaz de construir ela própria a sua paixão, pelo poder de transgressão e de libertação que a palavra dá.

39. Júlio DANTAS, *Sóror Mariana (Peça em I acto)*, Porto, Liv. Chardron de Lelo & Irmão, 1915.
40. Alice D'OLIVEIRA, *Vida Amorosa de Sóror Mariana*, Lisboa, Parc. A. M. Pereira, 1944.
41. Manuela MACHADO, *Cartas de Amor. Soror Mariana*, tradução e adaptação de M. M., [s.l., s.d.], Ed. do Autor (impresso na ELO publicidade. Artes gráficas, Lda.), 1967.
42. Cf. Ilustrações e informações na contracapa de *Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado*, trad. de Eugénio de Andrade, Edição Bilingue, RTP, 1980.

CAMÕES ENTRE OS SÁRMATAS E OS POLÓNIOS

(SOBRE A RECEPÇÃO DE *OS LUSÍADAS* NA POLÓNIA)

ANNA KALEWSKA

Entre este Mar e o Tánais vive estranha Gente, Rutenos, Moscos e Livónios, Sármatas outro tempo; e na montanha Hircínia os Marcomanos são Polónios.

LUÍS DE CAMÕES: *Os Lusíadas*, III, 11.

(A palavra "Mar" aparece em *Os Lusíadas* 215 vezes, na acepção vulgar de Oceano, seja Atlântico, seja Índico, ou Mar Vermelho, chamado Roxo pelo Poeta — ou Mar Egeu, aqui unicamente trata-se do "Sarmático Oceano" alegado na estrofe anterior, isto é, do Mar Báltico; Tánais é designação antiga do rio Don, que aparece no poema somente na estrofe citada; Rutenos são eslavos da Hungria, Lituânia, Gálcia e Polónia; Moscos são Moscovitas, Russos, habitantes da Região de Moscovo; Livónios são o mesmo que Livonianos, habitantes da Livónia, na costa oriental do Báltico; Sármatas, antepassados míticos de Polónios ou Polacos contemporâneos, foram habitantes da Sarmácia, situada entre a Germânia e a Cítia, isto é, as regiões ao Norte do Mar Negro; Marcomanos — ao que parece, trata-se de povos antigos da Germânia que no século XIV pertenceram ao reino da Polónia, povos que os Romanos guerrearam; Hircínia — segundo depoimento de César, trata-se de um conjunto de serras que formam a Alemanha central e meridional, vão da Áustria até aos Cárpatos).

As explicações segundo Luís de Camões: *Os Lusíadas*, introdução por Silvério Augusto Benedito, notas de António Leitão. Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s. d., p. 120 e Manuel dos Santos Alves: *Dicionário de Os Lusíadas*, s. l., Parceria A. M. Parreira Lda., 1971, passim.

1. CAMÕES, O ÚLTIMO DOS ROMÂNTICOS?

Em 1989 derrubou-se na Polónia a velha ordem das coisas, no campo da política. Tudo mudou, também, na área da cultura; a fraseologia patriótica esgotou-se e veio uma nova, a mercantilista. A existência superou a essência. Estávamos livres, por fim.

Mas "de um certo modo incerto" (Pessoa) a nossa identidade colectiva está a perder-se. A invasão do Kitsch mercantilista significa o perigo da perda do arreigamento na tradição nacional polaca. Mais, podemos perder as nossas raízes espirituais, lançadas na Polónia durante a época do Romantismo (que ocorreu na Polónia entre os anos 1822 e 1863). A tradição romântica na Polónia sempre significou a mensagem altamente patriótica e rebelde contra "a velha ordem das coisas" de grandes poetas que adquiriram

maturidade literária cerca de 1848. Entre eles, contam-se Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasinski, Cyprian Kamil Norwid. As edições das suas obras, encenações das suas peças, mesmo feitas depois de 1945, sempre empolgaram o público, ávido de ler nelas as alusões à situação política actual. Parece que uma das características "extratextuais" da literatura polaca tem sido o empenhamento dos escritores nos problemas da política. Da mesma tendência não escaparam, tão-pouco, os escritores traduzidos.

Seria uma generalização dizer que, até ao fim do século XIX, Camões foi lido como um poeta romântico. Sob um certo aspecto, de facto foi um dos "filhos adoptivos" do Romantismo polaco. Como Eneias, por exemplo. A interpretação dos épicos "importados" do estrangeiro em termos do patriotismo polaco pede esclarecimentos. Para percebermos *como*, no processo da "mimese translatológica", um poeta maneirista luso foi aceite como vate romântico polaco. A explicação terá a ver mais com a inserção no processo intercultural do que com um procedimento intertextual.

2. AS TRADUÇÕES DE *OS LUSÍADAS* PARA POLACO

A partir do fim do século XVIII o famoso poema épico a exaltar "[...] o peito ilustre Lusitano" passou a ser conhecido na Polónia, mediante a versão francesa de La Harpe. No século XVII, no século XIX, até ao período de transição entre as guerras mundiais, o francês foi a língua da "inteligência" polaca (isto é, dos intelectuais polacos). Não se exclui, todavia, o conhecimento da tradução de Duperron de Castera, considerando que ambas as traduções, de 1735 e de 1776, foram encontradas nas bibliotecas do bispo-escritor (também épico) Ignacy Krasicki e rei Estanislao Augusto Poniatowski, o último rei da Polónia. Pode-se falar, assim, sobre a divulgação de *Os Lusíadas* entre os neo-clássicos polacos na versão francesa. Mesmo hoje em dia, quando na Polónia se aprende mais frequentemente inglês do que francês, aparecem trabalhos sobre a tradução do poema camoniano com a ajuda das respectivas traduções francesas. [1]

A primeira tradução de *Os Lusíadas* foi feita em 1790 (do latim) por um professor cracoviense, Jacek Idzi Przybylski, e mantida em moldes de neoclassicismo que preconizava a transformação dos nomes de pessoas actuantes em "alegorias frias" para evitar o ridículo criticado por Voltaire no seu famoso "Éssai sur la poésie épique", a prefaciar *La Henriade*. É duvidoso que Jacek Idzi Przybylsky soubesse português. A sua *Lusyada, czyli zdobycie Indyj Wschodnich (A Lusíada, ou Conquista das Índias Orientais)* foi lida e comentada pelos neo-clássicos polacos. A tradução — ou uma adaptação, mais propriamente dita, mesmo sem rigor de divisão em oitavas — influenciou consideravelmente a geração dos românticos polacos. O próprio título veio, como parece, de *La Lusiade* francesa e até hoje em dia se confunde com a tradução posterior de *Luzyady* (*Os Lusíadas*, mas sem guardar o valor de ortónimo colectivo).

1. Veja p. ex. Jerzy ŚWIĘCH: *Twórczość poetycka Zofii Trzesczkowskiej* (*A criação poética de Zofia Trzesczkowska*), tese de doutoramento escrita em Lublin sob a orientação de Professora Doutora Janina Gorbaczewska em 1968, exemplar dactilografado guardado na Biblioteca do Instituto das Pesquisas Literárias da Academia Polaca de Ciências, Varsóvia, cota N° 834 (exemplar dactilografado).

A tradução mencionada de Jacek Idzi Przybylski era lida pelos românticos polacos: Adam Mickiewicz, o maior dos todos, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid e mais um, um pouco menos conhecido — Seweryn Goszczynski que no seu poema "Zegluga poety" ("A navegação do poeta")[2], publicado em 1838, imbuiu Camões de poderes supra-humanos, como se o Poeta fosse capaz de afugentar a tempestade com a própria força do canto e o seu "misterioso arrebatamento do vate". O poema citado mostra a tendência comum dos românticos polacos em considerar Camões a incarnação e o modelo perfeito de Tirteu ou Prometeu, alguém "louco pela pátria", decidido com a própria vida a certificar a validade das ideias apregoadas [3]. Deparamos aqui com desdobramento do vulto de Camões da sua obra, ou um excesso de zelo autobiográfico, típico da crítica e

---

2.

Seweryn GOSZCZYNSKI
"Zegluga poety"

Gdy burza przeciwnych losów
Walka żywiołów szalaje,
Słyszę pieśń jego śród grzmotu odgłosów,
Widzę go w połyskach gromu,
Jak z tego nocy poziomu,
W zagrodnych krain zamęcie
Nieśmiertelności widzi się nadzieje
Taki swietny, a taką pomroką odziany
Na rozchwianym stoi okrecie.
Posród wichrów dzikiej wrzawy
Szturmuje morze do nawy:
A on niezlękły, spokojny,
Jak gdyby słuchał tryumfalnych pieni,
Z brzmiaca w pewnej ręce struną
Wlepił oko w burzy łono.
Jakby we tle plomieni
Widział zwierciadło swej chwały
Jakby w tej gwieździe, co lśni nad oblokiem,
Kiedy go piorun rozdwoi,
Widział spojrzanie kochanki swojej.
Jakby te gromy chwale grały!
Z spokojną piersią, z niezmrużonym okiem
Unosi sie okazały ponad śmierć, ponad zniszczenie,
O tajemnicze wieszcza zachwycenie!

W: Seweryn GOSZCZYNSKI: Pisma, t. 1-3, Lwów, 1838. (Pierwsze wydanie).
Cyt. za Maurycy Mochnacki: O literaturze polskiej w wieku dziewietnastym. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1984, s. 98-99.

Seweryn GOSZCZYNSKI
"A Navegação do Poeta"

Quando com tempestade de fados malvados
A luta dos elementos discorre,
Ouço o seu canto entre as vozes das trovoadas,
Vejo-o no resplandescer do trovão,
Como deste nível da noite
No túmulo dos extratumulares países
Vê-se a esperança da imortalidade.
Tão ínclito, em vestes do tal tenebroso
Numa nau em desequilíbrio está posto.
Entre os ventos o feroz crepitar
Assalta do mar a nave:
Mas ele, sem medo,com calma,
Como se escutasse os cantos de triunfo,
Com corda ressonante numa mão firme
Meteu olho no ventre da tempestade,
Como se no fundo das labaredas
Entrevisse o espelho da sua glória,
Como se nesta estrela que reluz sobre a nuvem,
Quando o raio a bismemora
Visse o olhar da sua amada.
Como se estes trovões tocassem à glória!
Com peito calmo, olho não fechado
Levanta-se espantoso acima da morte e destruição
O arrebatamento misterioso do vate!

in: Seweryn GOSZCZYNSKI: Obras, vol. 1-3, Livónia, 1838 (Primeira edição).
Cit. por Maurycy Mochnacki: Sobre a literatura polaca no século XIX. Lódz, Editora de Lódz, 1984, p. 98-99.

3. Neste e noutros pontos pode ser elucidativa a leitura do trabalho de Elżbieta MILEWSKA *Zwiazki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI- XIX wieku* (*Relações culturais e literárias luso-polacas nos sécs. XIV-XIX*), tese de doutoramento. Centro de Estudos Latino-americanos CESLA, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, 1991, p. 142 ss.

da criação românticas. Uma atitude de que não nos livrámos até hoje, avaliando certas obras de autores polacos. "A vida unificada com a obra", a unanimidade do estético e do moral foi considerada no Romantismo a aspiração superior e *conditio sine qua non* dum grande poeta.

A segunda tradução de Dionizy Piotrowski, de 1875, não foi má — o autor podia ter sabido português — mas escassa na divulgação de 44 exemplares. Este número foi considerado simbólico na Polónia. Vale a pena acrescentar que no acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa, na colecção camoniana, se encontram cartas que Piotrowski, emigrante polaco radicado em França, enviou ao Director do Estabelecimento e a António Viale, seu conselheiro [4]. Acompanham-nas: um exemplar manuscrito da sua versão polaca de *Os Lusíadas*, junto com a introdução e a tradução de alguns sonetos e canções. A carta ao Senhor António Joseph Viale, despachada de Londres a 10 de Maio de 1880, escrita em francês, diz no seu último parágrafo:

> [...] se, por acaso, alguém lesse ou folheasse *Os Lusíadas* ou soneto em polaco como amigo da Polónia, diria que a *Polónia ainda não pereceu*. Ou se fosse um inimigo, perguntar-se-ia, deveras, porque nos orgulhamos nós tanto desta nacionalidade e que a guerra pode ter o mesmo efeito como um jogo de cartas.
> (tradução minha, sublinhado meu)

Aqui vêem-se explicitamente as razões patrióticas que levaram o segundo tradutor de Camões a efectuar, litograficamente, à sua própria custa alguns exemplares da sua tradução que de Boulogne-sur-Mer se espalhou pelo mundo, anunciando que "a sua Polónia ainda não pereceu" (as palavras do hino nacional polaco, cantado até hoje).

A terceira e a última das traduções do poema épico do Vate Lusitano ocorreu em 1890, com a publicação da versão de Zofia Trzeszczkowska, poetisa de Varsóvia, esposa de um militar russo. A tradutora consagrou seis anos da sua vida (somente) para aprender o idioma luso. A versão saiu boa, mas arcaizante e mantida na convenção romântica do vocabulário, do estilo e da imagética. Na sintaxe ficou parecida com a tradução genial da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, que resultava muito bem na cultura polaca a partir do século XVII sob o título de *Goffred* (alusão a Godofredo de Bouillon).

Concluindo, pode-se dizer que as leituras de *Os Lusíadas* traduzidas para o polaco se inseriram na recepção "patrioticamente feita" dos poemas épicos vindo da Europa Ocidental. Noutras palavras, nas oitavas traduzidas "em traje" polaco lia-se, entre linhas, a problemática polaca, *Os Lusíadas* desempenharam papel igual àquele da *Gerusalemme Liberata* ou, mais propriamente dito, da *Eneida*. A função específica do texto camoniano, a de repositório dos significados patrióticos, deveu-se na Polónia à procura das malhas intertextuais de tipo "*exorriare aliquis nostris ex ossibus ultor*" ("ressuscitar dos nossos

4. Estas cartas só ultimamente apareceram no prelo na Polónia. Vide Anna KALEWSKA: "Pessoa i inni alla polaca. O literaturze portugalskiej w Polsce. Część druga" ("Pessoa e outros alla polaca. Sobre a literatura portuguesa na Polónia, parte segunda") in *Ogród* (*O Jardim*), revista trimestral, N° 2/10/1992, p. 256-257.

ossos um vingador", *Eneida*, IV, 625). No período doloroso da partilha da Polónia entre as três super-potências (Rússia, Prússia e Alemanha, as datas exactas de 1795-1918 ou, até 1989) o mito da vida unificada com a obra de Camões adquiriu um novo significado — tornou-se num símbolo carregado historicamente, numa palavra sibilina e consoladora.

3. CAMÕES MÍTICO ENTRE OS POLÓNIOS

Na Polónia procuravam-se em *Os Lusíadas* elementos do significado do mito nacional que pudessem consolar a consciência colectiva depois da tragédia da perda da independência. O poema foi identificado com o vulto e biografia mitificada do Poeta que, como disse Almeida Garrett no seu *Camões*, "expirou com a Pátria" para que — julgávamos nós — a Pátria pudesse ressuscitar. Não se liam na Polónia *Os Lusíadas* (ou *Eneida*, ou *Gerusalemme*) enquanto relato da epopeia do seu protagonista, mas sim, como se Camões, Eneias, Godoffredo personificassem a desgraça do País inteiro. E a luta de "resistência" (ou do "baluarte") da cristandade. Da mesma maneira que na *Eneida* se enxergavam mais as dores e desventuras dos polacos exilados da Pátria do que a história do próprio refugiado Troiano. Uma leitura assim feita pode ser considerada um remédio contra as dores da alma e a saudade é susceptível de comparação com as finalidades terapêuticas das epopeias do género de *O Condestabre* de Rodrigues Lobo a exaltar a Casa de Bragança no tempo do domínio espanhol em Portugal.

Depois da perda da independência e da morte do nosso último rei, a leitura de cada poema épico adquirira no nosso País uma dimensão especial, reforçada pela falta de uma verdadeira epopeia em polaco (há quem não considere *O senhor Tadeu* de Adam Mickiewicz, poema genial de 1834, um verdadeiro género épico). Tiveram que se fazer transplantações dos *corpus* "épicos" vindos de Roma, da Itália e da França. Camões situava-se, portanto, ao lado de Virgílio, Tasso e Voltaire na (sub)consciência dum apreciador polaco da literatura épica. Não fornecendo, aliás, uma possibilidade de análise intertextual no âmbito do género, condenado à morte pelos Sármatas "doutro tempo".

4. CAMÕES, GRANDE CAMÕES, QUÃO SEMELHANTE...

([...] acho teu fado ao meu, quanto os cotejo)
Bocage

A figura de Camões como símbolo do poeta genial, mas menosprezado na vida, a morrer na extrema pobreza atraía e fecundava a imaginação dos românticos polacos de tal maneira como na biografia camoniana se alicerçou um motivo prometeico do alegado poema de Goszczyński. Camões a morrer na pobreza e no esquecimento aparecia nas letras polacas com maior frequência do que um vate triunfante a vencer a tempestade. Cyprian Norwid escreveu um poema no qual alegou à trasladação do túmulo

de Camões para os Jerónimos; alguns poetas menores discorreram em verso sobre a baixeza da sua morte [5].

Dos dois dramaturgos que se debruçaram sobre a temática camoniana talvez o mais eminente fosse Aleksander Przezdziecki, autor da peça de teatro escrita em francês, intitulada *Don Sébastien de Portugal* [6]. Przezdziecki, historiador e adepto de diplomacia,

---

5. O poema respectivo de Cyprian Kamil Norwid, intitulado "O que fizeste a Atenas, Ó Sócrates", escrito em Paris em Janeiro de 1856 dizia o seguinte, na primeira estrofe dedicada ao Poeta (as outras falaram sobre Sócrates, Alighieri, Colombo e heróis polacos: Kościuszko, Mickiewicz, respectivamente: das armas e das letras):

Coś ty uczynil swoim, Camoensie	O que fizeste aos seus, Ó Camões
Że po raz drugi grób twói grabarz trzesie	Que pela segunda vez coveiro remexe a tua sepultura
Zgłodziwszy pierwej?	Depois de te ter esfomeado?

in *Antologia da Poesia da Idade Media ao Romantismo* (*Escolha*), Urszula Michalska (org.). Varsóvia, Editora Kram, 1993, pp. 458-459.
As circunstâncias da morte de Camões bem como a vida agitada do Poeta contou-as Julian Korsak no poema "Kamoens w szpitalu" ("Camões no Hospital"), publicado em 1840. Nota-se a grafia "polonizada" do apelido português, que justifica a popularidade do Autor entre os polacos; assim aparecia nas Palestras Parisienses de Mickiewicz, poeta vate romântico polaco e professor catedrático da Sorbonne entre 1840 e 1844. Um outro poeta polaco a alegar à lenda camoniana foi Ignacy Szydłowski, autor do poema "Sława, albo Kamoens, poeta portugalski" ("A Fama ou Camões, poeta português"), publicado em 1822. Pode-se considerar que nestas tentativas influiram tanto a tradução de Os Lusíadas de Jacek Idzi Przybylski como as biografias do Poeta luso, convencionalizadas nas versões acessíveis na época.

6.

DON SÉBASTIEN
DE
PORTUGAL.

DRAME HISTORIQUE
EN PROSE
EN TROIS ACTES ET CINQ TABLEAUX
par
le Comte Alexandre Przezdziecki.

Les morts dorment bien peu, laissons les
sous la pierre;
Hélas dans leurs cercueils, ils tombent
en poussière!
Moins vils que dans nos cœurs.
VICTOR HUGO, Feuilles d'Automne.
A un Voyageur.

SAINT-PÉTERSBOURG,
CHEZ CHARLES KRAY.
1836.

CE DRAME EN TROIS ACTES
A ÉTÉ REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS
SUR LE THÉATRE IMPÉRIAL FRANÇAIS
DE
SAINT-PÉTERSBOURG
le 18./30. JANVIER 1836.

PERMIS D'IMPRIMER
à la charge de présenter trois exemplaires de cet ouvrage au comité de Censure.
PIERRE KORSAKOFF,
Censeur.
Saint-Pétersbourg,
12. Décembre 1835.

A MES AMIS
DE
KRZEMIENIEC, BERLIN et SAINT-PÉTERSBOURG,
MON DRAME
DE
DON SÉBASTIEN DE PORTUGAL.

PERSONNAGES.

PERSONNAGES.	ACTEURS.
D. SÉBASTIEN, Roi de Portugal, âgé de 21 ans.	M. AD. LAFERRIÈRE.
LA REINE CATHERINE D'AUTRICHE, aïeule de D. SÉBASTIEN.	
CATHERINE DE PORTUGAL, duchesse de BRAGANCE.	Mlle. V. BOURRIER.
D. THÉODOSE, DE BRAGANCE, duc de BARCELOS, son fils, âgé de 12 ans.	Mlle. ANNA.
D. ALVARÈS DE TOLÈDE, duc D'ALBE.	Mlle. ÉMILE-BERNARD
D. JUAN DE MASCARENHAS, Membre du Conseil.	CHARDON.
D. PÉDRE D'ALCAÇOVA, Surintendant du Trésor.	MONTALAN.
LOUIS DE CAMOENS.	GÉNIN.
MULEY-MAHAMET, Roi de Maroc.	PAUL KLEIN.
Un NÈGRE de Camoens.	ANDRÉ.
Un GROLIER.	FRANCIS.
ALDANA, officier Espagnol.	
D. FERNAND DE PIKA,	Seigneurs de la Cour.
D. VASCO DE GAMA,	
D. JUAN DE SILVA,	
D. ALPHONSE DE SOUZA,	
D. SÉBASTIEN D'ACOSTA,	

Dames, Seigneurs, Pages, Héraults, Peuple, Soldats portugais et espagnols.

Le drame commence en 1568; le second acte se passe un an après le premier, et le troisième, trois jours après le second.

L'ACTEUR.

não retomou a lenda sobre a morte do poeta no hospital dos pobres. É Dom Sebastião, o protagonista da peça, que morre na cadeia espanhola. Vale a pena dizer que a acção decorre em 1578 e 1579, introduz várias personagens da História de Portugal [7] e, contrariando a verdade histórica, mostra D. Sebastião como vítima duma conjuração dos espanhóis e da loucura. Camões é o seu admirador sincero. Os diálogos são repletos de alusões à situação política na Polónia nas garras ferozes do czar russo, referido pelos publicistas polacos da época como "Tirano do Norte", "Déspota Nortenho" ou, melhor ainda — sempre no caso daqueles que viviam no estrangeiro — "Urso do Norte". O drama romântico de Przezdziecki, totalmente esquecido, merece hoje uma tradução para o polaco, uma edição crítica ou, até, uma encenação. Cabe lembrar que obteve sucesso quando o puseram em palco em São Petersburgo em 1936, no Teatro Imperial Francês. Louvou-o Victor Hugo.

5. A HERANÇA DESACREDITADA DE CAMÕES

Resumindo o que foi dito até agora: a vida e a obra épica de Camões tornaram-se para os românticos polacos símbolo vivo do sofrimento duma nação desprovida de independência. Nunca se desvalorizaram, pertencendo sempre à chamada "alta cultura", a que "talvez fosse dos poucos" (para citar, mais uma vez, Pessoa, que não tem na Polónia nem um livro traduzido) [8]. *Luís de Camões, poesias seleccionadas*, livrinho de traduções camonianas publicado em 1984 [9] ofuscou a clareza do estilo do Poeta. Perdeu-se, entre "os Sármatas e os Polónios", a herança camoniana, genialmente resguardada por Jorge de Sena no conto digno de lembrar "Super Flumina Babylonis".

O grande poema épico sobre os "Barões assinalados" pede, até hoje, uma tradução moderna em polaco. Nunca será demais citar a frase que nos faz lembrar que Camões, como disse Jorge de Sena no conto alegado, "era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da

7. As sugestões acerca de *Don Sébastien de Portugal* devo-as à amabilidade da senhora Doutora Maria Danilewicz Zielińska, a grande conhecedora e mestre de luso-polónicos. A ela devo a aquisição dos seguintes artigos, dignos de recomendação no que diz respeito a génesis da peça: Maria Danilewicz ZIELIŃSKA: "Nieznany dramat romantyczny: *Don Sebastien de Portugal* Aleksandra Przezdzieckiego" ("O drama desconhecido *Don Sebastien de Portugal* Aleksander Przezdziecki") in *Przegląd powszechny* (*Revista Universal*, órgão católico polaco na Inglaterra). N° 11, 1984, pp. 8-11 e, da mesma Autora, a continuação do dito artigo, sob o mesmo título, em *Przegląd powszechny*. N° 11, 1984, pp. 8-11 e N° 12, 1984, pp. 10-14.

8. Pessoa tem vários fragmentos da sua obra prosaica e poética traduzidos na imprensa literária polaca, de que falo em pormenor no artigo citado no item 3 destas notas; além disso, traduzi sete fragmentos do *Livro do Desassossego* que apareceram em *Ogród* (*O Jardim*), N° 1, 1992, pp. 29-41, junto com a minha introdução e notas explicatórias.

9. Luís de CAMÕES: *Poesias seleccionadas*. Escolheu e traduziu Józef Waczków Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. Warzawa, 1984, 118 páginas.

poesia" [10]. Que conservemos o sentido de identidade, perdido, como pensava Kundera no ensaio sobre a herança desacreditada de Cervantes, da *Arte do Romance*, nos países do Ocidente.

É de certa maneira possível guardá-lo, segundo a minha opinião, empenhando-se nas traduções dos mestres tão *patrioticamente universais* como Camões, Pessoa ou Jorge de Sena.

10. Jorge de SENA: "Super Flumina Babylonis", in *Novas Andanças do Demónio*, da colectânea: *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa, Edições 70, 1978, p. 192.
Traduzi este conto para a revista trimestral "Ogród" ("O Jardim").
Sobre a necessidade de guardar a herança camoniana falou, indirectamente, citando a frase de "Super Flumina Babylonis", a Professora Gilda Santos numa comunicação sua: "Viagens de Resgate, com Jorge de Sena". Comunicação apresentada no XVI Symposium of Portuguese Traditions, University of California, Los Angeles, Abril, 1993, p. 5.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: *AS NAUS* — A HISTÓRIA ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

ERICH KALWA

Lobo Antunes é, sem dúvida, um dos nomes importantes da literatura portuguesa contemporânea. A sua obra já encontrou vasto reconhecimento internacional e foi traduzida em vários idiomas. Nascido em 1942 em Lisboa como filho de um neurologista, estuda medicina especializando-se em psiquiatria no intuito de satisfazer aproximadamente os seus verdadeiros pendores para a literatura e sobretudo para Dostoiewski. Recebe influências literárias de Céline, que adora e com quem troca correspondência já em adolescente. Estímulos vêm-lhe também de autores norte-americanos tais como Dos Passos, Fitzgerald, Salinger, Updike, Hemingway e particularmente Faulkner. Para além disso, Lobo Antunes aponta para muitos outros nomes, entre os quais Flaubert, Proust, Cendrars, Blondin, Oscar Wilde, Greene, Beckett, Günter Grass, Manuel Bandeira e Ernesto Sábato. Quanto a autores portugueses, fica fascinado com Antero de Quental, Camilo Pessanha, Fernando Assis Pacheco e sobretudo o açoriano João de Melo. O seu pensamento foi igualmente influenciado pelo jovem Marx, embora sinta já nos meados dos anos oitenta "que estamos à beira de uma nova era e de uma nova concepção de ideologia." [1]

Como escritor revela-se, pela primeira vez, em 1979, ao publicar já dois romances, *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*. Segue-se, um ano mais tarde, *Conhecimento do Inferno*. Nesta trilogia de cunho autobiográfico assimila as suas acabrunhadoras experiências colhidas durante a guerra colonial em Angola em que participa como médico militar ao longo de vinte e sete meses. É sobretudo o romance *Os Cus de Judas*, monólogo-pesadelo de um médico sobre essa época, que é o primeiro grande texto da literatura portuguesa subordinado a tal temática. Lobo Antunes pertence à chamada geração da guerra colonial cujos representantes aproveitam as experiências da guerra e sensibilizam a opinião pública portuguesa para essa problemática. Merecem destaque, entre eles, Álvaro Guerra que com *Os Mastins* (1967) redige um dos primeiros romances sobre o tema, João de Melo com *A Memória de Ver Matar e Morrer* (1977) — romance que saiu numa versão refundida em 1984 sob o título *Autópsia de Um Mar de Ruínas* — bem como José Manuel Mendes com *Ombro, Arma!* (1978) e Manuel Alegre com *Jornada de África* (1989). Os autores dessa geração não escrevem de um ponto de vista marcadamente histórico ou militante, nem lhes interessa, em primeira análise, o aspecto ético-moral ou até nostálgico. Antes querem que se tome consciência dos efeitos psicomentais da guerra nos afectados. Isso verifica-se particularmente no caso dos

1. Lobo Antunes a Baptista-Bastos: "Escrever não me dá prazer" (entrevista) in: *Jornal de Letras, artes e ideias*, de 19 a 25 de Novembro de 1985, p. 5.

mencionados romances autobiográficos de Lobo Antunes. Após o seu regresso de África (em 1973), ao trabalhar como médico-chefe numa clínica psiquiátrica de Lisboa, ele vê com renovada perspicácia os problemas humanos e sociais do seu país.

Em 1981 publica o romance *Explicação dos Pássaros* que anuncia uma certa mudança na sua criação literária, o que se revela no aproveitamento de temas mais universais e novas técnicas narrativas. *Fado Alexandrino* (1983) é ainda uma evocação memorial da guerra colonial a dez anos de distância. Mas já não é, a bem dizer, um romance de guerra porque, nele, está em foco o período durante e depois da revolução de Abril, mais exactamente: entre 1972 e 1982. [2] É só com o romance *Auto dos Danados* (1985), para o qual obtém o Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, que abandona definitivamente, ao que parece, o tema de guerra e envereda por novas pistas. Nele, representa a degenerescência e desagregação de uma mórbida família latifundiária perante o pano de fundo da revolução de Abril e experimenta com novas técnicas narrativas que se manifestam, entre outras coisas, numa frequente mudança das perspectivas narrativas. Em *As Naus* (1988) prossegue esta nova linha. Como Ray-Güde Mertin assinala, "a codificação de linguagem, imagem e acontecimento histórico" [3] chega, aqui, ao seu auge. Com efeito, a partir do seu carácter eminentemente simbólico e fantástico, ou até marcadamente barroco, este romance constitui uma novidade na criação romanesca do autor, embora, no que se refere à linguagem e à técnica narrativa, se pudessem evidenciar também afinidades com outros romances. É uma tentativa do autor em romper com procedimentos por ele utilizados até então e de trilhar novos caminhos. [4] Neste aspecto, pode-se dizer que este romance, após a trilogia autobiográfica, conclui uma segunda fase que se abre com *Explicação dos Pássaros* e que inclui os romances *Fado Alexandrino* e *Auto dos Danados*. Os últimos romances do autor que hoje se consagra exclusivamente à profissão de escritor são *Tratado das Paixões da Alma* (1990) e *A Ordem Natural das Coisas* (1992). Deixam perceber, por sua vez, novas tendências.

As Naus, o sétimo de até agora nove romances, vem a lume com 50.000 exemplares em primeira tiragem. Editoras estrangeiras tentam obter, logo a seguir, os direitos de tradução. Surpreendido, Lobo Antunes comenta este facto, dizendo: "Nunca tive tanto sucesso no estrangeiro como com a tradução de *As Naus* [...]." [5] A opinião pública acolhe o romance consoante a *couleur* política. A esquerda opina que o autor se mete na

2. É este também o ponto de vista do autor: "Este livro não tem nada a ver com a guerra colonial... É um livro sobre os últimos dez anos em Portugal, antes, durante e depois da revolução [...]." (Lobo Antunes: "Fui bem comportado durante este tempo de mais!" (entrevista conduzida por Clara Ferreira Alves) in: *Ibidem*, de 22 a 28 de Novembro de 1983, pp. 3 e 4).
3. Ray-Güde Mertin: "Häkelspitzen und Aquarium. Anmerkungen zu einigen Bildereihen im Roman *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes" in: Rainer Hess (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart: Interpretationen*, Vervuert Verlag , Francoforte do Meno, 1992, p. 96.
4. "[...] uma tentativa de romper com o que tenho feito, de arranjar outro ritmo." (António Lobo Antunes: "*As Naus* é o meu melhor livro"; entrevista conduzida por Luís Almeida Martins in: *Jornal de letras, artes e ideias*, de 5 a 11 de Abril de 1988, p. 8).
5. "António Lobo Antunes, de paixão à prova" (entrevista conduzida por José Jorge Letria) in: *ibidem*, de 27 de Novembro a 3 de Dezembro de 1990, p. 8.

descolonização. A direita ataca-o por denegrir os "heróis" da história nacional. No dizer do autor, nenhum dos seus romances teve críticas tão hiperbólicas como as suscitadas por este livro no estrangeiro. [6]

Passamos agora a debruçar-nos sobre o nível temático do romance, enfatizando a interpretação da história portuguesa. A seguir, ocupar-nos-emos das estruturas narrativas. Começamos por fazer alguns comentários ao título do romance.

O título originariamente anunciado foi *O Regresso das Caravelas*. [7] Por razões do *copyright*, o autor teve de desistir dele, visto que Vitório Káli, por sugestão do seu amigo Agostinho Neto, intitulara já assim o último volume da sua trilogia sobre Angola, que, porém, até agora não veio a lume. [8]

Lobo Antunes afirmou nem sequer conhecer o autor Vitório Káli acrescentando que o seu romance nem por isso deixará de sair no estrangeiro com o título *O Regresso das Caravelas*. [9] Se o título é uma chave para identificar um texto narrativo, o título *As Naus* admite duas interpretações que são complementares. Por um lado, alude bem concretamente ao embarque de portugueses para a África e, em particular, para Angola, no nosso século, ou seja, refere-se aos colonos que ali se estabelecem mas também e sobretudo aos soldados transportados para lá, a partir dos anos sessenta, a fim de participarem na guerra colonial. Com a revolução de Abril que leva a independência às colónias, esses portugueses regressam a Portugal em 1975. No romance, é este o *nível contemporâneo real* no qual se estrutura a problemática dos *retornados*. Por outro, associa-se ao título

6. Evidentemente, o autor tem em vista recensões publicadas em jornais e não em revistas porque, nestas últimas, não há quase nenhumas que se refiram ao romance em questão.
7. Aproveitando o motivo da Nau, Lobo Antunes contribui para o enriquecimento de uma longa tradição literária que se conserva viva ainda hoje. Entre os exemplos que podem ser apresentados de todos os géneros salientamos os seguintes: *Nau de Amores* de Gil Vicente, *A Nau de Viagem* de Francisco Maria Bordalo, *A Derradeira Nau* de António Sardinha, *Última Nau* de Fernando Pessoa, *Navio na Montanha* de José Campos de Figueiredo e *O Navio dos Mortos e outras Novelas* de Joaquim Paço d'Arcos. Alexandre Pinheiro Torres que publicou, em 1977, o romance *A Nau de Quixibá* cujo título o inclui no círculo de tais autores faz este comentário irónico: "[...] naus na História, naus na poesia, naus em ficção, naus-ícones em ensaios pessoanos, etc. e tal. É que cada um tem a sua *nau* [...]." E acrescenta: "Para que essas *naus* regressassem era preciso esperar pelo Lobo Antunes [...]." (Alexandre Pinheiro Torres: "Regresso a Quixibá" in: *Jornal de letras, artes e ideias*, de 29 de Dezembro a 4 de Janeiro de 1993, p. 24).
8. Em Dezembro de 1992, Vitório Káli pronunciou-se sobre a discussão travada em torno do título da seguinte maneira: "Desejaria publicar a minha trilogia sobre Angola, de que o *Regreso das Caravelas* é o último volume e cujo título devo a um querido amigo, o presidente Agostinho Neto, e pelo qual me bati aqui e baterei, a seu tempo, quando ele for editado no estrangeiro. Mas ainda é muito cedo para trazê-lo a público." (Vitório Káli, autor de *Terramoto*. Presságio e metáfora ", entrevista conduzida por Júlio Conrado, in: *ibidem*, de 29 de Dezembro a 4 de Janeiro de 1993, p. 14).
9. "[...] *As Naus* continua a ser traduzido nos outros países com o título *O Regresso das Caravelas*, porque aí o *copyright* não funciona em relacão ao título. O título é meu a partir do momento em que eles o publicaram. Meu é o da editora." (António Lobo Antunes: "Quis escrever um romance policial"; entrevista conduzida por Luís Almeida Martins in: *ibidem*, de 27 de Outubro a 2 de Novembro de 1992, p. 9). A tradução francesa feita por Michèle Giudicelli e Olinda Kleiman e publicada por Éd. Christian Bourgeois em 1990 intitula-se, p. ex. *Le Retour des Caravelles*. A tradução alemã (em preparação) sairá igualmente sob o título *Die Rückkehr der Karavellen* (O Regresso das Caravelas).

a ideia de partida dos portugueses para os oceanos no século XV com o fim de descobrir novos mundos e fundar um império. No romance, porém, esse período da História de Portugal não está em foco mas, a bem dizer, só serve de ciclorama de teatro para problematizar o tema do tempo presente. Por isso, é lícito qualificar este nível de *histórico fictício*. Como passado projectado no presente, diz-se no romance: "[...] achámos à espera... a nau das descobertas." [10] Da intenção do autor mais se aproxima, no entanto, a concatenação ou mistura dos dois componentes. Sob este ângulo, o título indicia de uma vez a partida e o regresso. Fecha-se o círculo da história nacional compreendendo um espaço de cinco séculos. Tal interpretação é apoiada ainda pelo título inicialmente previsto por Lobo Antunes.

A princípio, o autor tinha a intenção de escrever a história dos *retornados*, mas, por fim, optou por uma continuação do décimo canto d'*Os Lusíadas* em prosa cuja acção se passa no nosso século. [11] No romance, esta intenção patenteia-se na personagem do "homem de nome Luís" que é ninguém senão o próprio Camões, o *alter ego* do autor. Ele resume numa única história em oitavas as mil histórias dos portugueses, de um povo que antigamente descobriu e conquistou novos mundos e que, na nossa época, regressou ao seu ponto de partida. Mas em contraste com Camões que é ainda capaz de glorificar os esplêndidos feitos dos portugueses numa epopeia nacional porque a História de Portugal chegara, de facto, ao seu apogeu, Lobo Antunes não pode deixar de representar o fim do Império como que num decrescendo ou, como Luís Almeida Martins nota com acerto, [12] à laia de uma "anti-epopeia", e nós acrescentamos: anti-epopeia sem brilho nem glória de acordo com a curva da evolução histórica que é descendente e regressiva à metrópole. O Império morto é simbolizado pelo pai morto do "homem de nome Luís" que este leva num caixote de Angola a Lisboa, preocupado com encontrar um lugar no cemitério, por já se espalhar o cheiro de putrefacção que é simultaneamente o de um Império que parece continuar a estar presente. Assim, o resultado só poderá ser o de um romance trágico mas que, pela sua construção humorística e carnavalizada, deveria ser qualificado, com propriedade, de tragicómico.

As Naus não é um "romance histórico" no sentido tradicional ou num sentido aproximado deste subgénero, tal como, de certo modo, é o caso dos romances *A Paixão do Conde de Fróis* (1986) de Mário de Carvalho, *A Casa do Pó* (1986) de Fernando Campos e *A Guerra Civil* (1993) de Álvaro Guerra, que, por sua vez e em rigor, também não são "romances históricos" por não tematizarem fundamentalmente o devir da história. [13] Seria mais exacto falar de romance histórico "pós-moderno", ou seja, de romance mágico-mítico e histórico-actual caracterizado pela mistura de história e ficção.

---

10. António Lobo Antunes: *As Naus*, Publicações Dom Quixote/Círculo de Leitores, Lisboa, 1988, p. 11. Todas as citações que se seguem segundo esta edição.
11. Cf. Luís Almeida Martins: "Uma bela e alegre declaração de amor a um país", recensão a: António Lobo Antunes: *As Naus*" in: *Jornal de letras, artes e ideias*, de 12 a 18 de Abril de 1988, p. 7.
12. Cf. *ibidem* e *idem*: António Lobo Antunes: "As Naus é o meu melhor livro"; entrevista conduzida por Luís Almeida Martins in: *ibidem*, p. 8.
13. Cf. José Blanco: "*A Guerra Civil* de Álvaro Guerra. Uma apaixonante revisita ao século XIX" in: *ibidem*, de 8 a 14 de Junho de 1993, p. 18.

Deste modo, o romance *As Naus* acerca-se de romances tais como *Memorial do Convento* (1982) de José Saramago ou ainda mais *A Torre da Barbela* (1964) e *Kaos* (1981 póstumo) de Ruben A. [14]

Na visão poetizada da História de Portugal, desse país que, após os romances autobiográficos, é o tema central da sua criação, [15] os protagonistas do Império actuam como no sonho, misturam-se os níveis da história e da época actual (acontecimentos reais) com o da ficção, da imaginação (acontecimentos irreais). [16] O passado é presentificado de modo a que o leitor o viva como algo presente. Mas é a actualidade que constitui verdadeiramente o quadro da acção definida pela problemática dos *retornados*. Pensa-se a história como memória e contribuição para o presente e a ficção como ponto de partida. O autor tenta resumir numa síntese tanto a componente histórica real como o fabuloso e fantástico. *As Naus* é para ele a tentativa "de dar, sob a forma onírica, o retrato deste país, em que o passado e o presente se misturam." [17] Pois Portugal e a história deste país afiguram-se-lhe como uma coisa entre o real e o fantástico, como que uma "realidade onírica": "[...] a meio caminho entre o real e o fantástico, que é o que este país é e foi [...]." [18]

Nesta mistura do real e do fantástico revela-se, sem dúvida, a influência de Faulkner e do chamado "realismo mágico" latino-americano, o que o próprio Lobo Antunes, aliás, confirma com estas palavras:

> Toda a corrente mágica latino-americana vem do Faulkner, arranca nele... Sobretudo para nós, portugueses, com a nossa sensibilidade abundante e palavrosa, o Faulkner é uma referência importante. [19]

Em rigor, o autor não discute a história do seu país. O que cativa mais a sua atenção é a especificidade do ser e da consciência dos portugueses da e na sua história. Assim,

---

14. Esta conclusão deduz-se em nosso entender, das análises feitas, p. ex., por Hans T. Siepe, Orlando Grossegesse e Ana Maria Cortes Rosa Kollert: Cf. Hans T. Siepe: "In den Räumen der Phantasie, in der Wahrheit der Geschichte. Zur dialektischen Vermittlung zweier Welten im *Memorial do Convento* (1982) von José Saramago" in: *Iberomania* 37, 1993, pp. 28-49; Orlando Grossegesse: "José Saramago, *Memorial do Convento*" in: Rainer Hess (ed.): *Portugiesische Romane der Gegenwart: Interpretationen*, Vervuert Verlag, Francoforte do Meno, 1992, pp. 137-150; Ana Maria Cortes Rosa Kollert: "Ruben A., *A Torre da Barbela*" in: *ibidem*, pp. 73-81.
15. Interrogado sobre os protagonistas nos romances da nova fase de criação literária, Lobo Antunes responde: "É o País." António Lobo Antunes: "Quis escrever um romance policial"; entrevista conduzida por Luís Almeida Martins in: *Jornal de letras, artes e ideias*, de 27 de Outubro a 2 de Novembro de 1992, p. 9).
16. Há quem não perceba este procedimento artístico conscientemente escolhido pelo autor, censurando-o, p. ex., como se segue: "Se o interesse é a história, ela anda desfigurada na actualidade; se o interesse é a actualidade, ela anda desterrada na história." (F. Pires Lopes, recensão a: António Lobo Antunes: *As Naus* in: *Brotéria 1*, vol. 127, Julho 1988, p. 107). Para este crítico, a mistura da história com a época actual, bem como a dos navegadores com os *retornados* é expressão do confusionismo alçado em norma literária.
17. António Lobo Antunes: "*As Naus* é o meu melhor livro", *ibidem*, p. 8.
18. *Ibidem.*
19. *Ibidem*, p. 9.

importa saber se a busca de identidade (a *portugalidade*) e o conhecimento de si próprio não serão o seu secreto anelo.[20]

Lobo Antunes não se queixa do decurso objectivo da História do seu país fortemente impregnada pela mentalidade do seu povo. O sebastianismo presente no romance como elemento tragicómico evidencia a visão mágico-realista do autor: a esperança de que o rei-salvador voltasse de África gera uma atitude fatalista em face de toda a vontade de mudança. A ideia da sua volta concatena-se com as promessas da revolução de Abril cujos ideais se revelam ilusórios:

> Esperávamos... um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir... e tudo o que pudemos observar... foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.[21]

Não é intenção do autor reescrever uma época áurea dessa História, depreciar os seus grandes vultos ou escarnecer a decadência histórica do Império.[22] Nem por isso deixa de mover um processo às tradições glorificadas e ao falso patriotismo. Dá a impressão de um sacrilégio ou de um repto à historiografia panegírico-encomiástica, quando derriba de seus pedestais históricos os sublimes vultos luminosos dos séculos XV e XVI, de um modo, ao que parece, pouco respeitoso, dando inclusivamente seus nomes a retornados encalhados, aos "pequenos brancos", no dizer do autor. Esta "humanização dos heróis" corresponde à sua compreensão histórica:

> *J'aime palper, j'aime toucher. J'ai une vocation très charnelle. Si on donne de la chair aux hommes, ils deviennent si proches. Ces grands hommes, finalement, ce sont des pauvres types.*[23]

Em 1975, as "naus das descobertas" regressam à metrópole, ponto de partida e de chegada, abarrotadas de reis e aventureiros, navegadores e conquistadores, poetas, missionários e negociantes. Não voltam triunfantes como os de antigamente à Torre de

---

20. Isto, p. ex., é igualmente válido no caso de "romance histórico" *A Guerra Civil* de Álvaro Guerra, sobre o qual o autor diz: "Pelo menos em parte, talvez este meu romance dê razão à análise de Miguel Unamuno, que por cá andou a devassar-nos a alma no princípio deste século... Sinto a necessidade de nos conhecermos e de preencher um vazio de memória que as nossas gerações parecem trazer consigo." (Álvaro Guerra: "Entender a alma portuguesa" in: *ibidem*, de 8 a 14 de Junho de 1993, p. 17; *idem*: "Falar às pessoas da sua própria memória"; entrevista conduzida por Maria Leonor Nunes in: *ibidem*, p. 16).
21. António Lobo Antunes: *As Naus*, *ibidem*, p. 247.
22. Cf. Nicole Zand, recensão a António Lobo Antunes: *Le Retour des Caravelles*, Éd. Christian Bourgeois, Paris, 1990 in: *Le Monde* (Sélection hebdomadaire, Édition internationale), Du jeudi 15 au mercredi 21, novembre 1990, p. 12.
23. Citado segundo Nicole Zand, *ibidem*.

Belém mas sim como seus descendentes náufragos, como *retornados* arruinados e desarraigados. Em condições bem diferentes, lutam pela sobrevivência. As palavras de ordem da revolução de Abril têm um timbre estridente nos seus ouvidos. O passado e o presente confluem nas ruas de Lixboa, capital do Reyno, de modo a que se cruzem personagens históricas tais como o rei D. Manoel, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Manoel de Sousa de Sepúlveda, Nuno Álvares Pereira, Francisco Xavier, Fernão Mendes Pinto, Camões e outros e contemporâneos dos anos setenta. (Para tornar mais plástica a re-presentação e presentificação do passado, o autor recorre à grafia medieval que utiliza para nomes e, por vezes ainda para frases inteiras). O chamusco dos autos-de-fé mistura-se com os cheiros que se exalam dos modernos estabelecimentos de recreio. O cheiro a carne queimada de homens e a estreiteza das vielas declives de Lisboa são signos e símbolos que remetem para a peculiaridade de determinadas situações históricas do país.

Nos protagonistas misturam-se também o passado e o presente. Vasco da Gama, simultaneamente personagem histórica e *retornado* zarpa com destino à Índia como comandante da frota e volta como jogador de cartas à sua pobre sapataria. Acaba por se transformar num poderoso capitalista que acalenta o projecto de se apoderar de Portugal inteiro:

> E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia... Lembrou-se do Restelo de manhã, à hora da partida dos veleiros, da corte instalada num palanque... O conde entrou na vila como os mortos nos sonhos... e admirando-se dos bairros nascidos no decurso da sua ausência de navegador no Oriente... Fios eléctricos pautavam o céu... E havia a novidade de negros chegados da Guiné e de Angola [...].[24]

A intenção carnavalizante do autor como aspecto da poética do "real maravilhoso" revela-se particularmente na personagem do rei Manuel apresentada como "um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético."[25] Este nomeia Vasco da Gama chefe de uma expedição de biólogos sudaneses encarregada de se dirigir, em submarino, ao pólo norte para estudar as leis genéticas da reprodução de pinguins. Pelo seu "traje carnavalesco", D. Manuel que guia um carro e traz consigo metralhadoras de Israel atrai para si a atenção dos polícias-sinaleiros de Lisboa que o submetem a um teste alcoólico o qual sai positivo. Metem-no numa célula para cozer a mona. Esta célula confina directamente com a do "judeu" António José da Silva. Citado perante o juíz, o rei que traz consigo um documento em pergaminho declarando-o "dono deste país"[26] tem de entregar a coroa e o ceptro. No momento em que o rei deposita a coroa e aparecem os cabelos postiços, Vasco da Gama chega a compreender "a extrema vacuidade do mando por mais monumentos que se construam nos ancoradoiros de caravelas de conquistar o

24. António Lobo Antunes: *As Naus*, pp. 113 e 114.
25. *Ibidem*, p. 117.
26. *Ibidem*, p. 186.

mundo."[27] Os dois vêm a ser internados numa clínica psiquiátrica. Aparece também o rei Sebastião, "pateta inútil", na qualidade de um viciado que esfaqueiam num bairro de drogas em Marrocos por ter roubado um saquinho de haxixe a um "maricas chamado Oscar Wilde". Francisco Xavier, missionário e padroeiro de Setúbal, entra em cena como proprietário da "Residencial Apóstolo das Índias", simultaneamente pensão e prostíbulo, e como alcoviteiro fornecedor de mulatas a "fidalgos africanistas em desgraça". Topamos com Diogo Cão, um beberrão mentalmente perturbado, cujo nome ninguém conhece em Lisboa, o que é indício de uma consciência despida de historicidade no Portugal contemporâneo. Numa passeata nocturna por Amsterdão, ele encontra numa prostituta velha e disforme o amor da sua vida, que culmina num acto sexual dos septuagenários descrito com terminologia náutica. A cena seduz pelo seu carácter grotesco:

> [...] a mulher encalhou de repente, quando já nada esperava mau grado a minúcia tecedeira da sua arte, no imenso, inesperado mastro orgulhoso do navegante, erguido, na vertical da barriga, com todas as velas desfraldadas e o ressoar de cabaça das conchas. Ao percorrer, fascinada, a monumentalidade náutica desse pénis florido de insígnias e de ecos temeu sentir-se perfurada..., e achou-se, por fim, apunhalada por uma enxárcia descomunal que vibrava no interior do seu corpo dezenas de estandartes reais de caravela.[28]

Lobo Antunes dirige igualmente remoques à fraseologia socialista da revolução de Abril que presenteia o *retornado* Manoel de Sousa de Sepúlveda com um segundo naufrágio, desapossando-o de todos os bens. Os moradores que lhe ocuparam a casa reagem às suas reivindicações de devolução com frases que revelam a intenção satirizante do autor: "[...] estamos em democracia, seu camelo, os prédios pertencem a quem mora neles, a época da Pide acabou... não sabe o que é o socialismo [...]".[29]

Antes de o expulsar, uma voz obviamente comunista elucida-o da seguinte maneira:

> Chegou agora de África, coitado, não vinha cá há séculos, explorava os camaradas pretinhos, julga que a casa é dele. Isto pertence ao povo, amigo, pertence à gloriosa vanguarda do proletariado, foi ocupada revolucionariamente, percebe?[30]

Lobo Antunes não deu títulos aos capítulos do seu romance. Mas os diversos trechos do texto, também não numerados, têm, de facto, o carácter de capítulos. Contam-se as histórias ou destinos de seis retornados que simultaneamente também são personagens históricas: Pedro Álvares Cabral, o "homem de nome Luís" (Camões), Manoel de Sousa de Sepúlveda, Francisco Xavier, Vasco da Gama (em conjunto com o rei D. Manoel) e Diogo Cão. Essas narrações são, em parte interrompidas e são continuadas ou levadas a cabo noutros capítulos. A exemplo da epopeia — lembre-se que a intenção do autor é

27. *Ibidem*, p. 190. Este enunciado parece ter analogia com *Os Lusíadas*, rezando assim o referido verso no 4º Canto da estrofe 95: "— Ó glória de mandar, ó vã cobiça Desta vaidade a quem chamamos Fama!" (Luís de Camões: *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio, e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Anfbal Pinto de Castro, Ministério da Educação/Instituto Camões, Lisboa, ³1992, p. 118).
28. António Lobo Antunes: *As Naus*, *ibidem*, pp. 22-23.
29. *Ibidem*, p. 84.
30. *Ibidem*, p. 85.

de continuar *Os Lusíadas* em prosa — o romance é percorrido por histórias relativamente independentes, ora paralelas, ora sucessivas ligadas tematicamente pela problemática historicamente enfeitada dos *retornados*. É isso que assegura a coerência do todo. É evidentemente a história do "homem de nome Luís" que cumpre essa função: começa, no segundo capítulo, com a volta do pai morto e acaba o romance com as promessas da revolução de Abril que se cumprem tão pouco como as esperanças de regresso do rei Sebastião.

O modo narrativo não linear prescinde de um narrador omnisciente. Há vários narradores que variam conforme as diversas personagens. Falam anonimamente na terceira pessoa, mas também na primeira do singular e, por vezes, até na primeira pessoa do plural. O romance abre, p. ex., na terceira pessoa: "Passara (Pedro Álvares Cabral) por Lixboa há dezoito anos a caminho de Angola... Lembrava-se da casa de banho colectiva [...]".[31]

Aqui fala o narrador na qualidade de um espectador invisível do que relata. A seguir, remete para si na primeira pessoa: "[...] enxotaram-me para um miserável edifício de cimento com painéis de voos nacionais e internacionais [...]".[32]

Pode falar também por vários na primeira pessoa do plural: "[...] o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém... Então poisámos a bagagem no terreiro [...]".[33]

A mudança de uma para outra pessoa dá-se de repente, p. ex., ao passar para o discurso indirecto livre que, aliás, como parte de uma corrente de pensamentos não é assinalado por sinais de pontuação:

> [...] um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruzes a lápis... e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, muito depressa, sem pensar [...].[34]

Quando aqui o ele-narrador presentifica na memória situações passadas, este, no caso contrário, como sujeito que se recorda no presente pode relatar também acontecimentos passados como sujeito vivencial: "Lembro-me dos invernos com uma sementeira de alguidares e panelas no soalho [...]".[35]

No monólogo interior continua a actuar o passado no presente. Chega um "verbete", p. ex., uma indicação sobre a família, para o narrador se mergulhar no universo das recordações. É por isso que se interrompe ou se retarda o fluxo dos acontecimentos ao nível narrativo do tempo presente.

O que, neste romance é evidente, é o novo modo de tratamento do tempo. Nos romances anteriores, a acção desenrola-se dentro de um lapso de tempo claramente delimitado:[36] *Memória de Elefante* em vinte e quatro horas, *Os Cus de Judas* e *Fado*

---

31. *Ibidem*, p. 9.
32. *Ibidem*, p. 13.
33. *Ibidem*, p. 10.
34. *Ibidem*, p. 14.
35. *Ibidem*.
36. "[...] só a partir de *As Naus* é que deixei de ter esse problema." (António Lobo Antunes: "Quis escrever um romance policial", *ibidem*, p. 9).

Alexandrino numa noite, *Conhecimento do Inferno* durante uma viagem do Algarve a Lisboa e *Auto dos Danados* em quatro dias. Em *As Naus* não há tal cronologia. Aqui, o autor opera com dois níveis temporais em constante mudança os quais se interpenetram. São, de facto, idênticos: há o nível do tempo passado no qual actuam personagens históricas insignes num período que compreende sobretudo as viagens de descobrimento, e há o nível do tempo presente determinado pela problemática dos *retornados* por volta de 1975. O tempo histórico e o tempo presente, a realidade recordada e a realidade de facto confluem, de modo a que não possam ser separados, tão-pouco como as personagens históricas e contemporâneas do romance.

Um sinal característico de *As Naus* é o seu oculto simbolismo. Dentro do âmbito desta comunicação não é possível descodificar todo o sistema desses símbolos polissémicos. Já o título do romance, para além da sua acepção concreta, tem uma significação metafórica. As naus simbolizam Portugal, um país e uma História entre a realidade e a ficção, são o símbolo da partida e regresso de um povo. Não se assemelha a "nau das descobertas" à *Nau dos Loucos* de Jerónimo Bosch, pintura que serviu não por acaso de base à capa? Se assim for, poder-se-á ler o romance como uma alegoria ao absurdo do comportamento humano.[37] O facto de o autor mandar internar o rei D. Manuel e Vasco de Gama, ou seja precisamente dois grandes vultos da História de Portugal, numa clínica psiquiátrica, evidencia que esta História tem na sua visão algo de duvidoso e ambíguo. Quando Diogo Cão lança a sua biblioteca sobre oceanos e continentes num contentor de lixo: "o marinheiro destapava um contentor de lixo e vertia-lhe dentro um feixe de rios tropicais",[38] isto equivale a um "ajuste de contas" com a História do Império, ou, pelo menos, com a historiografia oficial do salazarismo. Já aludimos à acepção simbólica do caixote com o pai morto do "homem de nome Luís". A maneira parodística ou mesmo sarcástica no tratamento da História revela-se particularmente evidente no facto de o autor "encarregar" precisamente Camões, que com *Os Lusíadas* erigiu um monumento ao Império, de trasladar este para casa como cadáver putrefaciente. No fim do romance aparece a metáfora do cavalo branco que há-de trazer el-rei D. Sebastião, o salvador numa manhã de nevoeiro. Mas esse cavalo é um "cavalo impossível",[39] ou tão pouco possível como o sonho de realização dos ideais da "revolução dos cravos" de 1974.

---

37. A seguinte interpretação das pinturas de Jerónimo Bosch é, de certo modo, também válida para o romance *As Naus*; "Os objectos e as figuras são invólucros frágeis e sem peso, teias ténues de conchas humanas, abstrusas e ocas, que parecem pairar no espaço. Não têm um lugar fixo. O que está em cima e em baixo é tão relativo como o que é grande e pequeno, e o mandamento imposto por um mundo ordenado a ser identificado e comparado, parece na coacção alucinatória de ver em tudo o mesmo, ou seja, aquilo que se metamorfoseia incessantemente: todos os meios imagéticos servem para atingir este objectivo." (*Lexikon der Kunst*, 12 vols., Herder Verlag, Friburgo Brisgóia, Brasileia, Viena, 1987-90, Vol. 2, p. 263; A tradução do alemão é minha).
38. António Lobo Antunes: *As Naus*, *ibidem*, p. 232.
39. No texto são numerosas as comparacões e metáforas que reforçam a visualidade e o sentido do relatado, o que é revelado pelos seguintes exemplos: "um temporal idêntico aos suspiros de Deus na sua insónia pedregosa" (p. 11); "e as nucas estoiram como figos numa pasta de carne branca e de grainhas vermelhas" (p. 15); "um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas" (p. 9).

À SOMBRA DO AMOR:
UM POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

JOHN M. KINSELLA

Na poesia de Drummond o tema de amor emerge numa arena fértil na qual há uma contínua colisão de discursos. Este é particularmente o caso em *Brejo das almas* onde contradições e paradoxos são inextricavelmente ligados com a visão de amor do poeta. Em "Não se mate" [1] o *beijo* como um símbolo do encontro de amor é revelado como uma experiência demasiadamente passageira, suas modulações aparecendo em diversos estágios:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
Reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas, vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

1. Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Reunião*, Rio de Janeiro, Olympio, 1973, p. 40.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes se apagam.
O amor no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá.

Ele aconselha Carlos a não abandonar a esperança apesar da imprevisibilidade de um mundo no qual as coisas estão em um estado de alteração contínua e onde nada pode manter uma forma mais permanente. Continua na segunda estrofe a defender algum tipo de solução para as ambigüidades e conflitos da existência, rejeitando desta maneira atitudes falsas como resistência ou suicídio. Uma zona intermediária recordativa do anterior "No meio do caminho" é recomendada como razoável e realística.

A terceira estrofe começa com a frase retórica *'o amor* [...] *você é telúrico'* e conscientemente muda sua posição em uma tentativa de preencher a lacuna entre elevados e refinados estados de experiência e fenômenos ordinários e banais. Entretanto, o amor sobrevindo e passando uma noite com um mero terráqueo — *'você telúrico'* — não é uma experiência totalmente aprazível e causa um clamor no interior de Carlos. Isto possivelmente tem seu aspecto mais desagradável do amor e é imensamente diferente do alto domínio de aspiração amorosa mencionado na estrofe anterior. Uma maneira como Drummond lida com este contraste de experiências de amor, em termos de linguagem, é enfatizar a simples preposição *'em'* a fim de forçar uma mudança de perspectiva. Dessa forma ele alcança uma maior ambigüidade de significado. Como John Gledson observa *"Na frase 'a noite passou em você', a escolha da preposição é estranha, sendo que 'sobre' ou 'por' seriam mais naturais, porque assim saberíamos se o acontecimento foi subjetivo ou objetivo: é evidente que a ambigüidade é intencional"*. [2]

O tema de amor é levantado na última estrofe quando o falante reconhece a descoberta de Carlos de que o amor é sempre triste e, no final das contas, decepcionante. Há uma progressão de atitude quando o poeta resolve o problema. Há uma tentativa na consolação com relação à natureza ambígua e contraditória do amor (e, em extensão, da vida em si) mas, visto que isso parece ser insolúvel, não vale a pena matar a si próprio ou nem sequer se preocupar com isso. Como uma solução provisional Carlos é orientado a continuar *'vertical'* e *'melancólico'*, triste mas dignificado, e ainda a manter sua aspiração pelas coisas mais altas. Depois, no final, Carlos parece ter resolvido o problema do reconhecimento de que o amor é sempre decepcionante. É um monólogo interno no qual uma solução substituta é encontrada para a triste realidade e Carlos deve buscar ajuda em seu privilegiado conhecimento. Também não se pode ignorar o paradoxo formal em que a recomendação é para silenciar o discernimento do poeta em um poema

2. John GLEDSON, *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Duas cidades, 1981, p. 91.

que será comunicado ao leitor. Um outro complemento à ansiedade de suicídio é o espaço da auto-divisão evidente no poema (aludido no capítulo anterior), uma dissolução dentro dos "*egos auxiliares*" e o *repositório* de uma distinção entre um eu racional e observador desprendido da vida e ainda um outro participante ativo que luta com o fracasso do amor e um desejo correspondido por auto-extinção. Em outras palavras, o eu do poema está diversificado dentro de uma variedade de atitudes contraditórias e a auto-identidade está dividida entre a voz aconselhadora e Carlos, a vítima que não pode recuar e avaliar a situação com tal serenidade. Ao invés de ser um ente extrínseco não é mais do que um aspecto dele próprio, talvez até um precedente do ego. Para Carlos o ato de amar tem provado ser uma decepção alienatória e perigosa, fazendo-o vulnerável e incapaz de manter um senso de sua própria integridade. Além disso, à luz do título do poema que envolve uma séria injunção para evitar o suicídio, pode-se acrescentar que o que está em risco em um nível é a viabilidade de ser. A mais irônica posição é tomada por Treece e González que argumentam que "*A poesia de Drummond Brejo das Almas marca este momento de crise, tipicamente lutas recuadas das grandes verdades e soluções; morte e especialmente suicídio são constantemente escarnecidos como soluções impossíveis para uma existência impossível*"[3]. Isto pode ser uma ilustração do que tem sido descrito como uma forma de dissociação na qual há uma ruptura de vários conteúdos mentais. Em *The Integrity of personality*, Anthony Storr usa dissociação para referir-se a essa ruptura de conteúdos mentais e pergunta: "*Por que é que os conteúdos mentais que tendem a ser dissociados, e então projetados, consistem sobretudo de impulsos sexuais agressivos?*"[4]. Isso estimula o suicídio, pode ser entendido desta forma de maneira que só pode ser suportado por um outro lado do ser dividido. Isto estaria também em consonância com a noção de Laing sobre o ser despersonificado no qual *o* ser despersonificado, como espectador de tudo que faz o corpo, não se engaja em nada diretamente. Suas funções vêm a ser observação, controle e consciência vis-à-vis o que o corpo está experimentando e fazendo e essas operações que são geralmente ditas como "*mentais*"[5]. Como Sisyphus o poeta é pego entre pólos opostos, como um brinquedo de deuses no qual a vida é absurda. Ainda nesta arena forçada de elocução na qual o poeta dirige várias partes do ser há uma tentativa de encontrar uma zona intermediária.

Além disso, de uma perspectiva lakaniana esta regressão ao ser divido indica falha para sair do estágio de espelho com todo seu alternante '*méconnaissance*' e narcisismo paranóico. Isto é evidentemente um resultado do ato que o *eu* visa a si próprio enquanto outro e assim embarca sobre uma indagação para satisfazer-se através do outro. Como Lacan descreve a maldade do mundo adulto: "*Nós podemos assim entender a característica inerte do eu, encontrar lá a maior e extensa definição de neurose apenas como a captação do sujeito pela situação dá-nos a forma mais geral para a maldade, não apenas a maldade que jaz por trás os muros de asilos, mas também a maldade que*

3. Mike GONZALEZ e Dacid TREECE, *The Gathering of Voices*, London, Verso, 1992, p. 154.
4. Anthony STORR, *The Integrity of Personality*, Middlesex, Penguin Books, 1963, p. 93.
5. R. D. LAING, *The Divided Self: An existential study in Sanity and Madness*, Middlesex, Penguin Books, 1965, p. 69.

ensurdece o fundo com o seu som e fúria" [6]. A recuperação do ser do poeta depende de sua habilidade de expressar estas divisões dentro das fronteiras da língua. Assim, a poesia indica que ser humano vacila entre o imaginário e os registros simbólicos. O poeta é também capaz de formar um novo discurso, uma nova linguagem comum que vem a ser uma poderosa função e não só uma série de proposições individuais.

A experiência de amor para Drummond é metonímica para os seus próprios desejos proféticos e poéticos, como o '*grito que ninguém ouviu no teatro*' e outra *vez 'hoje beija, amanhã não beija'*. Exatamente como sua denúncia sobre a chegada imprevisível do beijo, então também sua poesia não é dependente de sua própria vontade ou expectativas. Às vezes ele se realiza em escrever um poema e às vezes não, porém a consciência poética central permanece (como o amor em si permanece) a despeito de qualquer sucesso final ou alcance ("*as bodas*"). A obtenção de um certo afastamento é necessária para a continuação de ambos, sua poesia e a experiência de amar.

O tratamento é muito complexo quando o poeta muda entre pontos de vista árdeis e contraditórios e o uso lírico/não-lírico da linguagem. Ele expressa uma série inteira de sentimentos românticos, da alegria à perda, da cômica e seca melancolia e lirismo, da plenitude à separação, de "*o amar* [...] *passou em você*" ao "*barulho inefável*". Às vezes há a enumeração caótica com '*santos* [...] *anúncios* [...] *barulho*' como também uma tendência à hipérbole, uma mudança para frente e para trás quando ele tateia pelas suas emoções em uma forma de tentativa. A tensão que pode ser identificada nesta poesia de amor está copresente com a tácita realização que tal divisão existe descrevendo um estado que ecoa RIMBAUD: "*Je est un autre*", um confronto de diferentes aspectos da consciência poética central, em uma oscilação entre amor, poesia e o mundo. Tais poemas encarnam a colisão contínua de Drummond entre diferentes aspectos do ser, de energias desprendidas na tensão de perspectivas mutantes e o seu uso flexível da sintaxe. Tal oposição é capturada completamente em "Elegia" [7].

> Amor, fonte de eterno frio,
> minha pena deserta, ao fim de março,
> amor, quem contaria?
> E já não sei se é jogo, ou se poesia.

6. Jacques LACAN, *Ecrits: A Selection*, traduzido por Alan Sheridan, New York, Norton, 1977, p. 7.
7. Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, *Reunião*, p. 212.

INÊS DE CASTRO: A MORTE NA PÁGINA EM BRANCO

MARIA MANUEL LISBOA

Agustina Bessa Luís, uma de entre os muitos escritores e escritoras que têm tornado seus o facto e o mito de Inês de Castro, escreve que "a história é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana." [1] Falar do facto de Inês de Castro, uma das figuras mais conhecidas da história portuguesa, certamente a mais literariamente chorada, não é falar de um facto, ou de história, mas da história literária e ideológica que constituiu e reestruturou o que outrora foi facto e o traduziu para ficção, para além de qualquer possibilidade de ponderação objectiva. A verdade acerca de Inês de Castro, como tende a ser o caso com qualquer verdade, evadir-nos-á sempre, deixando-nos não com *uma* verdade mas com várias, aquelas dos textos que com a maior regularidade têm aparecido nacional e internacionalmente nos seis séculos desde a sua morte. Cada um destes textos tem lutado com os múltiplos problemas que a figura de Inês e os próprios parâmetros ideológicos do autor ou autora, ou texto, levantam, no imaginário não só português mas europeu, e para o qual ela se tem provado preocupante. Em redor de Inês desdobra-se um processo no decurso do qual a "ansiedade" [2] de cada autor ou texto enfrenta não somente a realidade que por ele vai ser não escrita mas rescrita, e alterada, mas também as obras antecedentes, agora a serem também revistas. A ansiedade reside precisamente na consciência que a obra ou autor segundos têm do ímpeto ou necessidade ideológica por detrás do processo de revisão literária, ou seja, da alteração de uma realidade textual transmitida, ela própria talvez desligada da realidade de factos históricos há muito literariamente distorcidos, consumidos.

Acompanhando Maria de Fátima Marinho, "desde que Inês foi morta, em 1355, que a sua lenda se transformou em mito, funcionando cada texto como um olhar crítico em relação a toda a produção anterior. Poderemos dizer, sem grande margem de erro, que cada hipertexto é também simultaneamente um hipotexto que se completa, alterando o significado absoluto no confronto com obras anteriores e posteriores que fazem ressaltar pormenores esquecidos, abandonando outros, primitivamente considerados mais importantes." [3] Consequentemente, a contemplação crítica empenhada na consideração do vasto *corpus* literário consagrado ao tema de Inês de Castro enfrenta não obrigatoriamente novas revelações históricas mas antes relances sobre os processos segundo os quais sucessivas ideologias têm gerido o facto e o mito de Inês, explorado as suas possibilidades e contido os perigos nela possivelmente inerentes.

1. Agustina BESSA LUÍS, *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editora, 1983, pp. 224.
2. Terminologia derivada de Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1973.
3. Maria de Fátima MARINHO, "Inês de Castro: Outra Era a Vez," Parte I, in *Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II Série, Vol. VII, 1990, p. 103.

A figura de Inês de Castro, por conseguinte, referência a assinalar no percurso histórico português mas preocupante a uma mais larga escala no imaginário europeu, oferece revelações potencialmente interessantes acerca da natureza dos discursos que se têm erguido em redor de, ou após ela.

Inês como facto já não nos é acessível e talvez nunca o tenha sido, visto que mesmo em vida, e certamente a partir do momento da sua morte, ela se transformou na encruzilhada no contexto da qual ideologias e discursos antagónicos se intersectam, a sobrevivência de cada um dependendo em grande parte do êxito com que ela é re-lida e re-inscrita em termos de, ou *contra* a sua expressão mais profunda, na sua realidade mais ampla. Inês, então, permanece até certo ponto a criatura desses diversos discursos que variamente a têm vindo a articular e que, ao fazê-lo, mutuamente se confrontaram e confrontam. São esses discursos, vozes, ideologias, por conseguinte, na fraqueza involuntariamente auto-confessional do momento em que encaram a problemática angustiante de Inês, que ainda exigem a nossa atenção, e a história de Inês, por conseguinte, vem a tornar-se a história de ideias e ideologias em colisão numa encruzilhada onde o *facto* dela deixa de ser importante. A lenda de Pigmalião, o rei que, insatisfeito com o sexo feminino, esculpiu a consorte dos seus sonhos em pedra e depois lhe insuflou vida, sugere duas implicações de especial interesse para a estudante de Inês de Castro. A primeira refere-se à metáfora de paternidade literária [4] implícita em noções estéticas da criatividade como sendo monopólio masculino, o qual, capturando a prerrogativa feminina da maternidade, metafórica e literal, outorga o poder da (pro)criação ao artista-homem; o artista do sexo masculino, então, é visto como procriando através da arte, uma execução estética do acto de engendrar vida, e, no caso de Pigmalião, vida feminina, e uma forma de vida mais satisfatória do que a realidade que ele afinal não apenas reproduz mas reinventa a partir do nada. A segunda refere-se à curiosa inversão do habitual processo estético segundo o qual a realidade humana é transformada em mármore, imagem ou texto, uma inversão que, contudo, seguindo um trajecto antitético atinge o mesmo objectivo de reformulação, através da arte, de uma realidade interpretada pelo autor como lacunar, falhada, inviável. Seja qual for a direcção do olhar, seja ele dirigido à metamorfose do perfeito mármore tornado carne de Galateia ou seja ele o olhar que lançamos ou relanceamos sobre o corpo transfigurado em mármore da defunta Inês sepultada em Alcobaça, nele predomina a consolação perigosa da consciência de uma feminilidade edenicamente falhada mas depois redimida pela morte, atingindo perfeição e imortalidade se bem que, no caso de Inês, imortalidade em morta, imortalidade ao preço de um encontro prematuro com a sua própria mortalidade. E perante isto cumpre perguntar-nos se ficamos efectivamente consolados. O ideal literário e ideológico do Eterno Feminino fala-nos de uma mulher utópica cuja característica definidora é acima de tudo a sua própria morte, mas que por vezes se metamorfoseia na personagem que se recusa a permanecer no seu lugar textualmente, mortiferamente designado e assim engendra uma história que se evade ao

4. Sandra M. GILBERT e Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1979, capítulo 1. Tradução nossa de todas as citações do inglês e do francês.

seu autor ou demiurgo.[5] A história de Inês de Castro, obediente à meta-escrita que durante seis séculos a inscreveu como aquela mulher ideal e morta, ideal *porque* morta, a mulher cuja morte, segundo Edgar Allan Poe, "era sem dúvida o tópico mais poético do mundo,"[6] transforma-se no protótipo de toda a memorabilia necrofilíaca de autoria masculina, no ideal onírico de uma visão da mulher que, segundo estes parâmetros alheios que a articulam, é sempre, boa ou má, melhor ou mais bela quando morta.

Nós chegamos então, como leitores, ao tema de Inês de Castro na posse de toda uma superestrutura de conhecimento e convicção, facto histórico, rumor apócrifo e mito elaborado, mas desde sempre no mais profundo das nossas atitudes, crenças e certezas encontra-se Inês, a qual, quer exista sob o nosso olhar como objecto de arte ou santa, preserva a verdade de que "é a renúncia a si própria [...] que é a acção-chave da linda mulher-anjo, enquanto que é precisamente este sacrifício que a condena à morte e ao paraíso. Porque renunciar a si é não só ser nobre como também morrer. Uma vida sem história [...] é efectivamente uma vida morta, uma morte-em-vida. O ideal [da mulher anjo] evoca, por fim, tanto o céu como a campa."[7]

N'*A Castro* de António Ferreira, um dos primeiros textos acerca deste tema, Inês é definida pelos seus algozes como bendita, visto que a sua morte assegurará não só a paz do reino como o seu próprio estado de graça.[8] Este raciocínio é aliás curiosamente contraditório, visto que, ao rotulá-la como a fonte de discórdia e conflito seculares, simultaneamente acena-lhe com a tentação da Graça divina, a qual, ao compensá-la paradisiacamente destas acusações necessariamente as reconhece como desde sempre caluniadoras. Inês ela própria, pelo contrário, curiosamente atribui a necessidade da sua morte ao amor, o que, numa leitura *prima facie* claramente indica o facto de ela ter de morrer devido ao amor que lhe nutre o herdeiro do trono e ela a ele. A "doce peçonha" que segundo António Ferreira a há-de matar, no entanto, aparece em textos posteriores como susceptível de interpretações mais complexas e possivelmente mais sinistras.[9] Quaisquer que fossem os factos e causas da sua morte, e seja como for que as necessidades políticas da época e dos seus assassinos e cronistas a visualizem, no corpo de literatura que se levantou em seu redor ao longo dos séculos que se seguiram, Inês revela-se irresistível não porque amou mas porque morreu, e os louros póstumos que lhe foram consagrados, assim como a coroa póstuma que lhe foi concedida, claramente teriam sido de outro modo inconcebíveis para a "mísera e mesquinha" que, nas palavras imortais do bardo luso, "depois de ser morta foi rainha."[10]

Se Inês, coroada e iconografada depois do tranquilizante facto da sua morte, permaneceu até recentemente a silenciosa rainha morta, no nosso século, porém, ela começa a atravessar uma metamorfose literária que, por meio de vários graus de transformação, consegue elevá-la do estatuto que uma crítica feminista descreve como

5. *Ibid.*, p. 28.
6. *Ibid.*, p. 25.
7. *Ibid.*, p. 27.
8. António FERREIRA, *A Castro*. Mem Martins: Publicações Europa-América Ltda., s./d.
9. *Ibid.*, p. 15.
10. Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora Ltda., 1987, Canto III, 118, p. 158.

"a contingência de uma vida criada para ser destruída" à posição antitética da mulher que assinala uma nova possibilidade de autonomia feminina, a representante de uma condição de alienação que ela encarna e torna visível através da apoteose da carne, em vez da redenção do espírito. [11]

Este processo, segundo o qual a mulher passa de uma passividade semelhante à da morte a uma actividade potencialmente ameaçadora, descrita algures como "o mito que coroa a mulher desobediente, o processo segundo o qual ela ataca os bastiões do poder sexual, social e divino e se transforma em demónio ao realizar as implicações da sua própria existência" [12], encontra eco no pavor por vezes vislumbrado dos suspeitados poderes secretos de Inês, não os óbvios, relacionados com os interesses políticos que ela ameaçava mas outros menos aparentes, incluindo o domínio que ela manteve sobre o seu próprio corpo, inegociável no tradicional mercado matrimonial, o seu poder sobre o herdeiro do trono e o poder do seu útero no ditar de uma futura sucessão dinástica.

O perigo inerente em permitir que o amor e o desejo, em particular o desejo feminino, rejam a razão, deplorado por Camões noutra época e noutro contexto como o "baixo amor que os fortes enfraquece" [13], é tornado explícito noutra veia por Ruy Belo, que no nosso século celebra Inês em imagens de um esplendor pagão, comparando-a à Vénus de Boticelli, erguendo-se das ondas para comandar o amor e a servidão dos homens. [14]

Os problemas que Inês e os seus alegados poderes levantam, bem como a solução para estes problemas que foi o seu assassinato, também solicitaram diversos tratamentos ao longo dos séculos desde a sua morte, uma mudança ocorrendo no nosso século que separa qualitativamente a produção literária deste período daquela de outras épocas e simultaneamente exprime novas possibilidades políticas e intelectuais neste século articuladas. Assim, enquanto que quase uniformemente em séculos passados a morte de Inês, apesar de lamentada, aparece como expediente e simultaneamente como a compensação de si própria ao propiciar-lhe o seu momento de apoteose, em algumas das suas expressões literárias contemporâneas, por exemplo na *Rainha Morta* de Montherlant, o mesmo tema recebe uma análise que anuncia o seu assassinato como uma necessidade de política não só nacional mas também sexual, isto é, conflagrada no contexto do conflito entre os sexos. [15] Assim, enquanto em António Ferreira e Camões os meios são justificados pelo fim, e em especial pelo valor estético desse fim visto como trágico mas também belo, em alguma escrita recente, o próprio fim, nomeadamente os interesses seculares e patriarcais aparecem como mais repelentes ainda do que o próprio crime de que eles necessitaram. E do mesmo modo, a variedade de discursos divergentes suprimidos, encarnados, como se verá, nas pessoas de Inês e da sua suposta rival, Constança,

11. *The Madwoman in the Attic, op. cit.*, p. 28.
12. Nina AUERBACH: *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth.* Massachussets e Londres: Harvard University Press, 1982, pp. 2, 108.
13. *Os Lusíadas, op. cit.*, Canto III, 139, p. 163.
14. Ruy BELO, *A Margem da Alegria.* Lisboa: Col. Círculo de Poesia, Moraes Ed., 1974, p. 65.
15. Henry de MONTHERLANT, *La Reine Morte ou Comment on Tue les Femmes.* Paris: Êditions Gallimard, 1988.

discursos tanto sexuais como políticos, e que se opõem às configurações de poder vigentes, aparecem como excitantes alternativas genuinamente novas, conducivas a uma nova ordem que as duas mulheres poderiam ter inaugurado mas que foi afinal perdida.

Na literatura inesiana de autoria quase exclusivamente masculina, e em particular na anterior ao século XX, o tratamento revela uma motivação autoral quase canibalesca, nutrindo-se de uma voz e presença femininas que são suprimidas, e de um corpo assassinado do qual é derivada a inspiração poética ao preço da aniquilação da musa morta. Este processo torna-se aparente na natureza necrofilíaca da literatura acerca de Inês, cuja morte é o requisito da sua coroação como rainha e como musa, como objecto do desejo do artista e instrumento da sua expressão artística. Egas Coelho, um dos assassinos de Inês, descreve-a na peça de Montherlant como matéria comestível ("mata-a e ela nutrir-te-á"); [16] e o próprio Pedro, amante dela mas também até certo ponto o filho que ela sustenta e aconselha, é apontado por diversos autores, incluindo por exemplo Herberto Hélder, como o homem o qual, tal como o seu nome indica (Pedro, Petra, Pedra), petrifica a mulher amada e redu-la à pedra silenciosa a partir da qual não só ele mas os seus sucessores literários esculpirão a mulher e o enredo dos seus sonhos, uma estátua ou obra-prima desligada da realidade que ela foi. [17] Efectivamente a imortalidade de Pedro, imortalidade angariada para um rei que, excepto graças ao episódio da Castro teria permanecido obscuro, é comprada a preço da morte de Inês; o carrasco de Montherlant comenta com perspicácia que "o que há de mais atroz na morte de quem se ama não é a morte em si mas a forma como o sobrevivente se consola," [18] e de acordo com esta interpretação, no texto de João Miguel Fernandes Jorge, Pedro, falando para além do sepulcro onde ele e Inês jazem mortos, e evocando a imagem de uma Inês agora irremediavelmente silenciada enquanto que ele ainda retém o poder da palavra, diz-nos:

> O que importa sob estas naves de Alcobaça
> é conhecermos cada vez melhor o texto coração do homem. [19]

A voz dele, então, à custa da dela, e a realidade desejada por ele construída sobre as ruínas do facto que ela foi mas deixou de ser, visto que, como ele agora nos diz,

> a mulher que vira nunca existira
> e agora a sua dor era maior
> pois nunca houvera aquilo que sonhara
> e não havia a terra da alegria
> e a alegria era afinal o triunfal inferno. [20]

Estes elementos canibalísticos são também característicos de muita da escrita que se tem originado tão implacavelmente em redor de Inês, e que se alimenta dela simul-

16. *A Castro*, *op. cit.*, p. 67.
17. Herberto HELDER, "Teorema" in *Passos em Volta*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.
18. *La Reine Morte*, *op. cit.*, p. 66.
19. João Miguel Fernandes JORGE, "A:E:AFIN:DO MUDO" in *Sob Sobre Voz*. Citado por Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 120.
20. Ruy BELO, *op. cit.*, pp. 44-45.

taneamente destruindo aquilo que ela verdadeiramente era, substituindo-o por aquilo que gostaria que ela tivesse sido. Jean Baudrillard, referindo-se à capacidade assassina dos ícones e das imagens de ocultarem ou destruirem a realidade que proclamam representar, diz acerca dos iconoclastas que "a sua fúria ao destruir imagens originava-se precisamente porque eles pressentiam esta omnipotência do simulacro, esta facilidade que ele tem de fazer desvanecer Deus [ou a realidade cujo lugar o simulacro usurpa] da consciência da humanidade," enquanto que os iconólatras, os adoradores de imagens, "sob a ideia da aparição de Deus [ou da realidade] no espelho das imagens já ensaiavam a morte e a desaparição dele [dela] [...] na epifania das suas representações (que eles talvez soubessem já não representavam coisa alguma [...]).[21] Quando a realidade é forçada a desaparecer por detrás dos ícones de autoria masculina, a mulher transforma-se no "ponto focal das fantasias masculinas acerca do sexo feminino," um "ícone de passividade feminina"[22], a página em branco sobre a qual as imagens desejadas pelo homem podem ser inscritas sem referência à realidade que elas eclipsam. Joan Smith, referindo-se ao fenómeno que foi Marilyn Monroe, e que se aplica de forma igualmente apta ao fenómeno da Castro, comenta que devido ao facto de que Marilyn na sua capacidade de fantasia sexual enquanto viva tinha uma durabilidade extremamente curta, "a morte era a lógica etapa seguinte na sua carreira de *sex symbol*. Ao morrer quando a sua beleza apenas começava a esmorecer [...] ela garantiu para sempre a passividade da reacção sexual dos outros a si, imbuindo-a da fascinante imobilidade da morte."[23] Marilyn e Inês de Castro demonstram de forma análoga que a mulher mais desejável é a mulher morta, e Inês, então, vem a tornar-se a "impossível inês,"[24] "inês" sem maiúscula, reduzida, eliminada e depois reproduzida, na ausência do original, segundo uma fórmula ideológica e idealmente mais perfeita, fórmula essa que a exige morta, porque uma mulher nunca é tão amada, tão verdadeiramente amada, como depois de uma morte que a deifica e elimina o demónio que ela pudesse conter:

> 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.[25]

Uma tradição que remonta a Camões, Petrarca e mais atrás ainda a um Platonismo amoroso. A erotização do corpo morto de Inês, nunca igualada pelo seu corpo em vida, sendo neste último que ela aparece como ameaçadora, indesejável, é comum à ortodoxia do *corpus* literário inesiano, no decurso do qual particular homenagem é prestada à imagem dos seus peitos apunhalados, sobre os quais tanto Camões como António Ferreira se desdobram respeitosamente mas também com uma inegável ofegância febril que se

21. Jean BAUDRILLARD — "Simulacra and Simulations" in Jean BAUDRILLARD: *Selected Writings*. Cambridge e Oxford: Polity Press e Basil Blackwell Ltd., 1989, p. 169.
22. Joan SMITH, *Misogynies*. Londres: Faber and Faber, 1989, pp. 82-83.
23. *Ibid.*, pp. 84-85.
24. Ruy BELO, *op. cit.*, p. 80.
25. *Os Lusíadas*, *op. cit.*, Canto III, 119, p. 158.

aproxima da necrofilia, sendo esta última também uma das principais características do sentimento literário que culmina no relato apócrifo do beija-mão depois de morta.

Se Inês é erotizada em morta, contudo, tanto as implicações da sua morte como as do seu poder em vida já começaram a ser recuperadas por alguma escrita recente através da aparição de imagens alternativas que tendem a focar o erótico nela como a principal motivação da sua morte necessária, uma morte a qual tanto na realidade como em ficção esconjura não só o perigo político que ela apresentava mas ainda o perigo mais profundo à supremacia de um sexo sobre o outro. A crítica feminista que se tem vindo a debruçar sobre a natureza da escrita feminina como debatendo-se contra definições tradicionais da mulher como musa mas nunca como poetisa, cantada por outros mas ela própria muda, tem recorrido a metáforas de arte de autoria feminina como um processo de sangria sobre a página em branco, e da artista servindo-se do único material que lhe era disponível, o seu próprio corpo, como único possível meio de auto-expressão. [26] No famoso passo do Canto III, Camões escreve:

> Estavas, linda Inês, posta em sossego,
> De teus anos colhendo o doce fruto,
> Naquele engano de alma, ledo e cego,
> Que a fortuna não deixa durar muito,
> Nos saudosos campos do Mondego,
> De teus formosos olhos nunca enxuto,
> Aos montes ensinando e às ervinhas,
> O nome que no peito escrito tinhas. [27]

A imagem de uma passividade feminina inscrita pelo nome do amante, ass(ass)inada por ele, esperando a morte, tal como conjurada pelo Pai da poesia portuguesa, permanece o parâmetro contra o qual todas as futuras imagens alternativas medem a sua ansiedade de influência literária. [28] Mas a imagem do corpo da mulher transformado em instrumento de expressão artística feminina, recapturado pela mulher como a página em branco sobre a qual arquitectar a sua própria voz e a sua própria história, é a história mesma de Inês, que em textos recentes se tem vindo a transformar de musa e produto do amante-autor, da mulher em cujo peito esfacelado a assinatura dele é gravada, no ícone feminino e feminista que busca na sua própria morte e no seu próprio corpo sangrento a tinta e o papel que lhe darão o direito à voz, na mulher que, nas palavras de Ruy Belo, "morreu para viver." [29] À medida que Inês se evade às histórias dos seus adoradores e necrofiliacos assassinos literários, imagens alternativas começam a proliferar, e através das versões desencadeadas por alguns contemporâneos nossos, tais como por exemplo Luso

26. Susan GUBAR, "The Blank Page or the Issues of Female Creativity" in Elaine SHOWALTER (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Londres: Virago Press Ltd., 1986, pp. 296, 297.
27. *Os Lusíadas*, *op. cit.*, Canto III, 120, p. 159.
28. Harold BLOOM, *op. cit.*
29. Ruy BELO, *op. cit.*, p. 69-70.

Soares,[30] Agustina Bessa Luís [31] e outros, um cadáver recalcitrante começa a metamorfosear-se na criatura que se recusa a morrer.

Concluirei passando a uma leitura de uma das interpretações mais notavelmente subversivas do nosso século, *La Reine Morte* de Montherlant, aptamente subtitulada "*Comment on Tue les Femmes*".[32] Nesta peça a atenção é desviada de uma execução masculina da história de uma mulher para uma realização feminina de si própria, quer através da voz da própria Inês, quer, mais inesperadamente, através da de uma outra mulher, alguém se possível mais silenciada que a própria Inês neste enredo de amor e morte. Trata-se aqui de Constança, a mulher de Pedro, ou, na versão de Montherlant apenas a sua noiva, já que ela não se casa com ele mas permanece ela, simplesmente ela, Infanta de Navarra, e vem a desvendar-se como o alter ego de Inês, "a mulher--monstro que ameaça substituir a sua angélica irmã, [a mulher que] encarna a perversidade sacrílega da "vontade feminina."" [33]

Tal como os seus antecessores e sucessores no território da lenda da Castro, Montherlant também modifica a herdada sabedoria histórica para a conveniência do seu enredo, mas as alterações que institui tendem todas para o mesmo projecto de tornar visível a invisível mulher, restaurando-a à ameaçadora, subversiva, heróica dimensão que foi eclipsada na tradição histórico-literária pela iconografia de uma morte desejável. A Infanta de Montherlant, por conseguinte, não é a esposa incomodativa, invisível, resignada, lamentada ou rezingona, mas antes uma "mulher viril," [34] em contraste com a timidez pusilânime de Pedro, uma rebelde, uma revoltada, uma governante nata, uma heroína restaurada que não se detém para ninguém, "nem sequer para Deus." [35] A apresentação da Infanta assume de início a aparência de um manifesto anti--masculino:

> Infanta: Ainda não consegui compreender como é possível amar um homem. Aqueles de quem me tenho aproximado verifiquei serem quase todos grosseiros e todos cobardes. Cobardia: é uma palavra que me lembra irresistivelmente os homens.
> Inês: Nunca amastes, Infanta?
> Infanta: Nunca, o Senhor seja louvado.[36]

À medida que se desenrola esta cena entre Inês e a Infanta, a firmeza dá lugar à ambiguidade, a dissidência é afirmada, e o diálogo entre as duas mulheres começa a desvendar uma dimensão que, curiosamente, tinha faltado às intervenções entre Pedro e Inês, nomeadamente a paixão. Em dado momento a Infanta comenta cripticamente para

30. Luso SOARES, *A Outra Morte de Inês*. Lisboa: Col. As Três Abelhas, Publicações Europa-América, 1968.
31. *op. cit.*
32. *La Reine Morte, op. cit.*
33. *The Madwoman in the Attic, op. cit.*
34. *La Reine Morte, op. cit.*, p. 29.
35. *Ibid.*, p. 21.
36. *Ibid.*, pp. 99-100.

Inês que embora a natureza parecesse dever ditar que ela Infanta a detestasse, ela "presta pouca atenção à natureza." [37] Estas "actividades anti-naturais," provar-se-ão mais tarde serem multi-facetadas, visto que a partir daí o seu tom em relação a Inês prescinde de disfarces e assume abertamente a linguagem da amante suplicante. Ela pede a Inês que fuja consigo para Navarra, descreve-lhe o prospecto de uma futura bem-aventurança a duas; e mais reveladoramente ainda, debruça-se ternamente sobre a ideia do corpo da amada, objecto do seu desejo, e, curiosamente, em especial sobre a imagem provavelmente presciente do seu peito ferido, mas de uma forma que explicita a sua própria função curativa em relação a ela, em contraste com o êxtase que a dimensão mortífera da chaga evoca em Camões ou António Ferreira.

> Infanta: No sítio onde nascem os vossos seios, no macio entre eles, caiu-vos uma pestana. Aí ficou, como a pluma de uma andorinha ferida em vôo; treme ligeiramente, di-la-íamos viva. A andorinha está ferida, Dona Inês. Quanto tempo mais voará, se não encontrar abrigo? Um dia ela deixará de anunciar a primavera, um dia não haverá mais, para ela, primavera à face da terra. Deixai-me crer que ainda possa encontrar as palavras para vos convencer. [38]

Também assim a sua rebelião contra a insistência de Inês em ficar e morrer não é a "escandalosamente rápida consolação" [39] prevista para Pedro mas antes a angústia indignada da amante em vias de perder a sua amada:

> Infanta: Ah, a insensatez de um desejo violento que não bastasse a vencer quem se deseja. Uma última vez, Inês: vindes comigo? [40]

Adrienne Rich, definindo o lesbianismo como um conceito que transcende embora inclua noções de preferência sexual, abrangendo também facetas da existência feminina nas margens, afirma que o lesbianismo compreende "o que quer que seja que não pode ser nomeado, retratado através de imagens, o que é omitido de biografias, censurado em antologias epistolares, o que é distorcido e apresentado como algo diferente, tornado inacessível, o que é sepultado na memória pela desintegração do significado à mercê de uma linguagem inapropriada ou mentirosa — [o que se vem a tornar] não meramente mudo mas impossível de enunciar." [41] Mas é, também e ainda, a partida em procura de alternativas existenciais, sexuais e outras, e, tal como transmitido pela Infanta de Montherlant, representa um passo intelectual em frente no reformular literário e ideológico da iconografia de Inês de Castro, já que cada uma das duas mulheres intersecta em si os ímpetos do eroticismo feminino, do desejo, e do poder temporal. A Infanta de Montherlant, então, ataca os tabus definidores do feminino enquanto entidade biológica, social e ideológica. Numa instância perturbadora da vida quase antecipando a arte, a Constança da realidade histórica tentou prevenir a ligação entre Pedro e Inês nomeando

37. *bid.*, p. 96.
38. *Ibid.*, pp. 102-103.
39. *La Reine Morte*, *op. cit.*, p. 66.
40. *Ibid.*, p. 103.
41. Adrienne RICH, "It Is the Lesbian in Us..." in *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. London: Virago Press Ltd., 1980, p. 199.

esta madrinha do seu filho e assim, segundo os rituais de consanguinidade da época, tornando-a sua própria irmã. A Constança de Montherlant, uma protagonista em grande escala sob todos os seus aspectos, vai mais longe e tenta resolver o problema fazendo de Inês não sua irmã mas sua amante, no processo tornando Pedro quase invisível; mas ao transgredir assim uma série de obstáculos e tabus sexuais ela introduz também na peça, na nossa consciência de leitores, uma das dimensões da sexualidade que tão raramente se tem ousado explicitar, um lesbianismo que ela imbui de uma dimensão metafórica mas não só, a qual não nega, antes excede, a puramente sexual, assim forçando o trajecto para uma nova ordem cuja possibilidade, se bem que eventualmente derrotada, ela aponta e assinala temporariamente no panorama das contingências literárias.

Se por fim a possibilidade alternativa que Constança encarnou nesta peça é derrotada pela auto-inserção voluntária de Inês no *status quo* que primeiro a mata e depois a domestica e transforma em ícone, a possibilidade ainda assim permanece como já proferida, possível, e nunca mais poderá voltar a ser impronunciável. Em Montherlant, por conseguinte, Inês e a sua *alter ego*, cada uma amante e noiva, amante e esposa, anjo e demónio, juntas desencadeiam um processo através do qual as vozes do poder e do querer se fundem resultando numa erotização do poder e num poderio erótico de formas previamente imprevistas, condenadas, sempre, pelas ortodoxias literárias e ideológicas.

A partir do século XIV a literatura canibalizou sistematicamente Inês de Castro, ocultando a mulher por detrás de um mito mais manejável do que ela provou ser, e concluiu assim o que o assassinato propriamente dito tinha deixado por acabar. Mas recentemente algo estranho tem vindo a acontecer; discursos previamente inquestionados começaram a perder convicção, o "poder assassíno das imagens" [42] foi desmascarado e a fragmentação dos ícones começou. E Inês começou a aparecer novamente visível nesta desordem como um dos paradigmas essenciais da circunscrição feminina, o sítio da mulher morta, sobre o qual se erege o discurso poético e ideológico masculino; e à medida que se desvenda este processo, Inês, corpo a corpo com o texto masculino, lança-se na trajectória de uma sua auto-recriação. Inês, silenciosa porque silenciada, e a imagem do beija-mão, começam então a assumir características de uma imortalidade pouco ortodoxa e quase sobrenatural, a recusa feminina, pouco feminina, do silêncio de além-túmulo. Ela angaria a si aquelas autarquias de poder que lhe conferem a capacidade de uma auto-reinvenção que a testemunha como a mulher em vias de transformação na sua própria demiurga, e que nos conduz da antiga história, das antigas histórias, a uma nova realidade. Na nossa época, então, talvez tenhamos começado a ler e a escrever, a inscrever, diferença, as diferenças, que nos separam dela, que nos separam entre nós, e a escrever diferentemente acerca do que um autor denominou "os amores e a morte e a apoteose e a sorte dessa que tão horizontalmente em pedra jaz," [43] a mulher que talvez deixe enfim de ser a vítima do "nome que no peito escrito tinha." [44]

42. Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 170.
43. Ruy BELO, *op. cit.*, pp. 23-24.
44. *Os Lusíadas*, *op. cit.*, Canto III, 120, p. 159.

A FIGURA DO BANDIDO NO ROMANTISMO: *PAULO, O MONTANHÊS*, DE ARNALDO GAMA

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

> Mas que bella cousa que é um ladrão! hombros largos, cintura delgada, posto sobre duas pernas tortas, uma cabeça enorme, cabello ruivo e crespo, olhos ferozes e envidraçados, nariz acachapado e de ventas abertas, boca à banda, o queixo quadrado denotando os appetites brutaes tudo isto coberto com um bonet de lontra, vestido com uma vestia azul de panno bem rapado, e com uma faca! Isto sim isto é outra cousa, é um objecto que vive, que falla, que véla, que traz comsigo a poesia do crime, d'onde nasce a poesia do temor, a mais poderosa de todas as poesias no espírito do leitor. [1]

Assim se expressa o narrador de *A Estrella Brilhante*, de Eduardo de Faria, romance publicado pela Bibliotheca Economica, em 1852. À semelhança do que sucede em muitas outras produções do Romantismo europeu e português, o livro de Eduardo de Faria gira em torno de criminosos, bandidos e marginais cuja verdadeira índole nem sempre corresponde exactamente aos actos perpetrados. Salvo raras excepções, os salteadores românticos possuem mais características positivas do que negativas e fizeram-se ladrões por imposição do destino e nunca (ou quase nunca) por perfídia pessoal.

Ao longo do presente estudo, tentarei demonstrar o princípio enunciado, tomando como base o romance de Arnaldo Gama, *Paulo, o Montanhês*, nas suas ligações mais ou menos directas com outros textos da literatura ocidental sob cuja égide o autor implícita, ou até, explicitamente, se coloca.

Desde a primeira linha que o narrador anuncia o tipo de personagens que porá em cena («Vou-vos contar uma história de salteadores.» [2]), à semelhança de Alexandre Dumas, que, em *Cherubino et Celestini*, começa exactamente da mesma maneira: «*C'est une scène de brigands que je vais vous raconter, et pas autre chose*» [3].

A definição das personagens está traçada desde o início e condiciona a diegese que, de acordo com os princípios românticos, pretende afiançar a veracidade do narrado (as várias notas de *Paulo, o Montanhês* atestam a historicidade dos factos assim como a aposição de um processo de julgamento e execução da personagem Diogo Alves, em *Mistérios de Lisboa* de Alfredo Hogan [4], romance-folhetim que também incide sobre figuras de bandidos), veracidade essa que passa por constantes referências ao narratário: «Leitor, subi agora comigo às agruras da serra.»; [5]

> Apraz-me fazer andar o leitor aos saltos. Obriguei-o primeiro a mandrionar pelas fraldas da Estrela, logo o fiz saltar para Viseu, encarrapitei-o depois nos píncaros da serra, e agora,

1. Eduardo de Faria, *A Estrella Brilhante*, Lisboa, Bibl.Economica, 1852, p. 23.
2. Arnaldo Gama, *Paulo, o Montanhês*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 35.
3. Alexandre Dumas, *Cherubino et Celestini*, in *Souvenirs d'Antony*, in *Oeuvres de Alexandre Dumas*, Bruxelas, Meline, Cans et Compagnie, 1842, Tome I, p. 477.
4. Lisboa, Publ. por Luiz Correia da Cunha, 1851-2, 4 vols.
5. Arnaldo Gama, *op. cit.*, p. 47.

quer queira quer não, há-de comigo dar um novo salto — e que monstruoso salto! — dos altos cabeços da montanha para a planície, para Seia, vila situada nas abas da Estrela.[6]

Além destes artifícios indispensáveis para atrair a atenção do leitor, a diegese comporta ainda todos os ingredientes que Maria Leonor Machado de Sousa aponta[7] como próprios da época, nomeadamente do subgénero que explora o tópico da marginalidade, tópico esse que já criara raízes nas últimas décadas do século XVIII em obras como as de Goethe, *Götz von Berlichingen* (1773), Schiller, *Die Räuber* (1781) ou, já no século XIX, *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist, para só citar algumas das mais célebres. Esta voga europeia estendeu-se também a Portugal e tem como principal expoente o romance citado, apesar de haver uma certa descrença por parte da intelectualidade portuguesa, como o demonstra a afirmação de Camilo Castelo Branco, em 1862, nas *Memórias do Cárcere*:

> Este nosso Portugal é um país em que nem pode ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam à craveira dos ladrões dos outros países![8],

uma vez que o próprio José do Telhado, «Vulto de Romance não o tem, porque neste país nem se completam ladrões para o romance.»[9]

É, talvez, baseado na mesma crença que Herculano, em 1855, na revista *O Panorama*[10], se refere ironicamente à serra da Falperra, chamando-lhe «um solecismo de artigo de fundo e uma mentira de orçamento», uma vez que ela «prova que vem de longe as corrupções d'este século, e que até o salteador estava já de ha muito desmoralisado.»

Contrariando tais disposições, Arnaldo Gama apresenta o cenário da sua história na Serra da Estrela, apelando para o horizonte de expectativas do leitor que ele sabe *a priori*, adverso, pois está habituado a localizar a diegese em lugares mais exóticos, como a Calábria (à moda de Dumas):

> Fora da Calábria, fora da pátria de Pascal e de Jacopo, nem mesmo admitis a possibilidade da existência desses tipos sublimes e de energia, de sangue-frio e de excêntrica generosidade, que tanto vos fascinaram ao lerdes as brilhantes descrições do romancista francês.[11]

Ao situar as aventuras que vai narrar na Serra da Estrela e ao fazer propositadamente referência à tradição europeia da literatura de salteadores, Arnaldo gama justifica, por um lado, a escolha do lugar e, por outro, embora indirectamente, coloca-se sob a égide desta última, afirmando que «Os tipos do salteador de Dumas são o retrato fiel do salteador português.»[12]

---

6. *Idem*, p. 95.
7. Maria Leonor Machado de Sousa, Estudo Introdutório a *Paulo, o Montanhês*, *op. cit.*, pp. 9-31.
8. Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, Lda. 8ª edição, 1966, 2º vol. p. 83.
9. *Idem*, p. 85.
10. Nº 41, 3ª série, 13/10/1855.
11. Arnaldo Gama, *op. cit.*, pp. 35-36.
12. *Idem*, p. 36.

Com base nas premissas enunciadas, passamos agora à análise dos tipos convocados em *Paulo, o Montanhês*, não esquecendo nunca as possíveis relações com obras de outros autores.

O herói (bandido ou salteador) possui características próprias que oscilam entre uma sensibilidade e uma bondade extremas e uma crueldade e selvajaria que chegam a atingir as raias do desumano. Como diz Charles Nodier a propósito da sua personagem,

> *Jean Sbogar ne fut cependant remarqué du tribunal que par cette expression qui était le trait caractéristique de son signalement, et qui le faisait tenir, selon l'expression de Schiller, de l'ange, du démon et du dieu.* [13]

Anjo, demónio e deus, o bandido oscila frequentemente entre os pólos positivo e negativo, não sendo, em geral, culpado pelo rumo que a sua vida foi obrigada a tomar.

Paulo, o herói do romance de Arnaldo Gama, tem o seu anjo-mau em Henrique, Henrique que também tivera dissabores no passado que lhe modificaram a índole. Uma série de funestos acontecimentos transformam Henrique numa personagem mais ambígua do que Franz de *Die Räuber* de Schiller. Enquanto este último, é mau e cruel desde o início, não tendo escrúpulos em trair seu irmão Karl e em preparar toda a sua desgraça, Henrique só se torna cínico depois de enganado pela mulher com quem casara por amor. Henrique é tão maldito quanto Paulo (de quem aliás é irmão de pai, como se verá) e o seu estatuto de personagem equivale perfeitamente ao de herói, depois que Paulo desaparece de cena, morrendo e arrastando na sua morte, Emília (também irmã de Paulo, pelo lado da mãe), recém-casada com Henrique, de quem aquele se queria vingar. Como veremos, vinganças sucessivas, seres malditos por culpas que lhes são alheias, facilitam o despoletar da intriga que os mostra na sua crueza e simultaneamente na sua ingenuidade perdida.

É por isso que Henrique não pode assumir características idênticas às de Franz, este é o típico anjo-mau, enquanto Henrique é apenas um anjo caído, que, ao precipitar o herói na morte, se precipita também numa morte antecipada, que o levará à loucura e à obsessão fúnebre.

O mito do «bom» criminoso decorre de certa forma do bom selvagem de Rousseau e os textos que tratam da isotopia do salteador, aludem todos mais ou menos directamente ao bom fundo das personagens corrompidas pela sociedade: Nodier diz que «*la présence de l'homme social est mortelle à un peuple libre qui jouit de la pureté de ses sentiments naturels.*» [14] e que

> *Le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, c'est la société. La première fois que l'homme s'est enveloppé d'une ceinture de feuillages, il a revêtu l'esclavage el la mort.* [15];

13. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, Paris, Ed. Lutetia, Nelson, Editeurs, s/d, p. 25.
14. *Idem*, p. 127.
15. *Idem*, p. 141.

Arnaldo Gama apresenta a corrupção da cidade em contraposição com a pureza das serras, lugar onde simbolicamente vive Paulo:

> A *vida* da minha história desvia-se agora dos quadros grandiosos da natureza virgem das serras, do seu ar livre e inspirador, para vir labutar por um pouco entre os costumes devassos e estudados da sociedade, para vir amesquinhar-se ante o luxo faustoso da civilização das cidades. [16]

Paulo é assim o «bom» criminoso, tal como Robin Hood, Zé do Telhado ou Pascal Bruno, do romance homónimo de Dumas. Todos estes heróis são bandidos especiais que atacam os grandes para defender os pequenos ("*Aussi n'était-il question par toute la Sicile que du hardi brigand qui s'était emparé de la fortresse de Castel-Nuovo, et qui de là, comme un aigle de son aire, s'abattait sur la plaine, tantôt pour attaquer les grands, tantôt pour défendre les petits.*" [17]) e que, em consequência da sua bondade inata, são frequentemente traídos por seus amigos. Manuel Alves, um camponês, trai a confiança de Paulo, fornecendo-lhe informações erradas sobre um amigo que este vem a matar injustamente; na parte final do livro, é traído por um lavrador que o tenta assassinar para receber a recompensa pela sua captura. Em *Die Räuber*, toda a trama se estrutura à volta da traição de Franz que conduz o seu irmão Karl a um destino trágico; Götz, em *Götz von Berlichingen* de Goethe, é traído por Weislingen, política e pessoalmente — este não só rompe o noivado com a irmã daquele como o atraiçoa politicamente; Pascal Bruno é traído por um homem de quem se diz amigo na mira de obter a recompensa prometida (tal como em *Paulo, o Montanhês*); em *Cherubino et Celestini*, todo o enredo se processa por sucessivas traições — neste caso, porém, a história começa com uma traição dos próprios salteadores (são eles os traidores), acabando curiosamente, um deles, o sobrevivente, por vir a ser vítima de uma morte semelhante à que perpetrara na sua adolescência.

Na sua maior parte, vítimas inocentes de uma sociedade corrupta, os bandidos eram homens honestos e tornaram-se marginais por causas a que foram totalmente estranhos. Se exceptuarmos o caso de *Cherubino et Celestini*, onde a cobiça da recompensa pela cabeça de um célebre ladrão leva dois jovens pastores a matarem-no e mais tarde a tornarem-se por sua vez bandidos, quando se lhes acaba o dinheiro do prémio, quase todas as outras obras referem causas a que as personagens não podem fugir. Em *Götz von Berlichingen*, a mulher de Götz lamenta-se por este se ter tornado compulsivamente um fora-da-lei:

> *LERSE — Ein so edler Mann. —*
> *ELISABETH — Nenn'ihn nicht so, das macht neu Elend. Die Bösewichter! Sie drohten ihn zu ermorden und sein Schloss anzuzünden.* [...]
> *LERSE — Nein! Er ward gezwungen ; wo ist der Gründ, ihn zu verdammen?*
> *ELISABETH — Die Bosheit sucht keine Gründe, nur Ursachen. Er hat sich zu Rebellen, Missetäten, Mordern gesellt, ist an ihre Spitze gezogen.* [18]

16. Arnaldo Gama, *op. cit.*, p. 55.
17. Alexandre Dumas, *Pascal Bruno*, in: *op. cit.*, Tome I, pp. 676-677.
18. Goethe, *Götz von Berlichingen*, Paris, Aubier Montaigne, Coll. Bilingue des Classiques Etrangers, s/d, p. 117.

Pascal Bruno torna-se malfeitor porque lhe impediram o casamento com a mulher que amava; Michael Kohlhaas (do livro homónimo de Heinrich von Kleist) transforma-se para tentar atenuar a injustiça que lhe foi feita com os seus cavalos («o sentimento inato da justiça transformou-o num salteador e num assassino» [19]); Paulo torna-se salteador depois de tentar matar Henrique e de matar efectivamente Maria, por ciúmes e por vingança.

Como veremos, mais adiante, Maria não é tão violentada como poderá parecer, nem Paulo tão impelido por razões totalmente justificáveis. Ao contrário deste, Francisco, filho do antigo chefe de salteadores, abandona o seu posto por amor, apesar de o ter «herdado», pela ordem natural das coisas. Francisco tem também o seu paralelo em Alexandre Dumas, na obra *Maître Adam, le Calabrais*, onde a personagem Marco Brandi também abandona o seu cargo de chefe de salteadores para poder casar com Gelsomina:

> *Marco Brandi n'était point un de ces brigands poétiques comme Nodier nous a montré Jean Sbogar, ou comme nous-même avons représenté Pascal Bruno. La société n'avait pas commis envers lui personnellement une de ces grandes injustices qui poussent un homme de la ville dans la montagne. Il était tout bonnement né brigand, son père était le chef d'une troupe, et il avait hérité de son père.* [20]

Francisco e Marco Brandi, porque são bandidos de *direito natural*, e não como vingança contra uma injustiça, não conseguem assumir o estatuto maldito e desesperado de todos os outros. Francisco casa com Georgina, meia-irmã de Henrique, e esquece desejos de vingança por razões que só ao pai diziam respeito. É o único par feliz do romance, porque Francisco é também o único que não escolhe voluntariamente o caminho da marginalidade e que sai dele na primeira oportunidade.

Paulo, Kohlhaas, Götz, Karl e outros são, contudo, bandidos especiais. Regem-se por códigos de honra e possuem uma deontologia que escapa por completo ao bandido comum. E a prova é que, mal eles se afastam, os seus correlegionários se revoltam e cometem ou tentam cometer as maiores atrocidades. O esquema repete-se em várias obras, não havendo qualquer novidade de umas para as outras. Seria fastidioso enumerar as passagens onde se passa o que acabamos de referir, fique-nos, porém, a noção de que estes chefes de salteadores possuem sempre um lado quixotesco que nenhuma desilusão conseguiu apagar.

Centrando-nos agora nas personagens do romance de Arnaldo Gama, vamos tentar estabelecer as suas características, agrupando-as em pares dicotómicos.

Paulo é o herói ou antes é aquela personagem para que o título indica e que pela sua actuação faz avançar a acção. Contudo, como aliás já referi, Henrique não é menos herói e é o seu destino que é seguido até ao fim do romance. A sua personagem é mais complexa do que a de Paulo, cuja actuação é meteórica e destruidora.

Mas, voltando a Paulo, poderemos dizer que, no início ele é, sem dúvida, o herói designado, aquele que é descrito, cuja genealogia é desde logo apresentada. Todavia,

19. Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas, o Rebelde*, Lisboa, Antígona, 1984, trad. de Egito Gonçalves, p. 9.
20. Alexandre Dumas, *Maître Adam, le Calabrais, op. cit.*, Tome IV, p. 22.

esta genealogia é falsa como convém à sequência diegética. Assumida uma focalização externa, o narrador facilita o adensamento do mistério à volta da figura de Paulo e o impacto do reconhecimento final.

O primeiro par que se nos apresenta é o de Paulo e Maria, a sua namorada. Maria Leonor Machado de Sousa, no estudo introdutório, compara-os a Pascal e Teresa de *Pascal Bruno*. Só que Maria me parece mais ambígua do que Teresa, menos segura no seu amor por Paulo. Teresa, ao antever a possibilidade de um próximo casamento, pensa imediata e nostalgicamente no seu anterior amado, enquanto Maria, depois de algumas hesitações, mais devidas ao medo do que a incertezas íntimas, acaba por dizer: «Amo-te com o amor de uma irmã; mas amo a Henrique com o amor de uma amante.»[21] Se Henrique é culpado pelo destino de Paulo, Maria não o é menos. De todas as personagens femininas nas obras referidas, Maria é a mais ambígua ou a menos segura do seu amor. Em *Die Räuber*, Amalia mantém-se fiel ao seu amor por Karl, mesmo se não o reconhece e se tenta fugir da atracção que sente por um desconhecido que afinal é o próprio Karl; Antonia, em *Jean Sbogar*, fica transtornada todas as vezes que vê o herói, mesmo se ele lhe aparece sob os mais diversos avatares e se nem sempre ela conscientemente o reconhece.

Se em relação a Paulo, Maria funciona, apesar de tudo, como uma espécie de anjo-mau (mesmo se a nível do discurso, o narrador insiste em designá-la como «linda menina» e outros sintagmas que exprimem comprovada simpatia), em relação a Henrique, o seu papel inverte-se e ela transforma-se em vítima, vítima drogada o que, de certa forma, lhe retira uma boa parte da culpabilidade que ela incorpora ao amar Henrique. Maria não pode, assim, corresponder à figura da mulher-anjo romântica, que se identifica mais com Emília ou Georgina (a noiva de Francisco). E a prova do que acabo de dizer poderá estar simbolizada num subtil pormenor: o painel coberto, que representa a defunta esposa de Henrique, Júlia, a causadora do seu cinismo presente, só será destruído por influência de Georgina e Emília.

Para não se esquecer do ódio que deve sentir pela humanidade, Henrique tem sempre à mão o painel fatídico. E é com os olhos nele que tenta violar Maria, drogada e inconsciente. Quando, páginas depois, a regeneração se inicia, provocada por Francisco e Georgina, Henrique manda retirar o retrato e queimá-lo, num gesto claro de romper com um passado incómodo e que falseou a sua verdadeira identidade.

O casamento de Henrique e Emília (ambos irmãos de Paulo, o primeiro pelo pai e a segunda pela mãe) consolida a modificação do fidalgo da Laje, ou antes, fá-lo regressar ao seu primitivo carácter. A felicidade não pode, todavia, permanecer, dados os péssimos antecedentes de Henrique. Maldito, por ter causado a desgraça de Paulo e Maria, ele terá de expiar, transformando-se a expiação num elemento indispensável para a obtenção de um equilíbrio necessário ao perfil do herói modelar, pois que Henrique também é, de certa forma, herói do romance.

O tópico da expiação, característico do Romantismo, imprescindível, por exemplo, em grande parte das obras de Camilo, não podia deixar de estar presente no romance

21. Arnaldo Gama, *op. cit.*, p. 45.

de que nos temos vindo a ocupar. E é assim que o irmão de Paulo, não só perde a mulher que ama em circunstâncias trágicas, como depois de uma longa viagem expiatória se torna louco e visionário, concentrando todo o seu amor na sobrinha Emília (que ele *vê* como a reencarnação de sua defunta mulher) e nos túmulos de Paulo, Maria e da outra Emília, a sua amada. A morte de Henrique reveste-se de uma aura de sagrado e parece ser a conclusão natural da expiação necessária. Contudo, há algo que permanece, a pequena filha de Francisco e Georgina parece irremediavelmente consagrada ao padrinho e aos túmulos, como se fosse realmente essa outra Emília cujo nome herdara além do amor de Henrique. O círculo continua:

> *Desde que Henrique foi encerrado no túmulo, Francisco e Georgina conduziram todos os dias a pequena Emília a rezar e a lançar flores sobre o túmulo do seu padrinho e do seu amigo. [...] Porém parecia que ela não podia amar homem algum: todo o seu amor parecia concentrado naqueles túmulos, onde todos os dias ia espargir flores e onde, sozinha, passava a rezar horas a fio.*
> *Um dia Georgina foi encontrá-la abraçada com o túmulo de Henrique.*
> *— E tu lembras-te dele, minha filha ? — perguntou-lhe ela, sentindo os olhos humedecidos pela saudade.*
> *— Se me lembro! — respondeu a linda menina, lançando-se nos braços da mãe — foi o meu primeiro amor.* [22]

Esta espécie de recorrência de personagens e de situações favorece o recurso à estrutura em abismo que, simultaneamente reforça e antecipa factos importantes da diegese. Quando Georgina para reabilitar Francisco aos olhos do irmão lhe fez contar a história de seu pai que teria sido impelido a matar para defender a honra, tendo-se depois tornado salteador, por necessidade imperiosa de fugir à justiça tornada injusta devido a circunstâncias especiais, Henrique percebe num relance a semelhança entre o vilão que ultrajara o pai de Francisco e a sua própria actuação em relação a Paulo e Maria. O termo «infame» que sua irmã usa para designar o homem que desonrou a mãe de Francisco, cala fundo na alma do fidalgo da Laje e marca o início da sua transformação.

O processo de estrutura em abismo é, como sabemos, comum na literatura de todos os tempos e Schiller, em *Die Räuber*, usa-o por duas vezes, primeiro numa alegoria bíblica que narra a venda de José pelos irmãos e depois na história de Kosinsky, um bandido, que se fizera bandido por perseguição de um grande senhor. Na peça de Schiller, ambos os casos se aplicam directamente a Karl, o herói, atraiçoado pelo irmão que lhe quer roubar os direitos familiares e a mulher que ama.

Além do uso da estrutura em abismo que reforça a ideia principal, criando indícios que o narratário vai descodificando e que lhe permitem uma melhor compreensão de toda a trama, é ainda muito comum, em textos onde o *suspense* é rei, o processo do reconhecimento. Não é novidade que a teorização do reconhecimento remonta a Aristóteles. Nos romances que escolhemos como corpus comparativo, encontramos espectacular reconhecimento em *Pascal Bruno*, em *Die Räuber* e ainda em *A Estrella Brilhante* de Eduardo de Faria ou *Le Capitaine Paul*, de Alexandre Dumas.

22. *Idem*, pp. 182-183.

Este processo contribui para aumentar o interesse da diegese e para acrescentar lances totalmente inesperados que, por vezes, aproximam o bandido do seu mais encarniçado inimigo: em *Le Capitaine Paul*, Paul revela-se irmão de Emmanuel (que o perseguira) e de Marguerite; Paulo (da obra de Arnaldo Gama), irmão de Henrique e Emília.

Simpáticos ou não, estes salteadores *malgré eux* — Karl, Jean Sbogar, Michael Kohlhaas, Jacomo, Pascal Bruno, Nuno (de *A Estrella Brilhante*) ou Paulo — têm todos um fim violento que, por vezes, se traduz na loucura, como no caso de Nuno («— Pois não o conheceis? lhe responderam, é frei Nuno, endoudeceu por causa d'uma mulher» [23]) No poema narrativo de Byron, *The Corsair*, o corsário desaparece, movido por uma angústia intransponível, causada pela morte da amada:

> *Long mourn'd his band whom none could mourn beside;*
> *And fair the monument they gave his bride:*
> *For him they raise not the recording stone —*
> *His death yet dubious, deeds too widely known;*
> *He left a corsair's name to other times,*
> *Link'd with one virtue, and a thousand crimes.* [24]

Quase todos, porém, sofrem uma morte violenta (forca, suicídio, traição) que culmina, curiosamente, uma vida aventurosa, cheia de crimes, que os próprios teriam dificuldade em aceitar antes da queda, motivada por razões alheias, como já tivemos ocasião de verificar. Daí que os salteadores por herança e não por escolha (como Francisco ou Marco Brandi, de *Maître Adam, le Calabrais*) não tenham de morrer e sejam salvos e felizes: Francisco casa com Georgina e vive uma existência normal; Marco Brandi é salvo *in extremis* (porque o viático passa quando ele vai a caminho da forca) e consegue viver o resto da vida feliz com Gelsomina.

Curiosamente, estes homens de vida desregrada e pecaminosa, nunca descrêem de Deus, mesmo se Ele não parece atender às suas súplicas de desesperados. Lothario, isto é Jean Sbogar, demonstra a sua incapacidade que não provém da inexistência de Deus mas da perversão da sua alma:

> *Balancé depuis l'enfance entre le besoin et l'impossibilité de croire; dévoré de la soif d'une autre vie et de l'impatience de m'y élever, mais poursuivi de la conviction du néant commme d'une furie attachée à mon existence, j'ai longtemps, souvent, partout cherché ce dieu que mon désespoir implore, dans les églises, dans les temples, dans les mosquées, dans les écoles des philosophes et des prêtres, dans la nature entière, qui me la montre et qui me la refuse! Quand la nuit déjà avancée me permet de pénétrer sous ces voûtes, et de m'humilier sans être vu sur les degrès de ce sanctuaire, j'y viens suplier Dieu de se communiquer à moi. Ma voix le prie, mon coeur l'appelle, et rien ne me répond.* [...]*L'aveuglement d'un malheureux, désavoué du ciel, ne prouve rien contre la foi d'une âme simple. Croyez, Antonia! Votre Dieu existe, votre âme est immortelle, votre religion est vraie.* [25]

23. Eduardo de Faria, *op. cit.*, p. 42.
24. Byron, "The Corsair" in: *Poetical Works*, ed. by Frederick Page, a new ed. revised by John Jump, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, p. 303.
25. Charles Nodier, *op. cit.*, pp. 96-97.

Só Franz, o pérfido irmão de Karl, de *Die Räuber*, porque vilão sem motivo, causador da desgraça do amado de Amalia, é capaz de afirmar: «*Ich hab's dir oft mit Hohnlachen beim Burgunder zugesoffen: Es ist kein Gott! — Jetzt red'ich im Ernste mit dir, ich sage dir: Es ist keiner!*» [26]

O salteador romântico não blasfema nem é sacrílego, bandido por necessidade ele é como Jean Sbogar que sabe que Deus existe nas almas puras.

Marginais mas guiados por elevados códigos de honra, Paulo assim como os outros heróis em que Arnaldo Gama se inspira, representam um tipo social específico que o Romantismo muito apreciou e que tem a ver com o fascínio que o século XIX sentiu por todos os que desafiavam as leis e os costumes, fugindo à estreita e preconceituosa sociedade.

26. Schiller, *Die Räuber*, Paris, Aubier Flammarion, Coll. Bilingue, 1968, p. 342.

UMA APRENDIZAGEM DO SOFRIMENTO: SÁ-CARNEIRO, HEINE, E "LORELEI"

PAULO DE MEDEIROS

A loucura do poeta que vivia próximo, era a loucura tranquila e etérea dum náufrago do irreal.

MISTÉRIO

"Talvez de amor vos fale, ou de morte. Hoje de morte porque a temo, de amor porque o recuso". Não resisti, não resisto, a dirigir-me hoje aqui com estas palavras a vós que talvez tenham imediatamente reconhecido a sua proveniência, por desejar mesmo tomá-las de empréstimo para melhor me aproximar do tema que me propus, o sofrimento e a sua aprendizagem, a poesia de Sá-Carneiro e a sua relação com uma balada famosa de Heinrich Heine. As primeiras palavras, as da epígrafe própria, "a loucura do poeta [...] náufrago do irreal", são de Sá-Carneiro, do conto "Mistério". Escolhi-as precisamente pelo seu poder de sugestão em relação ao meu tema, a aparente contradição entre a loucura e a tranquilidade, e principalmente por causa da imagem do poeta como náufrago do irreal que tanto se aplica a Sá-Carneiro, ele próprio, como ao remador de "Lorelei". As outras, mais difíceis talvez de reconhecer como uma citação na ausência de aspas, embora pudessem ser de Sá-Carneiro, provéem da "Segunda Carta IV" das *Novas cartas portuguesas* e são já em parte ("talvez de amor vos fale, ou de morte") elas também uma citação e uma tradução das *Lettres portugaises*. Portanto, duplamente aplicáveis neste contexto, não só pelo elemento de incerteza que introduzem, incerteza quanto à origem das palavras e dos sentimentos, e quanto à possibilidade de intercâmbio entre a morte e o amor, mas principalmente porque me parece adequado confrontar as palavras de Sá-Carneiro a que me irei referir no decorrer da comunicação com estas. Mais ainda, creio necessário o colocar na boca de Sá-Carneiro, mesmo que só por instantes, essas palavras que tanto se aparentam com as suas, até no propósito de apropriação, embora sirvam estratégias diferentes.

Aquilo que mais marca Sá-Carneiro, pelo menos para a crítica, é a morte, o seu suicídio em Paris a 26 de Abril de 1926. O número de *Colóquio-Letras* (117/118) dedicado a "Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento" (de capa preta) bem o demonstra. A maior parte dos artigos aí reunidos começa por tratar esse assunto e, no caso do ensaio de abertura de Eduardo Lourenço, o suicídio passa mesmo a servir de condição à modernidade, "Suicidária Modernidade", sem que o suicídio de Sá-Carneiro perca qualquer especificidade. Ele seria, nas palavras de Eduardo Lourenço, "requerido pela totalidade da sua vida" e "de uma brutal opacidade" (10). Em "Thanatos, Eros e Ícaro" Maria Aliete Galhoz considera as primeiras narrativas de Sá-Carneiro, vendo nelas a interrelação entre Eros e Thanatos como dominante em preparação já da temática futura. Segundo ela, nestas primeiras narrativas ("Azulejos", "João Jacinto", "Princípio" [1908-1912]) "*Eros* leva a *Thanatos* [...] Mas é Thanatos que rege, obscuramente até certo ponto para o autor, toda a obra de Mário de Sá-Carneiro" (50-51). Maria Aliete

Galhoz refere-se a estas condições como até como "leis profundas [...] das narrativas", expressão curiosa, mas de certo significativa e que forma o subtítulo do artigo.

Jorge de Sena quis ver Sá-Carneiro como Werther e João Barrento aproveitou o equívoco mencionado por Sá-Carneiro a Fernando Pessoa dos fregueses dum café de Paris ao ouvirem-no ler *Céu em Fogo* e que pensaram fosse alemão.[1] Embora o início sistemático de análise da poesia de Sá-Carneiro tenha sido efectuado principalmente por dois investigadores alemães de renome, Wolfgang Kaiser e Dieter Woll,[2] os indícios de qualquer relacionamento de Sá-Carneiro com a literatura alemã são raros e provêm dos seus *Poemas Juvenis*. Na colectânea desse título lançada por François Castex encontram-se três poemas de Sá-Carneiro que são traduções ou adaptações de poemas famosos alemães: "*Der König in Thule*" de Goethe, "*Der Handschuh*" de Schiller e "*Lorelei*" de Heine. Não é questão aqui de indagar se as versões de Sá-Carneiro seriam simplesmente exercícios escolares ou tentativas poéticas próprias, o que aliás bem difícil seria de destrinçar. Também não me proponho verificar se Sá-Carneiro teria efectuado uma tradução a partir dos originais ou simplesmente baseado em traduções anteriores, quer portuguesas quer francesas. Assim será sempre possível que uma ou outra das modificações levadas a cabo por Sá-Carneiro tenham a sua origem numa versão intermédia. O meu interesse nesta aproximação de Sá-Carneiro a Heine não visa um estudo de recepção,[3] mas sim a averiguação de como nesta poesia juvenil, escrita aos 16 anos, Sá-Carneiro articula a relação entre a morte e o amor, e também como, em relação a Heine, ele desenvolve já aspectos metapoéticos próprios.

"Talvez de amor vos fale, ou de morte", pois são precisamente estes já os dois vectores que constituem um denominador comum entre os três poemas alemães escolhidos por Sá-Carneiro, para além da sua possível identificação com o Romantismo ou pelo menos com uma certa recepção romântica em França e em Portugal desses poemas.[4] Dos três poemas o de Heine destaca-se não só pela concentração do tema que une a morte e o amor e chega à personificação da morte como sedutora, mas principalmente pela introdução de uma problemática metatextual que une morte, sedução, e o canto/escritura na figura mítica de Lorelei.[5] "Toda a poética de Mário de Sá-Carneiro

1. João Barrento discute esse assunto em "Ismos em convergência ou: o sensacionismo português fala alemão?". Barrento aponta em nota de rodapé também as "traduções" feitas por Sá-Carneiro, que considera muito livres (52-53). Para além de constatar que Sá-Carneiro poderia ter derivado a sua informação dos poemas através doutras traduções intermédias, Barrento não se interessa em comparar Sá-Carneiro com os poetas alemães.
2. Refiro-me a *Das sprachliche Kunstwerk* de Wolfgang Kaiser e a *Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mario de Sá-Carneiros*, que continuam sendo imprescindíveis para o estudo de Sá-Carneiro. Veja-se também o ensaio de Egon Huber, "Zur Lyrik Mário de Sá-Carneiros".
3. Aliás, embora não inclua Sá-Carneiro, o livro de Maria Manuela Gouveia Delille, *A Recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*, impõe-se como estudo fundamental.
4. Sobre a recepção de Heine em geral veja-se *Heinrich Heine and the Occident: Multiple Identities, Multiple Receptions*, editado por Peter Uwe Hohendahl e Sander L. Gilman, e que reune ensaios fundamentais.
5. Esta problemática excede obviamente o tópico presente. Será apenas relevante notar o facto de "Lorelei" não só se ter tornado numa das baladas mais populares como a sua autoria ter sido negada pelas autoridades nacional-socialistas, que assim pretenderiam ver em "Lorelei" uma expressão do génio popular. Veja-se o ensaio de Jost Hermand, "One Identity Is Not Enough: Heine's Legacy to Germans, Jews, and Liberals", (33).

é uma poética do 'excesso', mesmo na míngua" observou Eduardo Lourenço (10) e também a diferença principal entre "Lorelei" de Sá-Carneiro e de Heine é caracterizada pelo excesso. Para além da evidente transformação das seis quadras iniciais em nove, e de um romantismo exagerado, ausente em Heine, é na diferença da expressão metapoética que se pode bem ver esse excesso. Enquanto o poema de Heine circula entre a reiteração da noção de uma impossibilidade radical do sentido e do saber, a versão de Sá-Carneiro começa por estabelecer uma imagem principal de tranquilidade e beleza natural viva, que se revela porém como a sua contradição, isto é, como a morte, ou mais propriamente, como o "dom" da morte.[6]

Não creio que se possa considerar Sá-Carneiro "por temperamento, um romântico", nem que "[t]alvez uma das razões da sua infelicidade fosse justamente ter nascido cem anos tarde demais" (131) como Maria Leonor Machado de Sousa sugeriu. Ao contrário, penso que a afirmação de Eduardo Lourenço, ao comparar Sá-Carneiro com Pessoa, de que "cada um viveu e morreu num planeta diferente, solar um, lunar o outro, e é pleonástico acrescentar que o luminoso é o de Sá-Carneiro" capta mesmo o tom da versão de "Lorelei" de Sá-Carneiro. O que não quer dizer que tal luminosidade solar não fosse também uma maneira de se defender, e que acabasse por se transformar muitas vezes em névoa ou bruma, ou o abismo para onde o seu "pescador" se dirigiu. Ao expandir para nove quadras as seis de Heine, Sá-Carneiro também troca liberalmente a ordem em como os vários motivos do poema são narrados. Por exemplo, enquanto Heine só introduz o marinheiro ("*Den Schiffer im kleinen Schiffe*") na penúltima quadra, Sá-Carneiro apresenta-o já na sua segunda ("Em um barco um pescador"). Se esta transposição já pode servir de indício à importância, menos narcisista do que natural num adolescente, mais importante é considerar aquilo que Sá-Carneiro acrescenta, assim como o que suprime. O início dos dois poemas é extremamente revelador. Eis o de Heine:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Uma tradução à letra poderia ser: "Eu não sei, qual o sentido de estar tão triste; uma lenda [*Märchen*] de tempos antigos não me sai da ideia". Eis agora a versão de Sá-Carneiro:

Num lindo dia de Agosto
Corria bem manço o Rheno
O céu estava sereno
O sol já quasi posto

Enquanto Heine coloca o seu poema imediatamente sob o signo da incerteza radical do sentido e foca tanto a tristeza como a obsessão, Sá-Carneiro começa por acrescentar a imagem do "lindo dia de Agosto" e afirma tranquilidade e serenidade. Dado

6. Veja-se a discussão levada a cabo por Derrida em "Donner la mort" e em *Donner le temps*.

o desfecho trágico dos dois poemas é claro que se pode afirmar que esta diferença indica não só uma questão de temperamento mas também uma estratégia poética oposta. Enquanto Heine imediatamente alerta o leitor para as condições emocionais e irracionais da sua narrativa, Sá-Carneiro, ao introduzir a ideia da serenidade precipita o leitor a constatar uma mudança radical de tom. Isto é, o desfecho trágico vem assim como que de surpresa. No entanto, não existe contradição alguma entre o abismo que devora o barco e o pescador por um lado, e o dia, os elementos, e a natureza pelo outro. É assim que o leitor terá de avaliar as primeira linhas de novo e ver nessa tranquilidade não já só um optimismo juvenil mas sim uma resignação serena em face à morte. As últimas quadras de Heine e de Sá-Carneiro explicitam com maior veemência ainda esta oposição básica na escrita dos dois poemas. Eis a de Heine:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffen und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Uma tradução à letra seria: "Eu creio que as ondas devoraram no fim o barqueiro e o barco. Isso foi a Lorelei que o fez com o seu canto". Comparemos agora a quadra de Sá-Carneiro:

Outro [canto] assim como elle não há,
A todos fascina, encanta
A sua harmonia é tanta ...
Mas somente a morte dá!...

A imagem do barco e barqueiro a afundarem-se já tinha sido introduzida numa quadra anterior por Sá-Carneiro: "E num instante (oh! horror) / O lindo barco abysmou-se. / Com ele junto afogou-se / O infeliz pescador". Na versão de Sá-Carneiro, embora mais alongada, a ideia da rapidez da voracidade das ondas [*verschlingen*] não se perde. Ao dizer "E num instante (oh! horror) / O lindo barco abysmou-se", Sá-Carneiro nota essa mesma rapidez e acentua até o destino infernal do barqueiro ao dizer que o barco se abismou. Uma comparação entre as duas quadras finais, no entanto, mostra que os dois poetas mantêm uma visão coerente em relação às suas quadras iniciais. No caso de Heine a incerteza radical é expressa outra vez através da expressão "*Ich glaube*" (Eu creio), que permite a continuação da dúvida mesmo até ao fim. No caso de Sá-Carneiro a serenidade inicial é transposta para a "harmonia" do canto fatal de Lorelei que por conduzir à morte não deixa de ser belo ou sublime no sentido clássico ("doce" e "comovido" são os outros adjectivos que Sá-Carneiro usa para o designar).

Se atentarmos nos últimos versos dos dois poemas porém, poderemos iniciar um outro questionamento das estratégias textuais e metapoéticas dos dois autores. Em princípio, a conclusão dos dois poemas é muito semelhante, precisando a relação entre a morte e a sedução do canto de Lorelei que conduz à morte. Mas ele há um mundo de diferença entre as duas expressões da mesma situação. Em Heine o último verso é "*Die Lorelei [hat] getan*" (Lorelei fez isso), isto é, Lorelei causou a morte do barqueiro através do seu canto ("*Mit ihrem Singen*"). Em Sá-Carneiro lê-se, "Mas somente a morte dá",

isto é, numa leitura inicial, a morte apenas provém do canto de Lorelei. Ora isto apresenta uma diferença de sentido e uma sensibilidade muito outra. Por um lado, Lorelei em Heine é uma força activa que usa o seu canto para matar. Por outro lado, em Sá-Carneiro temos uma visão excessivamente ambígua em que Lorelei, embora sem dúvida continue como agente subentendido da acção, a ênfase passa da sua figura como actuante para a figura do canto como força em correlação directa com a Morte. Aliás é a própria Morte que aparece no verso final como possível agente ("Só a morte dá"), devido à ambiguidade da escrita de Sá-Carneiro.

Não há dúvidas de que Sá-Carneiro mantém, a par de Heine, a figura de Lorelei como sedutora fatal. Para Sá-Carneiro Lorelei é "uma donsela formosa como uma fada". Mas enquanto Heine afirma vehementemente que é Lorelei quem faz com que o barqueiro se afogue ("*Die Lorelei [hat] getan*"), Sá-Carneiro transpõe essa força para o canto. Poderíamos ver nesta transposição a condição ainda juvenil de Sá-Carneiro, mas considero isso errado. É claro que ao afirmar Lorelei como agente indisputável — para além de toda a incerteza em que o poema é radicado — da morte, Heine afirma o seu próprio poder de sedução como poeta. Sá-Carneiro, jovem de dezasseis anos não se atreveria a tanto? Talvez, mas se tivermos em conta a sua propensão narcisista e a própria condição de adolescente, teremos que descontar essa explicação de humildade. Ao transpôr a força de sedução para o campo do canto, para o campo textual portanto, Sá-Carneiro está simplesmente a privilegiar o canto, o poema, tanto o de Heine que já o seduziu a ele Sá-Carneiro, como o seu próprio que quererá continue a seduzir. Aliás, esta transposição pode ser vista ainda como acentuada pelo facto de que o "pescador" de Sá-Carneiro, ao contrário do "barqueiro" silencioso de Heine, também "Cantava cantos d'amor". Que o amor é fatal torna-se ainda mais evidente no poema de Sá-Carneiro, o que não quererá dizer que Eros seja regido por Thanatos, mas poderá indicar para um destino apocalíptico que Sá-Carneiro continuamente desenvolveu através da sua trajectória pessoal e de escritor.

Como conclusão, quero ainda referir-me mais uma vez ao útimo verso de Sá-Carneiro: "Só a morte dá! [...]". É certo que esta frase é incompleta e que temos de a ler como indicando que o canto, de Lorelei, ou o de Sá-Carneiro, só dá a morte. Mas a sua força provém exactamente da ambiguidade extrema a que a sua construção conduz e que nos permite também ler, em reverso, que só a morte dá, isto é, que só a morte possibilita o canto, a beleza, o amor. Nesta leitura "à letra" e que não creio seja perversa, será o "dom" da morte, a morte como telos da poesia que Sá-Carneiro, aos dezasseis anos, já teria constatado. E que toda a sedução, por ele vista, assim se torna também em dávida desse mesmo dom, ao mesmo tempo exuberantemente generoso e final.

BIBLIOGRAFIA

BARRENO, Maria Isabel/Maria Teresa Horta/Maria Velho da Costa. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Editorial Futura. 1974.

BARRENTO, João. "Ismos em convergência ou: o sensacionismo português fala alemão?" in: *O espinho de Sócrates: Expressionismo e modernismo. Ensaios de literatura comparada.* Lisboa: Editorial Presença, 1987. 51-83.

CASTEX, François. "Dois cadernos de françês de M. de S.-C." in: *Colóquio-Letras* 117/118 (Set.-Dez. 1990): 15-36.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A Recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.

DERRIDA, Jacques. "Donner la mort" in: *L'éhtique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*. Colloque de Royaumont, décembre 1990. Eds. Jean-Michel Rabaté e Michael Wetzel. Paris: Métaillé-Transition, 1992. 11-108.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença. 1963.

GALHOZ, Maria Aliete. "Thanatos, Eros e Icaro" in: *Colóquio-Letras* 117/118 (Set.-Dez. 1990): 47-53.

HUBER, Egon. "Zur Lyrik Mário de Sá-Carneiros" in: *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*. Eds. Karl-Hermann Körner e Klaus Rühl. Berna e Munique: Francke Verlag, 1973. 281-294.

KAYSER, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Berna e Munique, 1962.

LOURENÇO, Eduardo. "Suicidária Modernidade" in: *Colóquio-Letras* 117/118 (Set.-Dez. 1990): 7-28.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Juvenis (1903-1908)*. Ed. François Castex. Porto: Centro de Estudos Pessoanos. 1986.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Edições Atica, 1958.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. "Uma leitura das poesias de Mário de Sá-Carneiro" in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*. 14 (1976-77): 131-136.

WOLL, Dieter. *Wirklichkeit und Idealität in der Lyrik Mário de Sá-Carneiros*. Bonn: Romanisches Seminar, 1960.

A SELVA E *INFERNO VERDE*, DUAS OBRAS "AMAZÔNICAS"

VILSON BRUNEL MELLER

"A concisão lapidária de Herculano depereceria inexpressiva, na desordem majestosa do Amazonas"
EUCLIDES DA CUNHA

"A definição dos últimos aspectos da Amazônia será o fecho de toda a História Natural."
EUCLIDES DA CUNHA

"A Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis".
EUCLIDES DA CUNHA

1. A AMAZÔNIA É MAIOR QUE A LITERATURA?

Explorar o aspecto da grandiosidade da Amazônia — desde os primeiros aventureiros que por lá passaram até a controvertida expedição de Jacques Cousteau — seria um ótimo tema para tese universitária. Mas seria necessário incluir ecologistas, naturalistas, escritores, pesquisadores e curiosos de todas as espécies. E a resposta é simples: o aspecto descomunal, incomensurável da Amazônia é o que mais se destaca, antes de qualquer outro, quando o assunto é o Amazonas ou a Amazônia.

A impressão mais imediata que se tem é a de que a grandiosidade da Amazônia — de modo especial da selva amazônica — acaba inibindo os melhores projetos não só literários, mas também sociais, econômicos, políticos...

Muita gente respeitável já 'embarcou' no sonho de um grande projeto. Projetos sérios, chamemos assim, porque houve muito equívoco (para não chamar trapalhada) que atendia pelo pomposo nome de projeto, digo, megaprojeto. A tentativa de construir a Transamazônica na Década de Setenta foi um desses casos (projetos) exemplares. Os mentores do megaprojeto se esqueceram de um dado elementar: chove seis meses por ano na região, e a vegetação se regenera em três. Portanto, as máquinas não davam conta de rasgar a floresta porque esta se regenerava toda durante o período das chuvas (quando, naturalmente, as máquinas não podiam trabalhar). Resultado: o que existe hoje da Transamazônica é um atoleiro de pouco mais de quinhentos quilômetros, quando o projeto inicial previa uma rodovia asfaltada de cinco mil quilômetros que começava em dois pontos geograficamente estratégicos: Cabedelo (próximo a João Pessoa, Paraíba) e Recife (Pernambuco) e terminava nos contrafortes dos Andes, na fronteira do Brasil com a Colômbia.

De concreto mesmo, da Transamazônica, ficou uma grande placa rodoviária em Cabedelo, onde se lê: "Aqui começa a Transamazônica", e poucos metros dali, uma plaquinha, no acostamento: "Quilômetro zero".

E as margens da frustrada Transamazônica se transformaram no maior cemitério de máquinas pesadas de que se tem notícia.

Ficou também uma grande lição: com a Amazônia é preciso planejar; com a Amazônia não se brinca...

A grandiosidade da Amazônia é de tal porte que inibe, ou até chega a agredir a pequenez da espécie humana.

Talvez não seja a selva em si que agrida, mas a força dos elementos que a compõem que atemoriza (quando não aterroriza) a maioria das pessoas que teimam em embrenhar-se na floresta. Um desses elementos, talvez o mais temido, mais ainda que as febres e os animais ferozes e/ou peçonhentos, seja a solidão, que reduz facilmente o ser humano num joguete da natureza. Mais adiante teremos oportunidade de retomar este aspecto.

2. OS INTÉRPRETES DA AMAZÔNIA

A bibliografia completa sobre a Amazônia não foi ainda organizada de maneira sistemática nestes últimos anos. Tirante as indicações bibliográficas constantes de algumas obras, como a que se encontra em *Hiléia brasileira*, de Gastão Cruls, e outras poucas mais, a única tentativa de sistematizar toda a bibliografia sobre a Amazônia foi feita em 1963 pelo antigo IBBD (Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação) do Rio de Janeiro, atual IBICT, Brasília.

Se somarmos os livros, ensaios, pequenos artigos e recensões cobrindo todas as áreas de conhecimento sobre a Amazônia vamos chegar ao número quase inacreditável de oito mil (8.000) títulos, talvez mais.

Para nós, interessa só a produção de caráter literário. Nesse campo, a bibliografia (comparando com a de outras áreas) é diminuta, quase inexpressiva. Nas buscas que fizemos durante mais ou menos um ano em bibliotecas portuguesas e brasileiras (buscas ainda não concluídas), levantamos um número que se aproxima dos duzentos (200) títulos, em livros (incluindo romances, novelas, contos, livros de viagens e de memórias) e outro tanto de escritos esparsos que levam os nomes de crônicas, impressões ou o indefinido narrativas. A produção poética também foi levantada, mas não se constituirá, pelo menos por agora, a parte que mais nos interessa do trabalho.

Os intérpretes da Amazônia é o título de um livro de Péricles Morais, de 1959, editado pelo antigo I.P.V.E.A. (Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia), substituído depois pelo INPA (Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia), com sede em Manaus, AM, e ligado ao Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq. O livro de Péricles Morais tenta um levantamento da produção literária sobre a Amazônia até o final da Década de Cinqüenta. Não é preciso lembrar que o levantamento é incompleto, omitindo títulos e autores importantes. O valor maior da obra reside no fato de o Autor ter tentado, parece que pela primeira vez, uma espécie de balanço crítico acerca da produção literária sobre a Amazônia.

Houve outros intérpretes em prosa, verso e crítica, antes e depois de Péricles Morais. Nomes famosos internacionalmente como Vargas Llosa (*A casa verde*, 1965), Júlio Verne

(*A jangada*, 1881), outros conhecidos para os leitores da língua portuguesa, como Raul Bopp (*Cobra Norato*, 1931), Mário de Andrade (*Macunaíma*, 1928), Ferreira de Castro (*A selva*, 1930), Márcio de Sousa (*Galvez, Imperador do Acre*, 1977), outros menos conhecidos mas nem por isso menos importantes como Alberto Rangel (*Inferno verde*, 1908), Inglês de Sousa (*Contos amazônicos*, 1893), Gastão Cruls (*A Amazônia misteriosa*, 1925; *Hiléia amazônica*, 1944; *A Amazônia que eu vi*, 1930), Dalcídio Jurandir (*Chove nos campos de Cachoeira*, 1941; *Marajó*, 1947), e mais algumas dezenas de escritores de quilates diversos e também menos divulgados que respondem pelos nomes de José Veríssimo, Rodolfo Teófilo, Carlos de Vasconcelos, Alfredo Ladislau, Peregrino Júnior, Lauro Palhano, Abguar Bastos, Ramayana de Chevalier, Osvaldo Orico, Aurélio Pinheiro, Raimundo de Moraes, entre outros.

Em termos de fontes de consulta, além das obras de referência tradicionais (dicionários, histórias da literatura brasileira, etc.), convém mencionar o volume *Amazônia: bibliografia*, do IBBD, 1963, já referido anteriormente, e a antologia *Amazzonia: mito e letteratura del mondo perduto*, de 1988, organizada por Silvano Peloso (Roma: Editori Reuniti-Albatròs).

3. AMOSTRA DE UM PROJETO BEM MAIS AMBICIOSO.

O trabalho que ora apresentamos é uma pequena amostra de um projeto bem mais abrangente, que pretende estudar a literatura produzida na Amazônia em língua portuguesa, no Brasil e em Portugal; segunda, a produção literária sobre a Amazônia em língua espanhola. (Talvez não seja demais lembrar que a Amazônia não é só brasileira, mas também venezuelana, colombiana, peruana...).

Para a execução deste trabalho pretendíamos fazer um estudo comparativo das literaturas brasileira e portuguesa naqueles limites abrangidos pela Amazônia como tema literário. Por questões de tempo e metodologia, porém, optamos por uma abordagem bem mais modesta: um simples cotejo entre obras das duas literaturas, com propósitos bem definidos, que nos permitisse resultados igualmente definidos e objetivos.

A primeira investida ensaística de que tivemos notícia sobre este assunto, foi o artigo do Prof. Fernando Alves Cristóvão, inserto no livro *Cruzeiro do Sul, a Norte* (Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1983, pp. 324-42), intitulado exatamente: "A Amazônia como tema literário nas literaturas brasileira e portuguesa".

Escrito há mais de vinte anos, o ensaio não poderia ser completo e exaustivo, mas chama a atenção para determinada produção literária que começa nos inícios do Século XIX e continua, sem cessar, até os dias de hoje, uma produção desigual e irregular, mas já de caráter (e intenção) indubitavelmente literários.

Partindo dessa base inicial, avançamos mais profundamente no estudo sobre a temática da Amazônia nas literaturas brasileira e portuguesa, levantamos bibliografia, descobrimos materiais interessantes (em bibliotecas portuguesas e brasileiras) que nos vão manter ocupados pelos próximos três, quatro anos, senão mais; contudo, para o presente trabalho, tivemos de deixar de parte o grande filão que se nos abria à nossa frente para fazermos um recorte bem específico, onde serão focalizadas duas obras

bastante conhecidas nas duas literaturas cotejadas: *Inferno verde*, de Alberto Rangel, escritor brasileiro e *A selva*, de Ferreira de Castro, autor português.

4. *INFERNO VERDE* É/E *A SELVA*

Em nossa investigação encontramos mais três livros com o título de *inferno verde*, além do de Alberto Rangel, publicado em 1908. Os outros *infernos verdes* são posteriores e, pelo menos um deles, que chegamos a ler, infinitamente inferior, literariamente falando.

Inferno verde, de Alberto Rangel, foi prefaciado por Euclides da Cunha. O Autor de *Os sertões* estava no auge da fama e da glória e houve quem atribuísse o interesse despertado pela obra de Alberto Rangel a esse apadrinhamento. Houve também críticos que viram de imediato, no estilo de Rangel, o traço vigoroso e inconfundível do 'padrinho'. Na verdade, a obra de Alberto Rangel sobreviveria independentemente da 'apresentação'de Euclides; por outro lado, se no estilo do Autor de *Inferno verde* há vestígios do de Euclides, melhor para Rangel: o fato só pode (e deve!) valorizar a obra.

Inferno verde traz, como subtítulo: "cenas e cenários do Amazonas". À primeira vista, título e subtítulo se confundem com centenas de obras de *impressões* sobre a Amazônia, produzidas principalmente nos últimos cem anos. A rigor, porém, *Inferno verde* é um livro de contos que recebem os seguintes títulos: 1. O tapará, 2. Um conceito de catolé, 3. Terra caída, 4. Hospitalidade, 5. A decadência dos Muras, 6. Um homem bom, 7. Obstinação, 8. A teima da vida, 9. Maibi, 10. Piritas, 11. Inferno verde.

Em cada capítulo (leia-se, em cada conto), o narrador como que apresenta um aspecto (uma 'cena', um cenário, como refere o título), da vida do Amazonas. Ocorre que tal apresentação não se dá como uma descrição de 'natureza morta', desprovida de interesse, de movimento, de emoção. Cada cena surge animada por uma história com princípio, meio e fim, com ação, com tempo, com personagens, com foco narrativo... O espaço (cenário) é que é sempre o mesmo: a selva amazônica. A presença de todos esses recursos estruturais nos dão a certeza de estarmos diante de genuínos contos, como manda a melhor tradição (*data venia* pela 'heresia') da teoria literária. E se se quisesse colocar um pouco de polêmica sobre o assunto, diríamos que não seria nenhum absurdo se alguém classificasse *Inferno verde* como romance. Os contos veiculam histórias independentes entre si, mas têm um fio condutor que liga todos ao mesmo endereço comum: a selva amazônica. Se a ordem dos contos fosse alterada, não comprometeria em absoluto o resultado final.

Na literatura brasileira há um caso como este, muito conhecido de todos os leitores: chama-se *Vidas secas* e foi escrito em 1938. A diferença é que em *Vidas secas* os personagens são os mesmos nos nove capítulos, todos ligados pelo mesmo cenário (espaço): o sertão nordestino. Em *Inferno verde,* o espaço é a selva amazônica e os personagens diferentes em cada conto. Mas essa diversidade de personagens pouco ou nada altera o produto final. No conto "Terra caída", o personagem central se chama José Cordulo; em "Um conceito de catolé", o personagem principal é João Catolé; em

"O tapará" há um personagem chamado Chico Mendes (por curiosa ironia, esse Chico Mendes não é um seringueiro ou líder-seringueiro explorado pelos latifundiários, mas um fazendeiro-seringalista explorador e tirano); em "Hospitalidade", o personagem mais importante é um perigoso facínora que atende pelo delicado nome de Flor dos Santos, um jagunço-*soft*, dir-se-ia hoje; em "A decana dos Muras" a personagem central é uma velha índia, talvez a última remanescente dos Muras, tribo 'aculturada' pelo homem-branco há quase dois séculos. Hoje já não existe vestígio dessa tribo, infelizmente; no conto "Obstinação", Gabriel é a principal personagem. E assim os demais contos. Se alterássemos os nomes dos personagens de todos os contos e deslocássemos seus dramas (ou conflitos) pessoais de um conto para outro, o livro, como um todo, não perderia sua organicidade, sua unidade, pois todos os dramas e conflitos de todos os personagens giram em torno de um drama e conflito maior: a selva amazônica e a dificuldade de sobrevivência dentro dela, quer o personagem se chame João, José, Maibi, Gabriel, Flor dos Santos ou Chico Mendes.

É possível que o narrador tivesse esse propósito em vista, não obstante ter optado por um subtítulo (na obra: *cenas e cenários do Amazonas*), que induz o leitor a esquecer os dramas pessoais dos personagens e a fixar-se apenas na selva amazônica. Mas a hipótese contrária é também plausível: o narrador saberia que descrições de cenários sem personagens poderiam transformar seu escrito em peças *paraliterárias* ou *semicientíficas*, como queiram; obras que constituem verdadeira saturação ao longo da História da Amazônia.

Um dos aspectos que ficam bem patentes em *Inferno verde* é o traço regionalista e a intenção declarada do Autor de inserir, na obra, o léxico do Amazonas. Os termos regionais estão presentes desde a primeira página (aliás, o título do primeiro conto, "O tapará" é um termo regional) até a última. Só para ilustrar, um pequeno excerto de "Hospitalidade", título que sublinha a virtude maior de Flor dos Santos, o assassino gentil e delicado.

> O terral, pelas tardes de Agosto, sopra sempre, abalando acuparanas e ingaseiras de floração arroxeada e os jarás de floração esbranquiçada dos igapós, os penachos fasciculados dos urucuris e canaranas, os louros e abioranas serviçaes, os iuxis e umaris de fructos sápidos, senhores estes da terra firme. (p. 95)[1]

Mas há uma outra 'selva' mais conhecida de estudiosos, pesquisadores e do público leitor: é *A selva*, de Ferreira de Castro.

Como estamos em terreno mais explorado, mais estudado, e, portanto, mais conhecido, vamos deixar de lado os aspectos que pouco ou nada acrescentariam à economia da obra — por exemplo, se o romance tem passagens autobiográficas ou não; se é a obra-prima de Ferreira de Castro ou não... — para nos atermos ao que nos interessa de modo especial neste momento: analisar *A selva* como romance 'inspirado' (desculpem esta outra 'heresia' teórica) na selva amazônica.

---

1. Para este trabalho estamos utilizando: Alberto RANGEL, *Inferno verde*: scenas e scenarios do Amazonas. 4ª ed. Tours: Typographia Arrault & Cia, 1927, 283 p. (Com pref. de Euclides da Cunha).

A selva, ao contrário de *Inferno verde*, foi estudada e reestudada. Já foi assunto de congressos e de teses universitárias, como o calhamaço de 1.186 páginas produzido pelo Prof. Dr. Bernard Émery, da Universidade de Grenoble-III, intitulado: *José Maria Ferreira de Castro et le Brésil: étude de l'expression litteraire et ideologique d'un auteur luso-tropical.*

Mas há muitos outros aspectos a serem analisados. A fortuna crítica de Ferreira de Castro é vasta, como se pode verificar não só na bibliografia da tese citada, bem como de outras obras dedicadas ao estudo do autor de *Emigrantes*, mas também no Museu Ferreira de Castro, em Sintra, Portugal, que tivemos oportunidade de visitar.

Deixemos de parte a restante obra do escritor português, inclusive *O instinto supremo*, o outro romance inspirado na Amazônia, publicado em 1968 e fixemo-nos n'*A selva*.

Há quase unanimidade na afirmação de que *A selva* continua sendo *o grande romance sobre a Amazônia*. Concordamos com essa hipótese, mas gostaríamos de esclarecer um pouco melhor essa 'unanimidade' literária.

Ferreira de Castro teve até detratores, mas pouca gente chegou a pôr em causa, com argumentos sólidos e convincentes, a qualidade de *A selva*, como obra literária.

O segredo talvez resida no fato de que *A selva* é um bom romance *apesar* (e a palavra vem sublinhada propositadamente) de a história transcorrer na Amazônia. É uma história comum de seres humanos, onde afloram dramas, paixões e conflitos que são ingredientes necessários (diria obrigatórios) em qualquer realização romanesca.

Evidentemente que não dá para fazer de conta que a selva não existe; pelo contrário, tudo se passa na e por causa da selva. Os conflitos humanos explorados no romance, contudo, poderiam ocorrer numa praia do Nordeste brasileiro, numa cidade da Alemanha ou numa ilha perdida, figurada ou literalmente falando... O "Seringal Paraíso", esquecido também nas imensas solidões da selva amazônica, está também em qualquer parte, como símbolo de lugar ermo e inóspito.

Efetivamente, em qualquer lugar é possível encontrar um rapaz honesto, ingênuo e generoso como Alberto, personagem central do romance. Pessoas como Balbino, Juca Tristão, Binda, Chico, Alípio, Caetano, Lourenço, Tiago... personagens de *A selva*, podem ser facilmente encontradas em qualquer quadrante com suas virtudes e defeitos; protagonizando cenas de mesquinhez e generosidade, conflitos de amor e ódio, dramas de vida e morte.

O que aconteceu com o romance *A selva* foi um casamento perfeito entre um tema interessante (e, de certa forma, pouco explorado até 1930), um estilo bem adequado ao assunto, e oficiado por um escritor de talento inegável como Ferreira de Castro.

É praticamente lugar-comum afirmar-se que poucos escritores que produziram obras literárias sobre a Amazônia conseguiram impor-se à magnitude que o tema (selva amazônica) representa. A Amazônia é tão desconcertantemente grande, sob todos os aspectos e sentidos, que costuma inibir os escritores. Mesmo Ferreira de Castro, seguramente o escritor que até hoje melhor conseguiu expressar a Amazônia em romance, parece fazer um grande esforço para colocar-se fora e acima da zona de influência exercida pela grandiosidade amazônica, nem sempre logrando sucesso total. Na dúvida,

basta atentar na adjetivação utilizada nos excertos que se transcrevem a seguir, mais ou menos seguindo a seqüência do romance:

> E sempre, sempre, nas pupilas de Alberto, *aquela grandeza inabarcável.*(p. 49)[2]
> Cobria-a [a terra] densa vegetação que se entrelaçava dir-se-ia com frenesi, numa *ciclópica muralha de troncos, ramos e folhas.* (p. 49)
> O resto era a *solidão imensa*, uma vida encastoada na selva,... (p. 53).
> Ali [no Amazonas], *tudo perdia as proporções normais* (p. 75)
> Dir-se-iam, porém, isentas de presença humana, *aquelas solidões imensuráveis.* (p. 78)
> *Por aquelas brenhas insondáveis* andara a ousadia portuguesa e a selva, lesta em apagar qualquer estigma, dificilmente ocultava, séculos depois, a passagem dos violadores. (p. 80)
> Os recantos onde residia *eterna sombra...* (p. 98)
> *A selva dominava tudo* (p. 106)
> [...] Daquela *bárbara grandiosidade e da sua estranha beleza* (p. 107).
> Que *espírito portentoso*, amo ignorado *daquelas solidões*, se iria deleitar ante essa súbita apoteose, em volta da qual esvoaçavam, irisados, insetos sem conta? (p. 107).
> A selva era, agora, um jogo *fantástico e espetaculoso* de sombras e claridades. (p. 111).
> Mas de novo *a selva se lhe impunha.* [a Alberto]. Lá estava, solene, com o seu multimilenário segredo, a atraí-lo, a atormentá-lo,... (p. 119).
> Mas, quando a proa avançava para obstáculo, a selva rasgava-se de novo, a ilusão repetia-se, *o mundo fabuloso continuava.* (p. 131)
> Ninguém! *Era uma solidão absoluta.* (p. 138).
> Por um gole de bebida que estrangulava tristezas *nas longínquas solidões*, [...] (p. 143).

E esta transcrição a seguir, que, embora longa, merece figurar nessa amostragem, pela beleza da descrição da selva, mas também pela presença maciça dos adjetivos que transmitem a idéia de grandiosidade:

> Era um mundo à parte, terra embrionária, geradora de assombros e *titânica, tirânica*! Nunca árvore alguma daquelas lhe dera uma sugestão de beleza, levando-lhe ao espírito as grandes volúpias íntimas. Ali não existia mesmo a árvore. Existia o *emaranhado vegetal, louco, desorientado, voraz, com alma e garras de fera esfomeada* [...]. *Era a grande muralha verde* e era a guarda avançada dos arbustos. [...] A selva não aceitava nenhuma clareira que lhe abrissem e só descansaria quando a fechassem novamente, [...]. A ameaça andava no ar que se respirava, na terra que se pisava, na água que se bebia, porque ali somente a selva tinha vontade *e imperava despoticamente.* Os homens eram títeres manejados por aquela força oculta, que eles julgavam, ilusoriamente, ter vencido com a sua atividade, o seu sacrifício e a sua ambição. (p. 158).
> Era a selva virgem e *infindável.* (p. 162).
> E outro pé humano não trilhara ainda *essas bravias solidões*, tão pavorosas e desconhecidas como no princípio do mundo. (p. 163).
> [...] levando o errante mistério dos seus passos para o *mistério da selva impenetrável* (p. 167).

2. Para este trabalho estamos utilizando: Ferreira de CASTRO, *A selva*: romance. 29ª ed. Lisboa: Guimarães, 1977, 288 p. (Os sublinhados são nossos).

Alberto pensava em Agostinho tentando situá-lo nesse instante, talvez perdido *nas tremendas solidões*... (p. 173).
A tristeza brotava *desse verde eterno* e sempre igual; que oprimia, que sufocava com a sua pertinácia e exuberância. (p. 174).
[...] ficou imóvel e anelante, *na solidão da brenha.* (p. 177).
Noites e dias a sós consigo, sepultado *na solidão* (p. 179).
Eles [os índios] atacam e em seguida fogem para *os fundos da selva* (p. 239).

5. À GUISA DE CONCLUSÃO: O INFERNO E A SELVA VERDE(S)

Há algumas passagens n'*A selva* em que o narrador se refere à floresta como "masmorra verde" (p. 143), "verde eterno" (p. 174), "a selva era cárcere sem porta" (p. 222) e "cárcere verde" (p. 175).

Evidentemente que não é apenas essa "coincidência cromática, tampouco o fato de terem a selva amazônica como cenário principal da ação que as duas obras se aproximam. É muito mais!

Há, tanto n'*A selva* quanto em *Inferno verde*, o desejo explícito do(s) narrador(es) de entender, de decifrar o grande enigma. Essa abordagem ocorre não de maneira direta, como fizeram os cientistas, mas por intermédio de personagens humanos que vivem, trabalham, sofrem, amam e odeiam dentro do cenário fantástico.

Terão conseguido entender e fazer entender a selva amazônica? Talvez as coisas não devam ser colocadas desta maneira, quando se sabe que o papel do escritor, desde Aristóteles, tem sido o de interpretar a realidade utilizando-se, para isso, de seus dotes intelectuais e artísticos.

Se a Amazônia continua, ainda hoje, plenipotenciária e mágica — não obstante as agressões que tem sofrido de toda ordem nesses anos todos — ela já não se apresenta tão impenetrável como era há cem anos, graças à contribuição de cientistas, sociólogos e ecologistas, mas também graças a obras como *Inferno verde* e *A selva* que ajudam a compreender e admirar a Amazônia, sem causar-lhe nenhum dano de qualquer espécie.

Seria trocadilho simplista afirmar que a Amazônia só será maior que a literatura enquanto não surgir escritor maior que a Amazônia! E não foi por falta de tentativas.

Inferno verde e *A selva* esta mais que aquela, são duas obras bem realizadas como literatura. Ambas tentam intervir no — chamemos assim — determinismo da selva que tudo invade, que tudo pode, que tudo aniquila. Constroem, os dois escritores, história(s) que poderia(m) sustentar-se em cenário diferente do da selva. Mas é praticamente impossível ficar insensível à presença densa, forte, acachapante, avassaladora da selva. A adjetivação utilizada pelos dois escritores nos livros em estudo não deixa margem a dúvidas. Tudo é macro. As árvores, as chuvas, as tempestades, as enchentes, a flora e a fauna, a quantidade de riachos, igapós, furos e igarapés, os rios pequenos e os grandes, até chegarem ao rio-mar... tudo; menos o Homem. Este é pequeno, vil, limitado, insignificante face à grandiosidade da selva, que abarca tudo com uma facilidade, com uma voracidade espantosa! Porque a selva, por mais que o homem pense tê-la conquistado, dominado, possuído, continua livre como um pássaro, indomável como o vento, fantástica como um sonho, incomensurável como o universo!

TÃO ESCURA QUANTO É A NOITE ENQUANTO SE DORME

UMA LEITURA DE CLARICE LISPECTOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

1. Martim, do lado de fora, escondido atrás de uma sebe, tenta perceber alguma coisa, quaisquer sinais, nos rostos das figuras mal iluminadas que no alpendre se despedem. De novo a suspeita se instala dentro de si, é que o professor "não sendo o alemão, no entanto ...".

Na paráfrase que acabo de fazer do final de capítulo de um dos mais extraordinários romances de Clarice Lispector é fácil perceber a ligação a elementos que nos aproximam das características do romance policial, género determinado "por uma semiologia do enigma e do indício" (Dubois, 1992: 50). Pode-se igualmente entrever um forte pendor fílmico na situação descrita, o que aliás, não é de estranhar no domínio do policial. Tanto mais que neste romance a divisão dos capítulos (praticamente autosuficientes) se aproxima do encadeamento de sequências em que se apoia a sintaxe fílmica. No entanto, como se depreende da leitura de *A Maçã no Escuro,* dificilmente o romance resistiria a um guião que o adaptasse ao ritmo do *thriller.* A resistência a essa linha vem-lhe do, dificilmente contornável, andamento arrastado, do carácter estático do relato. Não é por acaso Michelangelo Antonioni um dos realizadores predilectos de Clarice Lispector, porventura aquele de quem hipoteticamente a autora esperaria uma adaptação para este seu livro. Sabe-se hoje de um sonho secreto de Clarice em ver um livro seu adaptado ao cinema por este realizador [1].

Mas voltemos a esse momento acima parafraseado. O capítulo que se lhe segue (3º cap. da 3ª parte) vai de algum modo desenvolver o que no referido final ficou suspenso. A personagem que protagoniza a acção, após ter presenciado as despedidas do grupo, manifesta o desejo de ir dormir, mas toma a direcção contrária; o estado de atordoamento leva-a em direcção ao "bosque escuro". Como acontecerá com as outras personagens, o homem é fatalmente atraído para a noite. Mas nada daquilo que preveria um entrecho de cariz policial virá a acontecer. Talvez porque ainda seja cedo. Embora

1. Ver na revista *Isto é* de 4/06/1986 texto de José Castello que noticia algumas ligações da obra de Clarice Lispector com a música, o teatro, o cinema, a dança e onde se inclui um depoimento do filho da escritora. "Paulo revela um sonho secreto de Clarice: ela queria ter um livro seu filmado pelo diretor italiano Michelangelo Antonioni. A própria Clarice se censurava, tinha medo de que este fosse um sonho pedante. Nunca imaginou que a sua obra pudesse ser devorada tão avidamente". É, por seu turno, curioso lermos o que Marly de Oliveira, amiga de Clarice, escreve numa crítica *A Maçã no Escuro* saída no *Jornal do Brasil* em Novembro de 1961, o ano em que o romance foi publicado; sugerindo a adaptação do livro ao cinema diz que "Antonioni expressaria [o romance] esplendidamente numa linguagem cinematográfica (o hotel, o jardim, o criado, o alemão, Martim na cama, Martim e Vitória e Ermelinda e o campo e o professor)".

o crime, ou a reflexão sobre o crime, mais do que a investigação, a outra componente determinante no domínio da literatura policial (*vd.* Dubois, 53), ocupe um lugar fundamental no romance, o que se segue neste capítulo é uma noite densa, de um denso pendor reflexivo. Como aliás todo o livro, de uma beleza intensa que exige leitores pacientes. Poder-se-ia, então, incluir este texto naquele conjunto de romances que toma o crime como mera justificação para desenvolver a vertente moral ou metafísica. Mas o que acontece com *A Maçã no Escuro* é mais do que isso. Como ocorre em quase todos os textos de Clarice Lispector, o que sobreleva é uma particular forma de dessintonia. Aquilo que levou, por exemplo, um crítico como Costa Lima a falar do prejuízo que ao livro advém de "um tom filosofante" e, em sua opinião, deslocado [2] (Lima,1977); falha que, segundo o mesmo crítico, deriva de um não acerto de tempos entre a "extensão" do romance e o "modo de apreensão da realidade" (Lima, 1969: 99).

Julgo que, em diversos níveis, as desadequações, os desencontros, constituem justamente um dos mais fortes contributos para a consagração da obra da autora, desde o nível compositivo e do delineamento dos retratos das personagens ao plano estilístico-formal propriamente dito. Dirá o narrador de *Hora da Estrela*: "a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado" (p. 30). Quase todas as personagens vivem num insuportável desacerto em relação ao mundo, num "descompasso com o mundo" como se diz de Lóri; como que mancas, estado que por uma estranha ausência de uma terceira perna é, em G.H., evidente metáfora desse não acertar passo. No plano discursivo, como tem sido sublinhado, deparamos com a forte presença de recursos tais como a antítese, o oxímoro e o paradoxo. Alguns críticos fazem apelo de diversas modalidades de estranhamento [3]. Olga de Sá no seu livro *A Escritura de Clarice Lispector* vai mesmo retomar o termo proposto por Sklovskij para falar da epifania (Sá, 1979: 106). A mesma autora, num trabalho posterior, ao tratar justamente de *A Maçã no Escuro*, e em concreto quando reflecte em torno de páginas próximas daquelas sobre as quais iniciámos esta exposição, vem de encontro a este ponto fulcral na estética clariceana, socorrendo-se agora do conceito do grotesco [4].

---

2. As posições de Costa Lima em relação à literatura de Clarice Lispector foram expressas nos textos que sobre a autora o crítico redigiu para a obra organizada por Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, vol. V, Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, S.A., 1970 (2ª ed.).
3. Veja-se, por exemplo, o que diz Affonso Romano de Sant'Anna: " A 'performance' de Clarice, para usar termo de Antonio Candido, é insólita, e ela é tão 'diferente' como suas personagens. Daí que estilisticamente, sua obra possa ser concebida como um 'estranhamento' dentro do quadro de nossa ficção" (Sant'Anna, 1990: 162).
4. "Esse mundo escuro, prenhe de vida, representa no texto de Clarice, o grotesco: o mundo conhecido e estranhado, porque distanciado de nós" (Sá, 1984: 48). Seguindo um estudo célebre de W. Kayser sobre o grotesco, Olga de Sá sintetiza, afirmando que o grotesco "corresponde a uma falha das categorias de nossa orientação no mundo. O que irrompe é impensável, estranho, distanciado" (p. 50), para depois acrescentar que: "As representações do grotesco no mundo moderno constituem a oposição mais ruidosa e evidente a toda a espécie de racionalismo e a qualquer sistema de pensar. Nesse contexto, podemos situar, talvez, o grotesco que aparece na ficção de Clarice. Ela se opõe a uma organização do pensamento que absorva o selvagem coração da vida" (*id. ibid.*).

2. O seu texto está permanentemente a dizê-lo: o mistério se sobrepõe a todas as explicações; mesmo quando se poderiam procurar saídas para um encadeamento de premissas racionais tornadas insuficientes, Clarice contrapõe a impossibilidade. As explicações abrem-se infinitamente a outras explicações.

> Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério. Mas sei de coisas it sobre amamentar criança (*Água Viva*, p. 35).

O que se figura é a abertura *ad infinitum*, o que não encontra explicação não pára nos limites. Pode-se dizer de Clarice o que Blanchot diz de Rimbaud. O que se pede à literatura: uma ajuda para "o homem ir a qualquer parte, a ser mais do que ele mesmo, a ver mais do que pode ver, a conhecer o que não pode conhecer" (Blanchot, 1987: 153). É necessário repetir o lugar-comum e falar do pendor enigmático que perpassa por toda a obra de Clarice Lispector. Pouco visível ao nível da diegese é no próprio desenrolar da enunciação que se gera essa "linha de mistério e fogo" de que fala G.H. [5]. É a noite, tributária do imaginário romântico que acolhe o irredutível e o elíptico, um dos nomes que melhor diz o mistério.

3. Em relação a uma obra vasta como esta, as leituras de conjunto acabam maioritariamente por traçar itinerários que contemplam sobretudo a parte romanesca; limito-me aqui, também, por razões de tempo e de espaço à comodidade do diálogo com os romances. Das somas das noites das personagens, perspectivadas em função dos itinerários dos livros, se pode chegar a alguma compreensão das figurações da noite. Todas as personagens vivem a sua noite. Mas quando se tentam traçar itinerários quase sempre se vai ter a esse ponto culminante: *A Paixão Segundo G.H.* que, na opinião de José Américo Motta Pessanha, vem cumprir o que se vinha anunciando como "um rio subterrâneo" (Pessanha, 1989). Julgo que se pode falar de um movimento dominante do dia em direcção à noite. Quando G.H. se desloca para o quarto da empregada espera aí encontrar um amontoado de escuridões, mas o que acontece é a claridade ofuscante. Não havendo aqui a noite em sua dimensão cronológica, estamos, no entanto, perante uma das mais dilacerantes experiências da noite. E se o encontrar a noite no dia já se concretizara ao nível da representação (em *A Maçã no Escuro* a entrada no curral; em *O Lustre* a descida ao porão), agora a reversão tem o mais profundo alcance simbólico. Paradoxal culminação — o dia enquanto expressão totalizadora da noite. O que esperar a seguir à noite de G.H.? Inevitável que no livro seguinte *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, quase todo cronologizado no anoitecer, a noite de Lóri, rara expressão sereníssima de uma espera, excepcionalmente concretizasse o movimento oposto. Agora, o dia na noite: "Nada, nada morria na tarde enxuta, nada apodrecia. E às seis horas da tarde fazia meio-dia" (p. 22).

---

5. Cap. XVI de *A Paixão segundo G.H.*

4. Não sendo o romance de Clarice Lispector concebido na rigidez do sistema de representação dos moldes herdados do realismo que impõe uma "trama novelística bem urdida" (cf. Helena, 1992: 1164) e um efeito de real onde as personagens dormem e acordam e anseiam ou sofrem o dia seguinte, observa-se, no entanto, uma linear ordenação temporal dos mundos descritos. Privilegia-se o processo de encadeamento que ao dia faz seguir a noite. Quando se pensa cronologicamente na noite, no modo como ela decorre nos seus romances, torna-se bastante evidente a nítida configuração que assumem, por exemplo, as noites em *A Maçã no Escuro* ou em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Neste último, por exemplo, apesar de algumas incursões no passado, por parte da personagem principal, estas revelam-se pouco significativas; o que se impõe é uma linearidade expectante num relato feito de noites e de dias seguintes, de esperas e telefonemas e de encontros. E em *A Maçã no Escuro* os quadros sequenciais ajustam-se com bastante rigor à delimitação dos próprios capítulos, coincidindo geralmente a mudança de capítulo com a mudança cronológica. Não é tanto o efeito das anacronias, das elipses ou de outro tipo de quebras na ordem temporal, o que no discurso altera os ritmos da diegese, é sobretudo o enredamento do monólogo interior o que solavanca o texto ou, então, é o discurso indirecto livre que dele toma conta e o enovela.

5. Já vimos como a entrada no bosque equivale ao mergulho na escuridão. No início do romance, num cenário que não deixa de lembrar o início da *Divina Comédia*, o protagonista aparece perdido na nocturna paisagem labiríntica do jardim, e é com o anoitecer que chegará ao seu termo a trajectória de Martim. São impressionantes as direcções da noite neste livro, mas por toda a obra é recorrente a paisagem insone de seres vigilantes.

Exemplar figura do excesso que contém em si os restos (as fadigas do dia), a experiência da noite integrará os grandes e os pequenos espaços. Encontramos, assim, por um lado, a presença paradigmática do deserto, da montanha e da floresta, desde a concretização de um movimento visível (nas vivências de Joana, Virgínia, Lucrécia, Martim, Lóri ou Macabéa) à expressão metafórico — abstractizada (em G.H.). Se a montanha é o próprio edifício em *A Paixão segundo G.H.*, o deserto podendo ainda ter alguma paradoxal concretização no quarto de Janair, na sua mais significativa expressão é quase sempre invisível — caminho interior onde a cegueira ou a iluminação mística têm lugar. Mas ao lado destes grandes espaços vamos encontrar os, não menos simbólicos, lugares mínimos como esse mesmo quarto de Janair, o porão em *O Lustre*, ou o depósito e o curral em *A Maçã no Escuro*.

Também os pequenos e os grandes gestos simbólicos como a vigília ou o sonambulismo, o entrefechar os olhos, ou simplesmente o imobilismo são fixados e se confundem na noite. Vejamos alguns desses gestos.

6. Frequentemente as personagens param para dizerem o que pensam. O parar faz parte do modo de vivenciar a noite, porque a partir do momento em que param e se sentam ou ficam imobilizadas, mesmo de pé, passa a haver uma ideia de noite. O capítulo de *A Maçã no Escuro* que temos vindo a seguir encontra-se, como

o próprio romance, claramente dividido em três partes. Ao terminar a 1.ª parte um anúncio de chuva vem no relâmpago que ilumina o casarão alto. Aqui se vai fazer a transição. O vento bate nas janelas e vamos encontrar Vitória sentada na cama. Seguidamente sairá com o propósito, vem a saber-se mais tarde, de contar a Martim que o denunciara. Mas antes há várias páginas de auto-reflexão. A imobilidade decorrente desse tom reflexivo é sublinhada pelo narrador ao enunciar repetidamente a pose da mulher "sentada na escuridão", "quieta na escuridão". Por fim, Vitória irá até à porta do depósito. O seu rosto fica no limiar, molhado pela chuva. Como que acorda de um sonho e regressa à casa. Quando chega ao quarto fica de pé no escuro. Extremamente cinematográficos os planos que nos mostram a imobilidade de Vitória, como os que repetem a presença de Martim de pé, ou de Ermelinda embrulhada no lençol à chuva.

Rostos aprisionados na sombra, despertos pela água que cai, inquietos, se procuram e se desencontram. Mesmo Ermelinda que tropeça no homem ao amá-lo, de seguida se perde à procura de salvação.

Em vez do lugar tranquilo que se pediria ao sono... as três personagens acordadas sob a negra insónia chuvosa. Procurando o impossível abrigo cá fora, aguardam num estado de silêncio que institui concêntricos universos monologais. Não é o sentido de controle racionalizador que a vigília impõe às personagens, é antes a atenção ao silêncio onde se assumem as contradições últimas do seu modo exasperante de estarem atentas ao mundo.

7. Entre a vigília e o adormecimento, a aguda consciência de um sonambulismo vigilante ou de uma vigília sonambúlica, nesse preciso tom oximórico, contraditório, envolve a maioria dos seres que povoam os seus livros [6]. Ângela, em *Um Sopro de Vida*, o livro inacabado, talvez seja a mais explicitamente sonambúlica das personagens. O estado de sonambulismo constitui uma das linhas temáticas do livro e, mais do que isso, um dos modos que define a entrada em cena de Ângela; como na didascália da peça teatral, o seu estado é definido entre parênteses: "Ângela (*Profundidade: sonambulismo*)" p. 76; "Ângela (*Sonambulismo*)" p. 78. A personagem tem existência no sonho acordado [7]. É a instabilidade, a flutuação desse estado, como a estranha experiência do sonambulismo em Hamlet, que levam G. H. a verbalizar, numa idêntica espécie de sonho acordado, a sua fala sonambúlica. Da boca da personagem as palavras como que jorram involuntariamente numa autenticidade mais próxima do não entendimento — linguagem sonâmbula; o que, em relação à própria escrita, se poderia dizer texto sonâmbulo: "Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem" (p. 25). Questão fundamental da escrita de Clarice Lispector neste dizer da "linguagem sonâmbula" — o encontro com a palavra no interior do próprio fluxo, como que cego,

6. Assim encontramos a Lucrécia vigilante em *A Cidade Sitiada* ou a Virgínia de *O Lustre* que após um curto sonho, "o bastante para permitir-lhe sair dos limites de sua vida", se encaminha para o espelho "como depois de um ato de sonambulismo" (p. 78).

7. Vejam-se ainda os subtítulos em torno do sonhar acordado: "O Sonho acordado é que é a realidade" (p. 21); "Como tornar tudo um sonho acordado ?" (p. 91).

desse mesmo dizer que a enuncia. "É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia" (*A Descoberta do Mundo*, p. 271).

8. Eis o tom sentencioso de uma das reflexões em torno de Martim, após este ter entrado no bosque escuro da noite: "Agora nada dizia e no escuro nada via. Mas ser cego é ter visão contínua. Seria esta talvez a mensagem" (p. 217). Em *Perto do Coração Selvagem*, Otávio vê "alguma coisa cega e inapelável dominar o corpo de Joana" (p. 109), e pela voz desta ouvimos no final do romance: "Um dia o que eu fizer será cegamente" (p. 224). Virgínia é "sábia e cega como uma sonâmbula" (p. 10). Em *A Cidade Sitiada*, um romance sobre o olhar e os modos de olhar, é impressionante a referência à cegueira. Seria inútil acumular exemplos que facilmente se encontram em todos os livros seguintes. Em figuras de cegos ou em comparações e em analogias, a cegueira manifestar-se-á como uma das formas mais próximas do conhecimento pelo paradoxal não entendimento: "Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível." diz G.H. (p. 26).

Somos conduzidos àquele ponto que inquestionavelmente é um núcleo de resistência, o que se rediz em todo o momento: da impossibilidade de racionalmente se dizer e compreender o mundo. Dizer o mundo é sempre a equivalência de uma impossibilidade ou de um fracasso e, só se pode, por conseguinte, dizê-lo no processo da interrogação que está ao nível da não compreensão. "O principal era mesmo não compreender" repete-se em *A Cidade Sitiada* (p. 83).

9. A dado momento em *Perto do Coração Selvagem* deparamos com um pequeno texto de Otávio:

> É necessário certo grau de cegueira para enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforecentes (p. 134).

As frases de Otávio melhor caberiam na voz ou na escrita de Joana. No entanto, é claramente sublinhado que elas são escritas fora do método, da regra que comanda a escrita da personagem, porque esta é uma concessão que resvala para o lado de Joana. Em outro momento, ao decidir que não vai escrever nesse dia, a concessão é aceite como indiscutível, dentro da ordem. Ao contrário da noite que Joana vive, no interior da desordem insone, Otávio move-se no conforto da Ordem maiusculada: "Levantar-se-ia, arrumaria os papéis, guardaria o livro, vestiria uma roupa quente, iria ver Lídia. O conforto da Ordem. Como seria recebido por Lídia?".

Este exemplo lembra-nos que há sempre algo de inadequado nessas representações da noite da escrita. Experiências centradas em personagens de quem não se esperaria o gesto ou a reflexão, sempre mais prováveis dentro da voz de uma outra personagem ou da do próprio narrador. De certa forma é o que acontece com Lóri, quando num procedimento de *mise en abyme* durante a noite escreve sobre a noite, ou com Martim,

o estatístico, nesse capítulo exemplar sobre a impossibilidade frente à página em branco (cap. 8º da 2ª parte). Mas mais do que este episódio de *A Maçã no Escuro,* claramente tematizado, a figuração da escrita, encontra-se nos gestos com que vemos as personagens a entrar na noite, ou em inesperados, fugazes, momentos, como nestas linhas admiráveis:

> A névoa evolava-se dos bichos e os envolvia lenta. Ele olhou mais no fundo. Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se apontando concreta mais uma forma. O cheiro cru era o de matéria prima desperdiçada (p. 89).

Em pleno dia, na escuridão do curral, se encontram simbolicamente sinais da matéria ainda não trabalhada que poderão reenviar ao caos laboratorial. A noite traduz o que na escrita de Clarice é assumpção de um processo resgatado a uma vivência intensa de vertigem, procura tacteante como meio de conhecimento, por isso se disse do título *A Maçã no Escuro* que "é bem a confissão de sua arte poética" (Ayala, 1962). Repercute-se aqui a ideia divulgada de que a imaginação decorre da própria escrita e não o contrário como acontece com Guimarães Rosa (Montello, 1977). Por isso repetem os críticos que nela a criação vem de dentro para fora. Do dentro do dentro, poder-se-ia dizer. Do dentro informe, matéria escura como a noite.

> Eu escrevi um livro, que, datilografado, dava 500 páginas. Eu copiei esse livro onze vezes. Cada vez que eu copiava ia me entendendo mais. Eu não me entendo logo no que eu quero dizer (Clarice Lispector, em entrevista a *O Pasquim*, 3/6 a 9/6/74).

Por fim ficamos a saber em *A Maçã no Escuro* que não houve crime, afinal a mulher não morrera. Se era inadequado o crime de Martim, o que mais desarma é que o crime não se consumou, mas mais estranha ainda, mais desconcertante, é aquela luz de fim do dia, como estranho é todo o final do romance. É o pai que, do fundo do túmulo, severo e triste, responde:

> — É a do fim do dia, disse apenas por piedade.
> E assim era.
> Era quase noite, e a beleza pesava no peito (p. 320).

É para a luz do fim do dia que se precipitam todos os seres que habitam neste universo. É a precipitação intensiva, a desfocagem, a desordem das sensações, das percepções mais agudas, o que torna espantoso percorrer esta obra. As personagens itinerarizam uma queda tão profundamente equivalente a um programa de escrita ou a uma ausência de programa.

E, por fim, talvez também acabe por se perceber que mais importantes que as noites da cronologia são os gestos equivalentes de uma noite que, no viver das personagens, encontramos do princípio ao fim, o espaço de um mergulho, de um regresso outro. Nunca se é o mesmo na outra noite, a noite da escrita, paradoxalmente inacessível porque, como diz Blanchot, "ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder-se para sempre a possibilidade de sair dela" (Blanchot, 164).

BIBLIOGRAFIA

1. *Livros de Clarice Lispector (edições utilizadas)*

Perto do Coração Selvagem, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (14ª edição).
O Lustre, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (8ª edição).
A Cidade Sitiada, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (7ª edição).
A Maçã no Escuro, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (8ª edição).
A Paixão Segundo G.H., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991 (15ª edição).
Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (14ª edição).
Água Viva, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990 (11ª edição).
A Hora da Estrela, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992 (19ª edição).
Um Sopro de Vida (Pulsações), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987 (7ª edição).
A Descoberta do Mundo, Francisco Alves, 1992 (3ª edição).

2.

AYALA, Walmir (1962), "A Maçã no Escuro" in: *Jornal do Comércio*, 13 de Fevereiro.
BLANCHOT, Maurice (1987) *La Part du Feu*, Paris, Gallimard.
BLANCHOT, Maurice (1987) *O Espaço Literário*, Rio de Janeiro, Rocco.
CASTELLO, José (1986) "Clarice na moda" in: *Isto É* , 4. 06. 86.
DUBOIS, Jacques (1992) *Le Roman Policier ou la Modernité*, Éditions Nathan.
HELENA, Lúcia (1992) "A problematização da narrativa em Clarice Lispector" in: *Hispania*, vol.75, number 5, December 1992.
LIMA, Luiz Costa (1977) "A presença decisiva" in: *Suplemento da Tribuna*, 17-18 de Dezembro.
LIMA, Luiz Costa (1969) *Por que Literatura*, Petrópolis, Vozes.
MONTELLO, Josué (1977) "O caminho de Clarice" in: *Jornal do Brasil*, 27 de Dezembro.
OLIVEIRA, Marly de (1961) "Crítica da Crítica" in: *Jornal do Brasil*, Nov.
PESSANHA, José A.M. (1965) "Clarice Lispector: O itinerário da Paixão" in: *Cadernos Brasileiros*, nº 29
SÁ, Olga de (1979) *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa D 'Ávila.
SÁ, Olga de (1984) *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (tese de doutorado em Comunicação e Semiótica)
SANT'ANNA, Affonso Romano de (1990), *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, São Paulo, Editora Ática, 7ª ed.
SEGRE, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.

AS ARMADILHAS DA RESENHA

RAY-GÜDE MERTIN

Quantas vezes uma autora, um autor brasileiros que vieram para leituras e debates na Alemanha, viram-se como latino-americanos alegremente recebidos, para logo em seguida notarem que, quando se falava da literatura de além-mar, havia para os europeus uma grande e única literatura latino-americana. Imaginemos um grupo de autores, entre eles coloco Martin Walser, Peter Handke, Herta Müller ou José Cardoso Pires, Lídia Jorge e Agustina Bessa-Luís, que vão a Buenos Aires, à Cidade do México ou ao Rio de Janeiro e são apresentados no contexto de um programa com o título: "A literatura européia"...

Há uma série de estudos dedicados à história da recepção, que frequentemente se relacionam com a tentativa de estabelecer critérios para a escolha de obras traduzidas. Quem conhece os bastidores sabe que, muitas vezes, o acaso levou a uma decisão, e que, exatamente por isso, os critérios de escolha são dificilmente deduzíveis, ou se chega a conclusões erradas. Em verdade, após o famoso boom da literatura latino-americana, que também contribuiu para divulgar a literatura brasileira, o Brasil — sempre escondido em qualquer parte dentro do contexto da literatura latino-americana — vem gradativamente conquistando contornos próprios.

Autores brasileiros tornaram-se conhecidos na Alemanha não tanto através de estudos universitários, senão muito mais através de atividades fora do âmbito universitário. E embora alguns estudiosos conjecturem o mercado como algo negativo, tem-se tornado nos últimos anos cada vez mais nítido, que a cultura também depende de um mercado, e que a publicação de livros corresponde a isso em uma proporção muito maior do que alguns amantes da literatura, estudiosos ou literários acostumados à economia planificada de subsídios para custos editoriais querem admitir. Em contraposição ao que acontece nos Estados Unidos, por exemplo, a tradução literária na Alemanha se desenvolve quase que exclusivamente fora das instituições acadêmicas. No entanto não nos cabe aqui discutir sob que condições e pré-requisitos uma tradução literária é realizada. Sem ela, todavia, não há recepção.

Obras brasileiras vêm sendo traduzidas para o alemão há mais de cem anos, começando pelo *O Guarani* de José de Alencar (em três edições), passando por Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Erico Veríssimo (350 000 exemplares vendidos na edição alemã dos anos 50), Clarice Lispector, Antonio Callado ou Rubem Fonseca, até um dos livros traduzidos mais recentemente, *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum [1]. E, ainda hoje *Cem anos de solidão* do famoso Gabriel García

1. Milton HATOUM: *Relato de um certo Oriente*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989. Na tradução alemã: *Emilie oder Tod in Manaus*, do português brasileiro por Karin von Schweder-Schreiner, Munique, Piper, 1992. (Veja também Ray-Güde MERTIN: "Ein anderer Orient: Anmerkungen zu den Romanen *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum ", in Ray-Güde MERTIN/Axel SCHÖNBERGER (eds.): *Studien zur brasilianischen Literatur: Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik*, Berlim, 1-10 setembro de 1992; lusitanistischer Teil, volume 4, Frankfurt am Main, TFM, Domus Editoria Europaea, 1993, p. 123-139).

Márquez figura-se para muitos como *o* romance latino-americano, a determinar as expectativas do leitor de obras latino-americanas, temperado com um pouco de Allende da *Casa dos Espíritos* e uma porção espumante de chocolate quente lauresquiveliana. Aqui confirmam-se anos repletos de noções estereotipadas acerca de outro país e sua cultura.

Não é fácil convencer editores — e leitores — de que a realidade nos livros não é somente mágica, e esta exatamente cada vez menos, senão que há muitas realidades tratadas na literatura brasileira e nas literaturas de outros países da América Latina; e que é necessário eliminar os estereótipos incutidos nas mentes das pessoas. Por outro lado, o mercado livreiro dá a uma obra desconhecida pouca oportunidade. Trata-se cada vez mais da novidade, títulos de sucesso. O tempo em que um livro fica exposto na livraria torna-se cada vez mais curto, antes que ele seja coberto pelos novos lançamentos. Deste e do outro lado do Oceano os bestsellers são quase idênticos, como por exemplo, Harold Robbins, Grisham e Marion Zimmer Bradley. [2] Na Alemanha há 68 000 lançamentos por ano. Dos livros traduzidos, 69,5% são traduzidos do inglês, 12,5% do francês, 2,7% do espanhol (só de ficção seriam 3,3%) e do português: 0,5% (só de ficção seriam 0,7%). Este é o espaço que a literatura de língua portuguesa ocupa no nosso mercado editorial. Isto dispensa um comentário: trata-se de manter este espaço gradativamente, se possível, aumentá-lo. Há dez anos, na produção mundial de livros, a América Latina ocupava 4%, a Espanha 5% e a Alemanha 10%.

Enumero em seguida alguns exemplos aborrecedores — recolhidos no decorrer de longos anos de uma colaboração com editoras, instituições culturais, críticos literários na Alemanha e autores brasileiros (deixo de lado os hispano-americanos) — de como livros brasileiros traduzidos para o alemão são resenhados. Ao mesmo tempo é uma chamada de atenção para a necessidade de informações mais abrangentes sobre a literatura brasileira. As resenhas, às quais me refiro em seguida, são resenhas publicadas sobretudo nos grandes jornais supra-regionais e nos importantes jornais regionais da Alemanha (infelizmente não foi possível incluir aqui a imprensa da antiga RDA — seguramente um tema recompensador).

Nos suplementos literários do primeiro e segundo semestre discute-se a mesma meia-dúzia de títulos. Os amantes da literatura brasileira devem alegrar-se imensamente, quando um brasileiro consta nesta lista. Uma vez ou outra há um honroso lugar na SWF-Lista dos Melhores para uma obra de língua portuguesa e raro, raramente, uma crítica no *Der Spiegel*. A garota semi-nua em uma revista conhecida de janeiro de 1993 deixava pouco supor que, entre os livros logo abaixo recomendados, encontravam-se dois títulos de língua portuguesa. O romance de uma autora de Guadeloupe, comentado em *Brigitte* — como ocorreu alguns anos atrás — levava no mês seguinte a mais 1000 exemplares vendidos, e isto um ano após o lançamento! Não se deveria subestimar críticas de revistas populares. Valeria a pena examinar também este aspecto mais pormenorizadamente. Quem lê livros aqui? As mulheres sobretudo. O que elas compram?

2. Existem anualmente, na República Alemã, cerca de 68000 novos lançamentos. Veja *Buch und Buchhandel in Zahlen* (*Livro e comércio editorial em números*), editado anualmente pela Associação dos Livreiros Alemães em Frankfurt.

Principalmente livros de escritoras. Isto conforme a informação de alguns editores, que procuram especificamente autoras.

Com poucas exceções, os críticos alemães não falam português. Em muitos casos, as informações que eles possuem não vão muito além do que está escrito no catálogo da editora ou na orelha do livro. Depois de uma revisão de centenas de resenhas de obras brasileiras dos dez, quinze anos passados, é fácil confirmar como inúmeros clichés estão fortemente arraigados. "Um estereótipo deixa-se abater mais vagarosamente do que um petroleiro"[3]. Considerando a recepção do livro, recentemente traduzido para o alemão, de Milton Hatoum, conclui-se que não se mudou muito nos últimos anos. Os catálogos editoriais, os textos de orelha e as capas dos livros contribuem muitas vezes para confirmar os clichés. Em 1978, a capa de um romance do sertão nordestino de um autor, que tornou-se famoso pela sua parca linguagem, portava o seguinte reclame: "*Graciliano Ramos — ein Dostojewski vom Amazonas*" (Graciliano Ramos — um Dostojewski da Amazônia)[4]. Quinze anos depois, o romance de Milton Hatoum é apresentado no catálogo de sua editora da seguinte forma: "*Ein Roman, der die tropische Schwüle Amazoniens und den exotischen Zauber des Orients kunstvoll miteinander verwebt.*" (Um romance, que entremeia primorosamente o calor sufocante da Amazônia e a exótica magia do Oriente). No seu artigo sobre o elaboração do romance, o autor escreve:

> Além disso, explorar o exótico-regional como tema de um relato de aventuras significaria aderir ou ceder à expectativa de um determinado público que associa o texto literário à geografia, o autor à região em que nasceu, como se essa correspondência fosse não apenas necessária e sim também obrigatória. Isso é o que ocorre, de certa forma, com a literatura latino-americana. Muitos leitores estrangeiros alimentam a expectativa de encontrar na ficção latino-americana uma série de valores e intenções estéticas exaltados pela mídia internacional. Quando uma obra de um escritor não contém esses atributos pretensamente latino-americanos, ela corre o risco de ser marginalizada ou reconhecida tardiamente.[5]

Quando se lê *Orchideen der Erinnerung im Regenwald* (*Orquídeas da Recordação na selva tropical*), pensa-se igualmente em "um delirante elixir das mil e uma noites e nos mitos indígenas da Amazônia", recorda-se a "temática *A procura do tempo perdido* em Proust" e será atingido "no coração da saudade, pois o presente nada disso oferece". (Gabriele Knetsch, *Münchner Abendzeitung*, 4.01.1993). Esfrega-se os olhos. O autor é vítima aqui exatamente daquilo que ele acaba de descrever criticamente, ao mesmo tempo que essa resenha é um exemplo para a comparação comum com o modelo da literatura latino-americana, Gabriel García Márquez: "Tristeza retida e saudosa súplica diluem-se no conto de Hatoum em um exemplo perfeito de realismo mágico. Cujo significado parece continuamente eficaz na literatura brasileira, à medida que o seu vigor se alimentar de talentos como Milton Hatoum." (Thomas Linden, *Kölner Rundschau*, 23.10.1992). A versão alemã do romance *Memórias de um Gigolô* de Marcos Rey foi apresentada como o "irmão excêntrico de Felix Krull" (*Kölnische Rundschau* de 30.09.1987)[6]; e a

3. Roger BERTHOUD, in *Die Zeit*, 18.02.1994.
4. *Angst*, traduzido por Willy Keller, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
5. Milton HATOUM: "Passagem para um certo Oriente" in *Guia das Artes*, São Paulo, 1992, p. 65.

crítica de Georg Rudolf Lind sobre *Galvez, Imperador do Acre* transforma "o brasileiro Márcio Souza na pista de Don Quixote" mediante o título (*Die Welt*, 13.08.1983)[7].

No jornal *Nürnberger Zeitung* de 21 de novembro de 1992, em uma interpretação completamente errada do romance de Hatoum, o crítico fala de uma "auto-interpretação brasileira", até o príncipe da poesia Goethe é citado neste contexto. Pretendo poupar os leitores de acompanhar o crítico no seu caminho tortuoso, para que ele não procure em vão no mapa San Salvador, onde Salvador da Bahia se encontra.

Uma resenha diferenciada e bem escrita é frequentemente deformada através do título, posto que a Redação concebe manchetes chamadoras. O *Neue Zürcher Zeitung* publicava, no dia primeiro de fevereiro de 1993, uma crítica de Georg Sütterlin sobre o romance de Hatoum intitulada "Uma elegia amazônica-oriental", a qual surge em *Luzerner Neuste Nachrichten* sob o título "Matriarcas e Muçulmanos: Bíblia e Alcorão", pelo qual pouco supõe-se "um livro leve, silencioso, repleto de tons delicados", como o crítico em uma resenha adequada descreve.

Como se estivéssemos constantemente lidando com textos de uma agência publicitária, reencontramos "*Götter, Gräber, Gelehrte*" e "Títulos, Teses e Temperamentos"[8]. Em muitos casos os títulos conduzem os leitores, como depreendido dos exemplos já mencionados, de forma injusta em direção ao luso-tropical-exótico. No entanto, críticos tornam-se verdadeiros inventores de correntes e afinidades intelectuais, quando o livro em questão não cabe na gaveta das presumidas características da literatura latino-americana. "[...] a dimensão estética, quando da apreciação da literatura latino-americana, vem sendo negligenciada neste país. Ela é vítima de um exotismo, que concebe a literatura da América Latina como mercadoria colonial, esta sendo naturalmente dada, como que sem esforço do autor brota do chão da floresta tropical: Poesia como folclore exótico, que não convém à área da teoria literária, senão à geografia, ou, no melhor dos casos, pertence à Etnologia."[9]

Exotismo ingênuo ou condescendência altiva levam a apreciações que podem degenerar-se em preconceitos: Sob o título "*Buttercreme auf Konfitüre*", o romance *O homem de um exército só* não é só resenhado, senão aniquilado. A resenha inicia da seguinte forma: "O livro é divertido. Quem não gosta de rir dos judeus?" e finaliza com referência à "funesta tradição de anti-semitismo por parte judia, que aqui certamente não é intencionado, mas que deixa entender com facilidade. Pode ser que o rancor anti-judaico (existente) permaneça dissimulado e pareça até mesmo para um judeu menos perigoso. Mas do outro lado da fronteira, na Argentina, publicam-se artigos de jornal assustadores. Eu receio que o autor não tenha feito nenhum favor a si mesmo e nem ao mundo com seu livro." (Jens Jessen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.04.1987)[10]. Diga-se de

6. Traduzido do português brasileiro para o alemão por Karin von Schweder-Schreiner, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.
7. Traduzido do português brasileiro por Ray-Güde Mertin, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1983.
8. *Deuses, Túmulos e Sábios*, título de um bestseller alemão de C. W. Ceram, de 1949, com inúmeras reedições; programa de cultura da televisão alemã, "Títulos, Teses e Temperamentos".
9. Hans Christoph BUCH, in *Frankfurter Rundschau*, 30.07.1983, em uma crítica do romance *Galvez, Imperador do Acre* do autor Márcio Souza.

passagem, que precisamente na Argentina existe uma literatura de escritores judeus especialmente rica. O editor responsável, Roman Hocke, considerava esta resenha, numa carta à autora, como "uma forma absolutamente falsa de enfrentar o passado".

Soberbamente são julgados também outros autores, por exemplo Rubem Fonseca, com vários livros traduzidos na Alemanha e um dos mais reconhecidos autores do seu país, ao qual, em uma crítica sobre romances policiais, é atribuído generosamente um grande talento, pois ele estaria "completamente à altura da arte de escrever atual.... Brevemente: Rubem Fonseca nos deixa curiosos por novas obras traduzidas." (Sigrid Löffler, *ORF Ex libris*, 11.10.1987). Os contos do autor — eles fundamentam com justiça a sua fama — atuam, em comparação com a composição brilhante de 'Bufo & Spallanzani' [...] decerto como estudos preliminares e exercícios de dedos, nos quais o autor adquire um treino de habilidade e força, para estar equipado para o lance final." (Charitas Jenny-Ebeling, *Neue Zürcher Zeitung*, 17.05.1989) [11].

Sobretudo produtiva é uma revisão das resenhas publicadas sobre o romance *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro traduzido em 1988 [12]. Günter W. Lorenz fala de uma "Saga luso-tropicalista" sob o título "Guerras, Imperadores, Canibais: A Saga nacional brasileira". O autor comprova-se novamente como "sucessor de Guimarães Rosa" (*Die Welt*, 08.10.1988). O escritor teria certamente dor de estômago ao ouvir esta comparação. "A vida exuberante" intitula-se uma resenha que, ao final, diz: "o romance preenche as expectativas em torno de uma obra latino-americana: vibrando em sensualidade, até a última gota cheia de vida exuberante. Estórias, que também comovem o coração, não por fim pela sua crítica social aberta. Ribeiro parece ter se comprometido fortemente com o canto heróico do povo simples. Ele não consegue se isentar de um romantismo social e uma certa tendência aos clichés." (*Bielefelder Tageblatt*, 11.05.1991). Questiona-se, quem consegue se desvincular de clichés: neste caso, conto "inteiramente das profundidades dos mitos e da história criadora, que torna a literatura latino-americana famosa, novamente em sua totalidade" rompe "essa enorme força de baixo." (Ilona Lehnhart, *Hessisch Niedersächsiche Allgemeine*, Kassel, 07.10. 1988). A propaganda editorial em *buch aktuell* publica, no Natal de 1988, sob o título "*Mörder, Madenkolonien, Machtkämpfe — Wieder ein Geniestreich aus Südamerika*" (Assassinos, colônia de vermes, lutas por poder — um golpe de gênio latino-americano) (08.03.1989), uma resenha de Martin Ebel, que discutia o romance distintamente, como o título indiscutível permitia presumir. Até o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* não deixou de contribuir no seu suplemento literário de 4 de outubro de 1988: "*Böse Barone, schöne Sklavinnen, listige Mulatinnen*" (Barões malvados, formosas escravas e mulatas astutas) com uma resenha extremamente controversa de Hans-Peter Brode. Posto que o "calor sufocante da Amazônia" não se encontra muito longe, também não muito além do

10. O romance foi publicado em 1987 na versão alemã de Karin Schweder-Schreiner, Stuttgart, Edition Weitbrecht.
11. *Das vierte Siegel*, Contos, traduzido do português brasileiro por Karin von Schweder-Schreiner, Munique, Piper, 1989.
12. Traduzido do português brasileiro para o alemão por Jakob Deutsch e Curt Meyer-Clason, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

texto, que, em 1966, constava na capa da edição de bolso Rowohlt do livro de Jorge Amado *Gabriela, Cravo e Canela*: "O encantador romance da mulata Gabriela, de uma filha da natureza tanto inocente quanto insaciável, que o dono de bar Nacib acolhe em sua casa e finalmente desposa. Amor e infidelidade, ardente paixão e atos de violência brutais determinam os acontecimentos desse romance brasileiro fabulosamente narrado" [13]. Pois é.

13. Traduzido por Gerhard Lazarus e E. A. Nicklas.

ALMEIDA GARRETT E A HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA BRASILEIRA

MARIA EUNICE MOREIRA

Nos anos imediatamente posteriores à independência política, a nação brasileira passou a dispender esforços no sentido de criar mecanismos culturais capazes de consolidar a autonomia obtida no plano político. Concretamente, entre esses recursos, propagou-se entre a incipiente intelectualidade brasileira o desejo de constituir uma literatura nacional, de forma a declarar a especificidade do material literário em face do de sua antiga metrópole.

A idéia vinha sendo estimulada por estudiosos estrangeiros, em textos por eles escritos sobre a produção artística do Brasil. O primeiro deles, o francês Ferdinand Denis publicou, em 1826, quatro anos, portanto, após a independência, o *Resumo da história literária do Brasil*,[1] como um anexo à *História literária de Portugal*. A posição adotada por esse estudioso, colocando o material português antes do brasileiro, pode sugerir a subordinação do segundo sobre o primeiro, ou mesmo a vinculação entre as duas expressões artísticas, o que não se constata no decorrer do texto. Denis não só estimula a autonomia literária como fornece sugestões para que os brasileiros possam sustentar essa reivindicação.

Denis orienta seu estudo em torno de dois pontos básicos: um, de caráter prático, inventaria o passado literário, buscando a contribuição dos autores do século XVII e XVIII com o objetivo de organizar a vida literária do país; outro, de caráter teórico, oferece uma lição para o desenvolvimento da prática literária, visando conformá-la, desde então, ao critério da originalidade. Para ele, tanto um como outro aspecto não se apresentam suficientemente nacionais e a tarefa dos escritores é a de levar a cabo essa missão. Nacionalizar a literatura — essa pode ser a palavra de ordem de Denis.

O conceito de nacional, segundo o entende, vem cercado de algumas idéias: nacional é o espaço brasileiro, de onde o artista deve retirar sua inspiração; nacional é a história do país, os hábitos do seu povo, as tradições, os grupos étnicos componentes da nação; nacional é principalmente a natureza do Brasil, elemento capaz de assegurar a originalidade pretendida para a literatura. Para Denis, o nacional firma-se como um critério capaz de ser vigente em todo o território e sobre o qual a literatura deve se apoiar.

Realizando uma análise da produção literária brasileira, Denis cumpre uma dupla função: como historiador, organiza o passado literário, através de um arranjo cronológico, mas também estético; como legislador, determina os caminhos a serem trilhados por aqueles que desejam criar uma literatura através de criações originais, esclarecendo os pontos em torno dos quais os escritores devem dirigir sua atenção para criar uma literatura própria. Por essas razões, Ferdinand Denis foi lido, entendido e aproveitado

1. Ferdinand DENIS, *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968.

pela geração de românticos brasileiros, que assumiu a tarefa de construir uma literatura nacional como missão patriótica. Mais ainda: com Denis fica evidente que uma nação jovem (ao menos em termos políticos), deve também manifestar sua juventude repudiando os elementos do passado, o que significa cortar laços com seus antigos senhores.

Isso torna compreensível por que essa geração de brasileiros deixou-se orientar pelas palavras de Ferdinand Denis. O sentimento anti-lusitano que grassava entre os brasileiros recém emancipados, próprios do desejo de afirmação de autonomia política, encontrava na literatura um caminho aberto para a renovação, repercutindo nos estudos sobre a literatura brasileira e, principalmente, na escrita da história dessa literatura.

No mesmo ano em que Denis publica sua *História literária de Portugal, seguido da História literária do Brasil*,[2] outro estrangeiro, também em Paris, lança o *Parnaso lusitano*, uma seleção de poesias de autores antigos e modernos, precedido de um "Bosquejo da história da poesia em língua portuguesa"[3]. Seu nome: Almeida Garrett, um jovem crítico português, que, ao contrário do francês que estivera vivendo até mesmo entre os indígenas, sequer visitara o Brasil.

A publicação não causaria outra espécie, a não ser a coincidência das datas, se seu autor, um escritor da antiga metrópole, não estimulasse nos brasileiros a constituição de um patrimônio artístico original, calcado na realidade do país. Tal incentivo repercutiu profundamente não só nas manifestações artísticas posteriores, como, principalmente, nas histórias da literatura escritas pelos brasileiros. A questão propaga-se pelo século XIX e atinge o século XX, constatando-se a marca de Garrett até mesmo nas histórias nossas contemporâneas.

O bosquejo de Garrett inicia pelo século XIII de Portugal, quando se originam a língua e a poesia portuguesas, e se estende até o século XVIII, período em que a nação ibérica registra sua quinta época literária. Nessa fase, correspondente à restauração das letras, situa os poetas brasileiros que, ao lado dos lusitanos, garantem o reerguimento literário da nação portuguesa.

Escrito com o objetivo de "encetar matéria nova, que nenhum português dela escreveu, e os dois estrangeiros Bouterweck [sic] e Sismondi incorretissimamente"[4] o fizeram, o estudo revela a intenção de seu autor em suprir uma lacuna e estabelecer posições corretas devido aos erros de seus antecessores estrangeiros. Em alguns pontos, Garrett segue a trajetória desses estudiosos: não examina a produção dos artistas nascidos ou habitantes do Brasil como independente da literatura de sua terra e tampouco deixa-se levar pelas novas condições políticas vividas pela nação.

Da ex-colônia portuguesa, Garrett certamente obteve algumas informações de alguns brasileiros, que, como seus colegas, freqüentaram as mesmas escolas em Portugal. Essa aproximação, no entanto, parece ter provocado maiores interesses no futuro visconde,

2. Almeida GARRETT. *Parnaso lusitano* ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos, ilustrado com notas. Precedido de uma história da língua e poesia portuguesa. Paris: J.P. Aillaud, 1826.
3. ___. "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa". In: ___. *Obras completas.* Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904. (Prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga). VII — Prosas.
4. *Idem*, p. 347.

segundo o relato de Araújo Porto Alegre, publicado no volume XVIII da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*:

> o Visconde de Almeida Garrett, o que mais ambicionou em sua vida foi o lugar de representante de Portugal no Império do Brasil, e tal era a vontade que tinha de ver esta bela natureza, e de abraçar os seus mais íntimos amigos do tempo da Universidade, que me mostrou o começo de um romance brasileiro, no qual descrevia muitas das nossas plantas pelo que havia observado na Madeira à luz do sol, e em outros lugares, nas estufas dos jardins botânicos.[5]

Exatamente o interesse pela terra americana, suas características e peculiaridades o aproximam das sugestões anteriormente fornecidas por Ferdinand Denis aos brasileiros interessados na exploração de uma literatura original e justificam a aceitação de suas idéias junto aos intelectuais brasileiros.

A direção para o aproveitamento da natureza como matéria para a construção poética é sugerida no Bosquejo, quando constata que os poetas brasileiros não vêm aproveitando como deveriam as sugestões provenientes de uma natureza tão exuberante:

> as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: [...] parece que se receiam de se mostrar americanos.[6]

O pressuposto é idêntico ao de Denis: Garrett examina os textos poéticos dos autores do Brasil, do ponto de vista da representação do espaço, e a poesia que mais lhe agrada é aquela onde encontra a presença desse recurso. Nesse caso, Cláudio Manuel da Costa encontra lugar privilegiado entre os poetas locais, enquanto exige que Gonzaga "pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou".[7] Dentro dessas condições, Garrett concede sua preferência ao poema de José Basílio da Gama, o *Uraguai*, pois nele observa "cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos".[8] E conclui: "os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana".[9]

Garrett firma o conceito de nacional como parâmetro estético para avaliação das obras poéticas já existentes, como deixa definido que esse passa a ser o critério a ser imprimido na construção do material artístico autenticamente brasileiro.

Do "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", ressaltam, portanto, alguns pontos principais relativamente à posição de seu autor sobre a literatura do Brasil:

> — primeiramente, Garrett reafirma a unidade entre a produção literária lusitana e a brasileira, sem fazer qualquer menção aos fatos de ordem histórica que alteraram a relação colônia/

5. PORTO ALEGRE, "Manuel Araújo. Discurso". Rio de Janeiro, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. XVIII, p. 514-525.
6. Almeida GARRETT, *op. cit.*, nota nº 4, p. 356.
7. *Idem*, p. 357.
8. *Idem*, p. 357.
9. *Idem*, p. 357.

metrópole. O quadro político parece não interessar ao estudioso que dele se mantém distante na redação de seu ensaio;

— em segundo lugar, Garrett avalia as obras dos autores do Brasil utilizando o conceito de nacional. Para ele, o poeta de maior destaque é o que expressa essa condição em sua poesia;

— um terceiro ponto diz respeito à orientação de seu estudo: como Denis, Garrett toma o conjunto literário brasileiro, aplicando-lhe uma visão retrospectiva, quando recupera o passado literário, e prospectiva, ao oferecer sugestões para a exploração da poesia nacional.

Essas posições repercutiriam profundamente na geração romântica, tornando-se decisivas na determinação dos rumos da vida literária nacional. Partindo de um português, elas tomam uma dimensão de caráter também político: parece ser ele quem estabelece os elos de maior efeito na vida literária da ex-colônia lusitana, fato atestado pela repercussão imediata das palavras de Garrett entre os autores e críticos nacionais.

A primeira repercussão da leitura de Garrett entre os brasileiros pode ser constatada três anos após a publicação do *Parnaso lusitano,* pelo lançamento de obra similar, o *Parnaso brasileiro.* [10] O livro, uma *coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*, segundo seu autor, o Cônego Januário da Cunha Barbosa, tem seu objetivo definido na apresentação, qual seja o de

> tornar ainda mais conhecido do mundo literário o Gênio daqueles brasileiros que, ou podem servir de modelos, ou de estímulos a nossa briosa mocidade, que já começa a trilhar a estrada das Belas Letras. [11]

A abrangência da tarefa leva o autor a não só solicitar a colaboração de seus leitores, que poderão encaminhar as informações à residência particular do organizador (Rua dos Pescadores, 112, no Rio de Janeiro), [12] por porte pago, como se confirma pelo lançamento do segundo volume do *Parnaso*, em 1831.

Editado poucos anos após a independência política, o empreendimento do Cônego Januário não pode deixar de ser encarado dentro do quadro de ordenação político-cultural vivido pelo Brasil. O clima nacionalista exige a identificação do produto brasileiro, em oposição ao português, para ratificar a independência. Nesse caso, se há um *Parnaso lusitano,* deve haver um *Parnaso brasileiro* que, destacando-se do primeiro, ateste a autonomia literária da jovem nação.

Embora não explicitada, a preocupação conformaria os trabalhos antológicos do período e voltaria a se repetir em outro *Parnaso brasileiro,* [13] apresentado por J. M. Pereira da Silva, representante expressivo da geração de românticos e participante

10. Januário da Cunha BARBOSA, (Côn.). *Parnaso brasileiro* ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas. Rio de Janeiro: Tip. Imperial e Nacional, 1829. 2 v.
11. ___. "Ao público". In: ___. v. 1. p. 3.
12. *Idem*, p. 4.
13. J.M. Pereira da SILVA. *Parnaso brasileiro* ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedido de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843. t. 1.

do empreendimento mais notório do momento literário, a revista *Niterói*, editada em conjunto com o poeta Gonçalves de Magalhães, representante oficial do Romantismo brasileiro. A obra, publicada em 1843, revigora os propósitos do *Parnaso* anterior e pretende completar o levantamento do Cónego Januário, o que leva seu autor a retroagir à fase colonial, antes de alcançar o século XIX, objeto de um segundo volume, que apareceria em 1848.

Se importa ressaltar que essas antologias constituem-se em similares àquela proposta por Garrett em relação ao patrimônio português, é significativo também constatar que a seleção do material brasileiro obedece à orientação emanda das sugestões desse mesmo crítico, ou seja, o critério do *nacional* é responsável pela inclusão de determinados autores e obras, ainda que, como reconhece Pereira da Silva, Cláudio Manuel da Costa, Gonzaga ou Basílio da Gama nelas figurem por produzirem "cânticos nacionais, como remorsos de crimes", [14] pois seus versos são imitações da literatura portuguesa.

Neste ponto, é óbvio que Pereira da Silva apóia-se em Garrett para apresentar em sua obra dois poetas anteriormente mencionados pelo autor do *Parnaso lusitano*. Na concepção do crítico português, ainda que Cláudio Manuel da Costa seja desconsiderado em relação ao seu país de origem, a literatura portuguesa ficaria empobrecida sem sua contribuição, o que comprova o valor estético de seus poemas. Quanto a Basílio da Gama, seus versos são ressaltados porque neles Garrett observa uma realização "verdadeiramente nacional" e "legítima americana", o que acentua que a representação do espaço brasileiro garante-lhe qualidade e autenticidade artística.

Essas idéias coadunam-se com a pretensão dos românticos brasileiros que comprovam preocupar-se menos com a unidade entre a literatura portuguesa e a brasileira, firmada por Garrett, para valorizar a associação entre originalidade e nacionalidade. O tópico acaba por se firmar e determinar os rumos da vida literária da nação, se bem que assuma características diferentes entre os membros de uma mesma geração.

Para Gonçalves de Magalhães, autor do "Discurso sobre a história da literatura do Brasil", [15] apresentado em Paris, em 1836, a literatura é entendida como "filha e representante moral da civilização", [16] conceito que reveste as manifestações literárias de significado político, porquanto apresentam-se como expressão da nacionalidade. Essa idéia é compartilhada com seu companheiro J. M. Pereira da Silva, integrante do conhecido Grupo Fluminense, para quem à literatura compete também uma função política como instrumento capaz de colaborar para o erguimento de uma nação. Para os representantes desse Grupo, a literatura expressa os anseios mais elevados de um povo e promovê-la é forma de garantir a construção nacional.

Santiago Nunes Ribeiro utiliza-se da representação do espaço nacional, na poesia do Brasil, para determinar a marca de originalidade da produção poética, afirmando categoricamente, que "o gênio dos brasileiros pertence ao clima, ao solo, ao Brasil". [17]

---

14. *Idem*, p. 33.
15. Domingos José Gonçalves de MAGALHÃES. "Discurso sobre a história da literatura do Brasil". In: ___. *Opúsculos históricos e literários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. tomo VII.
16. *Idem*, p. 263. ii
17. Santiago Nunes RIBEIRO. "Da nacionalidade da literatura brasileira". *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, 1: 7-23, nov. 1843 e 4: 11-115, dez. 1843.

Em sua concepção, a presença de elementos diferenciadores nas obras dos brasileiros permite conceituá-la como "a filha das florestas", numa alusão significativa de que a marca do nacional atesta a originalidade do produto, distinguindo-a da literatura portuguesa, ainda que os versos dos poetas brasileiros ou lusitanos expressem-se na mesma língua.

Idêntica posição revela Joaquim Norberto de Souza Silva, poeta, dramaturgo, ficcionista e, principalmente estudioso das manifestações literárias do Brasil. Em uma infinidade de estudos publicados em diversos revistas ao longo do século XIX — *Minerva Brasiliense, Revista Popular, Revista do Instituto Histórico e Geográfico* — na forma de artigos, prefácios, introduções, esboços de história da literatura, Joaquim Norberto pauta sua reflexão em torno de dois tópicos: nacionalidade e originalidade. A fórmula simples proposta pelo crítico, resume-se numa equivalência entre os dois termos. Para ser nacional, a literatura brasileira deve ser original; para garantir a originalidade, o produto artístico precisa expressar essa mesma nacionalidade. Essa reconhece-se pela representação literária do espaço brasileiro, entendido como uma conformação político-cultural particular e singular, capaz de distinguir o material literário de uma nação em relação a outra.

A redundância não é desconhecida, pois os estudos dos críticos europeus, aparecidos no período pós-independência, como Denis e Garrett, estimularam a aproximação. Exposta, porém, por Joaquim Norberto, [18] na década de sessenta do século passado, comprova que o índice ideológico afirmou-se como padrão de julgamento estético e é ele que define e singulariza a produção literária do País, acentuando a oposição europeu/brasileiro, ou melhor, português/brasileiro.

A afirmação do nacional como critério vigente para a definição da obra brasileira não é de todo incompreensível: o nacional afinava-se com a pretensão da intelectualidade brasileira de afirmar o fato político pela literatura. Essa apresentava-se como o mecanismo capaz de legitimar a singularidade da nação recém emancipada, bastando, para isso, que os escritores explorassem em suas obras o espaço particular do país.

Essa situação deixa, contudo, problemas em aberto, pois não se coloca em discussão alguns tópicos daí decorrentes:

> — Por que a literatura apresenta-se como o instrumento utilizado para particularizar a nação brasileira, em oposição, principalmente, à antiga metrópole?
> — Por que são os estrangeiros, mais uma vez, que oferecem os rumos para a elaboração do material literário autônomo? Representantes da "velha Europa", do antigo continente, de tudo aquilo que significa o ultrapassado, eles opõem-se à "juventude nacional", mas, mesmo assim, oferecem os parâmetros em torno dos quais a literatura do país deve girar.
> — Por que, principalmente, Almeida Garrett repercute junto à geração dos românticos brasileiros? Por que os intelectuais do Brasil recortaram, no texto do Bosquejo, apenas o material que lhes interessava, descartando a posição garrettiana de unidade entre a produção artística brasileira e portuguesa?

18. Joaquim Norberto de Souza SILVA. "Introdução histórica sobre a literatura brasileira". *Revista Popular*, Rio de Janeiro, 5: 23-24, jan./mar. 1860.

— Por que, finalmente, mas sem encerrar a discussão, o Brasil aceita a orientação do círculo europeu, no momento em que deseja criar instrumentos capazes de declarar sua individualidade em relação a esse mesmo círculo?

Afinal, é interessante pensar-se que a geração responsável pela independência acaba por se mirar no próprio espelho que deseja partir. Ou, em outras palavras, rende tributo à terra-mãe da qual deseja se separar.

NEM TODAS AS CARTAS DE AMOR SÃO RIDÍCULAS. A RECEPÇÃO DAS "CARTAS PORTUGUESAS" NA OBRA DE RILKE

MANUELA NUNES

"Mas desta vez sou eu que vou ser escrito.
Sou eu a impressão que se vai transformar."

Cadernos de Malte Laurids Brigge

"Ho riscoperto così ciò che gli scrittori hanno sempre saputo (e che tante volte ci hanno detto): i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata."

Il Nome della Rosa

"As cartas da freira da família dos Alcoforados fizeram, durante anos, parte das obras que, em determinados momentos de viragem no meu percurso espiritual, me levaram a decidir seguir pela direita ou pela esquerda". [1] Rilke escreve estas linhas a 12 de Novembro de 1913 numa carta dirigida a Reinhold Johannes Sorge, a propósito da sua tradução alemã das *Cartas Portuguesas*, acabada de ser publicada.

Se estas palavras resumem, por um lado, a importância que as cartas assumiram para Rilke, elas são, simultaneamente, uma espécie de epitáfio com o qual ele fecha um capítulo do seu percurso intelectual. O professor Albin Eduard Beau afirma, no seu excelente estudo "Rainer Maria Rilke e as Cartas da Sóror Mariana", ser a Tradução "o último tributo que Rilke paga às *Cartas Portuguesas*". [2] De facto, ela é o último tributo público, enquanto que as palavras citadas são a última referência escrita de Rilke acerca de Mariana Alcoforado, a derradeira homenagem particular que o poeta alemão lhe presta.

Todavia não pretendo proceder à enumeração das passagens que Rilke dedica a Mariana Alcoforado na sua correspondência, trabalho esse já efectuado pelo Professor

1. No original: "*Die Briefe der Nonne aus dem Hause Alcoforado gehörten seit Jahren zu den Erscheinungen, die an gewissen inneren Wendungen meines Weges über rechts oder links entschieden haben*", cit. in: Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Erster Band: 1875-1920*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1990, p. 447. Versão portuguesa da autora desta comunicação.
2. Eduard Albin Beau, "Rilke e as Cartas da Sóror Mariana" in: *Estudos. Volume II. Acta Universitatis Conimbrigensis*. Coimbra 1964, pp. 429-453.

Beau no artigo referido. Pretendo, sim, voltar a focar o problema das fontes e examinar a leitura contextualizante a que Rilke submete as *Cartas Portuguesas* com vista a uma análise de determinados aspectos dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* sob uma perspectiva intertextual.

Beau afirma que "já não podemos verificar com exatidão como Rilke conseguiu as cartas de Mariana, e se as leu primeiro em francês ou em tradução sueca".[3] A 20 de Novembro de 1912, na época em que anda a fazer a transposição das *Cartas* para alemão, Rilke escreve ao seu editor, Anton Kippenberg, falando-lhe de duas edições francesas que possui em Paris e de outra edição que ainda pretende adquirir. Trata-se "não apenas de verter o texto mais puro e mais completo, como também as cinco cartas autênticas tanto quanto possível pela ordem correcta".[4] Por aqui se vê que Rilke tinha conhecimento de toda a polémica relativa às cartas originais, à sua ordem e à sua autoria.[5] Todavia, o texto da carta em questão revela que o desejo de consultar mais uma edição é motivado pelos dados compilados numa obra que o romancista dinamarquês Karl Larsen dedica em 1894 às *Cartas Portuguesas*. A tradução alemã desta obra fora editada em 1905 pela mesma casa que publica as obras de Rilke, a editorial Insel.[6] No Almanaque de 1906 dessa mesma editora, Franz Blei dedica um artigo às "Cartas de Amor da Freira Portuguesa", atribuindo o seu sucesso à modernidade do texto que, para ele, resulta da ausência de retórica e de ambição literária.[7] Rilke terá certamente lido este artigo e conhecia a obra de Larsen pelo menos desde 1906, como demonstra a carta de 11 de Setembro dirigida a Mary Gneisenau, em que lhe agradece a devolução das "Cartas da Irmã Mariana".[8]

Embora o poeta se tivesse dedicado ao estudo da língua dinamarquesa a partir de 1904, não é forçoso concluir que tanto ele como Mary Gneisenau tenham lido a versão original dinamarquesa (e não sueca como, certamente por engano, refere Beau).[9] Tanto mais que em 11 de Março de 1907 Rilke envia a Kippenberg o conhecido ensaio "As cinco cartas da freira Mariana Alcoforado", designando-o como "uma

3. L. c., p. 433.
4. *Rainer Maria Rilke, Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1912*, herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verlag, 1934, p. 152: "*In meiner Pariser Kisten liegen zwei der französischen Ausgaben, aber ich werde mir, an der Hand der bei Larsen zusammengestellten Daten, doch wohl noch eine andere verschaffen: es handelt sich darum, nicht nur den reinsten und vollständigsten Text, sondern auch nur die wirklich echten fünf Briefe in der möglichst richtigen Folge herüberzubringen.*"
5. De acordo com a corrente predominante da época, Rilke acredita na autenticidade das *Cartas Portuguesas*. Cf. carta de 31 de Outubro de 1907 dirigida a Mathilde Vollmoeller, cit. in: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Erster Band: 1875-1920*, p. 287, em que Rilke, ao comparar as *Cartas Portuguesas* com a *Manon Lescaut* de Prévost, dá a preferência às *Cartas* por elas serem autênticas e rejeita expressamente a teoria do seu carácter ficcional.
6. Carl Larsen, *Schwester Marianna und ihre Liebesbriefe*, ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Leipzig: Insel-Verlag, 1905.
7. Franz Blei, "Die Liebesbriefe der portugiesischen Nonne" in: *Insel Almanach auf das Jahr 1906*, erschienen im Insel-Verlag, pp. 89-92.
8. *Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1906-1907*, herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig: Insel-Verlag, 1930, pp. 73 e segs.
9. Karl Halfdan Larsen, *Soster Mariannna og hendes kaerligheds breve*, Kopenhagen: Gyldendal, 1894.

espécie de anúncio das Cartas da 'Irmã Mariana'", o que sugere o título da obra de Larsen, que usa o termo "*Schwester*", irmã, ao passo que Rilke utilizará sempre o termo "*Nonne*", freira. [10]

Na primeira parte do seu livro, Larsen parece ser um defensor convicto da autenticidade das cartas. Uma das suas principais fontes é a obra de Luciano Cordeiro, *Soror Mariana — A Freira Portugueza*. O livro começa com a genealogia da família Alcoforado, seguida de uma breve exposição das condições de vida nos conventos portugueses do século XVII, com vista a justificar a possibilidade dos encontros de Mariana com Chamilly; descreve as circunstâncias da entrada de Mariana para o convento, alargando-se nalgumas considerações acerca da educação literária da freira, aventando mesmo a hipótese, ainda que não comprovada, da influência do Padre António Vieira. Posto isto vem o relato de como Mariana terá conhecido Chamilly e algumas páginas acerca deste e da sua missão em Portugal. Só então Larsen inclui a tradução do texto das cinco cartas. A estas segue-se um resumo da biografia de Chamilly depois do regresso a França e algumas considerações dedicadas ao destino posterior de Mariana e de sua família.

Até aqui trata-se de uma obra em que as lacunas deixadas pela escassez dos factos históricos são supridas pela ficção, e não de um comentário ao texto das cartas, que constitui por assim dizer a parte central da narrativa. O enquadramento destas no relato tem o efeito de lhes conferir autenticidade histórica e de relegar para segundo plano a sua qualidade estética.

A parte final do livro, no entanto, apresenta características diferentes. Ela é constituída pela história das várias edições das *Cartas Portuguesas* e da sua recepção em França e em Portugal, com referência pormenorizada à polémica suscitada pela questão da autoria, com especial relevo para as investigações de Luciano Cordeiro. De certo modo em contradição com a impressão deixada pela primeira parte da obra, Larsen afirma não ser possível, de um ponto de vista rigorosamente científico, chegar a uma conclusão definitiva acerca do grau de transformação a que Guilleragues teria submetido um possível texto original. E conclui dizendo que, na forma em que as conhecemos, as *Cartas Portuguesas* constituem um dos fenómenos literários mais interessantes do século XVII. [11]

É certamente a esta última parte do livro de Larsen que Rilke recorre para se informar acerca das edições que pretende consultar para a sua própria transposição das *Cartas Portuguesas*, como acima referimos.

Todavia existe mais uma fonte, anterior a esta, que poderá ter despertado pela primeira vez o interesse de Rilke, tanto mais que sugere uma leitura das *Cartas Portuguesas* próxima da que ele viria a fazer.

Em carta datada de 11 de Agosto de 1903, Rilke agradece à escritora, pedagoga e feminista sueca, Ellen Key, o seu livro *Menschen. Zwei Charakterstudien*, que elogia

10. "*Es ist eine Art Anzeige der Briefe der 'Schwester Marianna', die ich am liebsten ohne anderweitige vorhergehende Veröffentlichung im Almanach untergebracht wüßte*" in: *Briefe an seinen Verleger*, p. 20.

11. *Schwester Marianna und ihre Liebesbriefe*, p. 179.

como sendo uma obra que, "à sua maneira subtil, nos fala diariamente". [12] É de crer que Rilke tenha de facto lido esta obra. Há anos que os dois mantinham uma troca assídua de correspondência e Rilke publicara, em 1902, recensões encomiásticas da obra de Ellen Key e de outras autoras nórdicas. [13]

No segundo estudo da obra acima mencionada, dedicado a Elisabeth Barrett-Browning e Robert Browning, há uma referência passageira à freira portuguesa. Ellen Key dá relevo à correspondência dos dois poetas ingleses inserindo-a na tradição da epistolografia feminina: "A Literatura possui algumas cartas que revelam a magnitude erótica da grande alma feminina, como as da freira portuguesa, as de Mlle. de Lespinasse e ainda outras cartas de mulheres." [14] E prossegue, referindo ainda outras colecções de cartas que mostram também o sentimento masculino correspondente, como a troca de correspondência entre Abelardo e Heloísa, Varnhagen e Raquel, Diderot e Sophie Voland bem como as cartas de Goethe para Frau von Stein.

Ora para Rilke, a freira portuguesa será também o paradigma por excelência do amor feminino na sua forma mais pura, e veremos adiante que o modelo de comunicação implicado pelo género epistolar, com relevo para o caso particular das *Cartas Portuguesas*, — de sentido unívoco, visto desconhecermos as respostas, — terá uma importância especial. Aliás Rilke referir-se-á, nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, também às cartas de Julie de Lespinasse e às duas primeiras cartas de Heloísa, ignorando as respostas de Abelardo, e, significativamente, não serão as cartas de Goethe para Frau von Stein, mas antes as cartas dirigidas a este por Bettina von Arnim que serão objecto das considerações de Malte. [15]

Deixaremos aqui completamente de parte a polémica acerca da autoria das *Cartas* que foi amplamente discutida. [16] Registámos já que Rilke acredita na sua autenticidade.

---

12. *"(Ein Buch), welches täglich auf seine feine Art zu uns spricht"* cit. in: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, Erster Band: 1875-1920*, p. 170.
13. Cf. "Das Jahrhundert des Kindes" e "Zwei nordische Frauenbücher" in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Fünfter Band, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1987, pp. 584-593 e pp. 604-611 respectivamente.
14. *"Die Literatur besitzt einige Briefe, die die erotische Hoheit der großen Frauenseele offenbaren, wie die der portugiesischen Nonne, die der Mlle. de Lespinasse und noch andere Frauenbriefe"* in: Ellen Key, *Menschen. Zwei Charakterstudien*, Berlin: [s/e], 1903, p. 143.
15. Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, prefácio e versão portuguesa de Paulo Quintela, 3ª edição, Porto: O Oiro do Dia, 1983, pp. 180-182. Os números entre parêntesis no texto referem-se a esta edição.
16. Indicaremos aqui apenas algumas obras de maior relevo. Claude Avelin, *...Et tout le reste n'est rien. La Religieuse Portugaise avec le texte de ses lettres*, Paris: Mercure de France, 1986; Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire, Etude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Tübingen: Narr, Paris: Place, 1982, pp. 11-53; Luciano Cordeiro, *Sóror Mariana — A Freira Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa: Ferrin, 1891; F. Deloffre et J. Rougeot, "L'Enigme des *Lettres Portugaises*" in: *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*, Paris: Garnier, 1962, pp. V-XXIII; F. Deloffre: "A propos des *Lettres Portugaises*" in: *Romanische Forschungen* 77 (1965), pp. 351-352; F. Deloffre: "Etat Présent des études sur Guilleragues et les *Lettres Portugaises*" in: *Information Littéraire* 19 (1967), pp. 143-155; F. Deloffre: "Les *Lettres Portugaises*, miracle d'amour ou miracle de culture" in: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 20 (1968), pp. 19-37; E. P. M. Droncke, "Héloïse and Marianne: Some Reconsiderations"

Para a argumentação que desenvolveremos a seguir apenas é relevante estarmos em presença de um intertexto tal como Roland Barthes o define: *"Et c'est cela bien l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télevisuel"* [17] ... ou as *Cartas Portuguesas*. O que nos interessa é averiguar a relação de intertextualidade entre as *Cartas Portuguesas* e os *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, seguindo o postulado de Julia Kristeva: *"Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est l'absorption et transformation d'un autre texte."* [18] E são sobretudo os mecanismos de absorção e transformação, os paralelos intrínsecos mais do que a citação que se nos afiguram dignos de maior atenção.

O primeiro paralelo que se nos apresenta entre as *Cartas* e os *Cadernos de Malte* é o facto de ambos os textos reivindicarem a sua autenticidade através de um editor. Neste contexto não é relevante que os *Cadernos* sejam reconhecidamente uma ficção e que as *Cartas* possam eventualmente ser baseadas em missivas autênticas. Sabemos até que ponto os *Cadernos* têm carácter autobiográfico, reflectem a experiência da estadia de Rilke em Paris e integram passagens que são a reprodução quase literal das suas cartas. O que nos parece essencial é que a intervenção do editor, aliás bastante discreta em ambos os casos, [19] tem por objectivo criar no leitor a impressão de um contacto directo com um texto cujo carácter supostamente privado vem acentuar e tornar mais convincente o seu aspecto existencial.

Um texto do tipo das *Cartas Portuguesas* é, como Susan Lee Carrell demonstra na sua obra *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, o signo da solidão de quem escreve, o emblema da ausência. [20] O discurso das *Cartas Portuguesas* é, essencialmente, um discurso solipsista, um diálogo ilusório, um monólogo forçado,

---

in: *Romanische Forschungen* 72 (1960), pp. 223-256; António Belard da Fonseca, *Mariana Alcoforado, A Freira de Beja e as "Lettres Portugaises"*, Lisboa: Bertrand, 1966; Peggy Kamuf, *Fictions of Feminine Desire, Disclosures of Heloise*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982; Wolfgang Leiner, "L'amour de Mariane, du Plaisir et la rhétorique du sentiment: cheminements de la critique entre mythes et texte" in: *Oeuvres et Critiques* 1 (1976), pp. 125-145; António Gonçalves Rodrigues, *Mariana Alcoforado, História de uma Fraude Literária*, Coimbra 1944; Leo Spitzer, "Les Lettres Portugaises" in: *Romanische Forschungen* 65 (1953), pp. 94-135.

17. Roland Barthes: *Le Plaisir du Texte*, Paris: Seuil, 1973, p. 59.
18. Julia Kristeva: *Semiotiké: Recherches pour une sémianalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 146.
19. Nas *Cartas* apenas temos a advertência "Ao Leitor" que antecede o texto, in: *Cartas Portuguesas*, Atribuídas a Mariana Alcoforado, Edição bilingue, prefácio e tradução de Eugénio de Andrade, pinturas Ilda David, Lisboa: Assírio e Alvim, 1993, p. 13. Os números entre parêntesis no texto referem-se a esta edição. Na obra de Rilke o editor limita-se a assinalar um fragmento como "rascunho de carta" (80), a traduzir a expressão dinamarquesa "Döden", a morte (149), a marcar algumas passagens com a nota "à margem do manuscrito" (168, 174, 186, 200 e 213) e a incluir a indicação "fim dos cadernos" (220). A este respeito cf. Ulrich Fülleborn, "Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman" in: *Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, herausgegeben von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, p. 178.
20. Na argumentação que se segue aderi à interpretação que Susan Lee Carrell faz das cartas, na obra mencionada na nota 16. Trata-se de uma interpretação de carácter inovativo, que se debruça sobre o texto em si, analisando a estrutura e a técnica epistolares, a tradição em que este género se insere, com relevo para as particularidades especiais do "tipo português".

visto que as tentativas de estabelecer o diálogo por parte de Mariana estão condenadas a falhar, dado que o amante não escreve ou, quando escreve, não "co-responde": "Os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correcção da sua última carta provaram-me ter recebido todas as que lhe escrevi e que, apesar de as ter lido, não perturbaram o seu coração." (47) O malogro da comunicação determina, assim, o carácter de auto-reflexão de que o texto se reveste.

Tal como para Mariana o acto de escrita é essencialmente solitário, também as considerações que Malte confia aos seus cadernos são o resultado de uma situação semelhante de isolamento. Trata-se de um texto de auto-reflexão de um jovem escritor dinamarquês que se encontra só em Paris e regista as suas impressões e pensamentos sobre temas que para ele assumem importância vital, como a morte, a arte, o amor e Deus. Os temas de Malte são, ao contrário do que acontece com Mariana, obviamente múltiplos. Todavia, a situação que conduz à escrita e, como veremos, a função do acto de escrita apresentam analogias. Não é por acaso que Malte reflecte amiúde sobre cartas.

Logo no terceiro fragmento, Malte escreve: "Isto são os ruídos. Mas há aqui alguma coisa que é mais terrível: o silêncio" (30). O silêncio é definido como "uma tensão extrema" que precede um "golpe terrível". Na corrente associativa que caracteriza a estrutura dos *Cadernos de Malte*, este introduz o motivo central do "aprender a ver", imediatamente a seguir a estas considerações.[21] Este motivo manifesta-se por uma tentativa de quebrar o silêncio através da escrita de uma carta. Tentativa essa que se malogra, pois Malte apercebe-se de que "aprender a ver" implica um processo de transformação que lhe torna impossível estabelecer um diálogo:

> Ao escrever hoje uma carta dei conta de que há só três semanas que aqui estou.[...] Também já não quero escrever mais cartas. Para que hei-de eu dizer a alguém que estou mudando? Se estou mudando, já não sou aquele que fui, e, se sou diferente do que fui até agora, é claro que não tenho conhecidos. E a estranhos, a pessoas que não me conhecem, é evidente que não posso escrever. (30 e 31)

É também o silêncio que provoca em Mariana o estado de inquietação que conduz à escrita e também ela sofre uma transformação que se pode igualmente definir como um "aprender a ver". Mariana aprende a ver o amante sob uma luz diferente do que o imaginara no início das suas relações, despindo a sua imagem de ilusões: "Saiba que *acabei por ver* quanto é indigno dos meus sentimentos; conheço agora todas as suas detestáveis qualidades." (41) E aprende a ver em si própria: "Descobri que lhe queria menos que à minha paixão." (47) Tal como em Malte, é o acto de escrita em si que dá origem a este aumento de lucidez acerca de si própria:[22]

> Adeus. Era melhor nunca te ter visto. Ah, sinto até ao fundo a mentira deste pensamento e *reconheço, no momento em que escrevo*, que prefiro ser desgraçada amando-te do que nunca te haver conhecido. (31)

---

21. Acerca do encadeamento estrutural de motivos, veja-se o já citado estudo de Fülleborn, "Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", pp. 184-188.
22. Cf. Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion fémine*, pp. 41 e 46.

Mariana vai acabar por reconhecer que não faz sentido continuar a escrever cartas: "É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de dar-lhe conta dos meus sentimentos?" (53)

Assim, a evolução de Mariana irá acabar no silêncio, no momento em que "a amante se dá conta do malogro do diálogo e do carácter autárcico da sua própria paixão", como observa Susan Lee Carrell.[23] Silêncio este bem diferente do silêncio inicial quebrado pelas cartas de Mariana e de Malte. A percepção da impossibilidade do diálogo conduz, nestes dois casos, a resultados contrários originados pelas diferenças inerentes ao texto de carácter epistolar e ao texto de cunho autobiográfico ou com características de diário. Enquanto Mariana se reduz ao silêncio no momento em que toma consciência do carácter ilusório do seu diálogo, em que compreende que as suas cartas são, na realidade, um monólogo, Malte não só aceita, como escolhe deliberadamente o monólogo como única forma possível de escrita na fase de aprendizagem em que se encontra. Em ambos os textos, porém, o leitor assiste a um processo de consciencialização através de um acto de escrita.[24]

Este acto de escrita tem, além disso, em ambos os casos uma função libertadora. Assim, Mariana escreve logo na primeira carta: "Porém, quando meu irmão me permitiu que te escrevesse, confesso que surpreendi em mim um alvoroço de alegria que suspendeu por momentos o desespero em que vivo." (18 e 19) É evidente que, nesta fase inicial, a carta está associada à esperança de estabelecer um diálogo. Escrever representa para ela a ilusão da proximidade: "Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses de algum modo, mais perto de mim." (p. 40) Mas escrever tem realmente o efeito de "suspender o desespero" e, à medida que a escrita se vai tornando autónoma, Mariana começa a admitir a hipótese das cartas não serem lidas: "Se [o oficial que espera esta carta] partir que importa? Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás." (41)

No caso de Malte, "aprender a ver" associa-se ao medo. É a escrita que irá contribuir para superar este sentimento: "Tenho medo. Contra o medo é preciso fazer qualquer coisa, quando se tem medo." (32) "Fiz alguma coisa contra o medo. Fiquei toda a noite sentado a escrever, e agora sinto-me tão bem cansado como depois de um longo passeio através dos campos de Ulsgaard." (39)

Conforme vai aprendendo a ver, Malte começa a sentir necessidade de trabalhar, ou seja, de escrever. Mas escrever algo completamente distinto do que produzira até aí. O poeta rejeita toda a sua obra anterior:

> Creio que devia começar a trabalhar, agora que aprendo a ver. Tenho vinte e oito anos, e até aqui aconteceu tanto como nada. Vamos repetir: escrevi um estudo sobre Carpaccio,

23. L. c., p. 52.

24. Cf. Brigitte L. Bradley, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: Thematisierte Krise des literarischen Selbstverständnisses" in: B. L. B., *Zu Rilkes Malte Laurids Brigge*, Bern und München: Francke, 1980, p. 40: "*Man versteht außerdem, daß hier ein neuer Ansatz (von Malte) vorgeführt wird. Dem Konzept nach handelt es sich um eine im Vorgang des Schreibens entfaltete Bewußtseinstätigkeit, bzw. um eine Sprachhandlung*"; e p. 48: "*Die Sprachhandlung wird Idealiter als ein Vorgang der Selbsterkundung und Selbstverwirklichung des Schreibenden begriffen*".

> que é mau; uma drama chamado "Matrimónio" que quer provar por meios equívocos, qualquer coisa falsa; e versos. Ah, mas que significam os versos quando os escrevemos cedo! [...] Porque os versos não são, como as gentes pensam, sentimentos (esses têm-se cedo bastante), — são experiências. (41)

Assistimos à procura de uma escrita radicalmente diferente, em que caberá à experiência um papel fundamental, como no caso de Mariana.

Aliás, as críticas que Malte faz a seguir acerca do drama, dão a preferência ao dueto, ao texto com carácter dialogante em vez de polifónico, visto rejeitar a utilização de um "terceiro para contar do destino de dois seres", caracterizando este como

> o barulho à entrada do silêncio sem voz de um verdadeiro conflito. [...] E no entanto eles vivem entre os homens, não os 'terceiros', mas os dois, dos quais haveria tanto a dizer, dos quais ainda nunca se disse nada." (42 e 43)

Mais tarde, Malte concentrará o seu interesse na voz única daquele para quem a escrita se irá tornar autónoma e imperiosa:

> Um dia virá em que a minha mão estará longe de mim e, quando a mandar escrever, escreverá palavras que eu não quero. Começará o tempo de outra interpretação e não ficará uma palavra sobre a outra, e todo o sentido se dissolverá como as nuvens e cairá como a chuva. No meio de todo este meu medo sou afinal como alguém que está em presença de qualquer coisa de grande, e lembro-me de que antigamente sentia por vezes dentro de mim algo de parecido antes de começar a escrever. Mas desta vez sou eu que vou ser escrito. Sou eu a impressão que se vai transformar. (66)

Aprender a ver implica também aprender a ler. Daí que Malte passe parte do seu tempo na Bibliothèque National. (54 e ss.). Aprender a ler é, além disso, algo que vem de trás, algo em que Malte é iniciado por Abelone e que está ligado ao género epistolar.[25] No fragmento 22 e contrariamente ao propósito expresso no início, Malte escreve um rascunho de carta: "Tento escrever-te posto que nada haja a dizer depois de uma despedida necessária" (80). A crítica não é unânime acerca do destinatário desta carta.[26] Pessoalmente inclinamo-nos para a interpretação de Anthony R. Stephens, que dá à perspectiva intratextual a primazia sobre a biográfica, admitindo que há grande probabilidade da carta ser dirigida a Abelone.[27] Um dos indícios que nos parecem relevantes é o facto de Malte comentar um poema de Baudelaire, que admite só agora entender, e fazer uma referência a Flaubert num contexto que sugere leituras comuns (81).

---

25. Cf. Judith Ryan, "Hypothetisches Erzählen: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes 'Malte Laurids Brigge'" in: *Rilkes 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, herausgegeben von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, p. 261.
26. A este respeito consultar Helmut Naumann, *Neue Malte Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden, Freiburg i. Br., Berlin: Schäuble, 1989, pp. 5-15, que faz um resumo das posições da crítica.
27. Anthony R. Stephens, *Rilkes Malte Laurids Brigge: Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins*, Bern und Frankfurt: Lang, 1974, p. 93.

Abelone é a mediadora que iniciará Malte no amor e está intimamente ligada a duas formas de expressão artística: a literatura e a música:

> Abelone tinha aliás uma qualidade: cantava. [...] Havia nela uma música forte e imperturbável. [...] Eu, que já em criança era tão desconfiado com respeito à música, [...] suportava esta música sobre a qual se podia subir sempre a direito e cada vez mais alto, até que se pensava que já se devia estar há algum tempo mais ou menos no céu. Não suspeitava então que Abelone me havia de abrir ainda outros céus. (120)

A relação amorosa de Malte com Abelone desenvolver-se-á, aliás, através de cartas:

> E comecei a escrever-lhe todas aquelas cartas, longas e curtas, muitas cartas secretas em que cria falar de Ulsgaard e da minha infelicidade. Mas agora vejo bem que deviam ser cartas de amor. (121)

No final deste fragmento Abelone é o "tu" a quem o narrador se dirige. Se o rascunho de carta terminara num tom de dúvida acerca da possibilidade de comunicação da sua própria experiência, — "Meu Deus, se isto se pudesse partilhar! Mas *existiria* então, *existiria* então? Não, só pelo preço da solidão" (81), [28] — nas duas passagens em que Malte reflecte sobre as tapeçarias da *Dame à la Licorne*, Abelone retoma o papel do interlocutor imaginário: "Abelone, imagino que estás aqui. Compreendes, Abelone? Penso que deves compreender." (124) Assistimos, pois, a um movimento contrário ao das *Cartas Portuguesas*: o texto progride no sentido de um possível diálogo.

É exactamente na passagem dedicada às tapeçarias que vamos encontrar a primeira referência a Mariana Alcoforado. [29] Malte reflecte sobre as transformações que também as jovens estão a sofrer num mundo em mudança:

> Já começaram a olhar em volta, a procurar; elas cuja força consistiu sempre em serem achadas. Isto provém, julgo eu, de elas estarem cansadas. Durante séculos foram elas que cumpriram toda a tarefa do amor, que representaram sempre o diálogo todo, ambas as partes. Porque o homem apenas repetiu, e mal. (127)

Mesmo sem a alusão explícita que se segue, salta à vista a analogia com o caso de Mariana. De facto, na terceira carta Mariana chega literalmente a imaginar um diálogo com perguntas e respostas (31) e, de certo modo, é ela própria que gera o seu

---

28. No ensaio dedicado às "Cinco Cartas da Freira Mariana Alcoforado", Rilke acentua a importância da solidão na génese das cartas e dos sentimentos que elas expressam: "E quase poderíamos dizer que a solidão foi necessária para fazer deste amor, inicialmente tão precipitado e negligente, algo de tão perfeito. [...] Através destas Cartas do século dezassete ficou perpetuado um amor que é uma obra sem igual", tradução de Maria Etelvina Santos in: *Phala*, nº 33 (1993), p. III. Veja-se também a tradução de Eduard Albin Beau, "Rilke e as Cartas da Sóror Mariana", pp. 447-449.
29. Isto não admira, pois Malte menciona além das cartas e dos poemas que nos dão a conhecer as amantes estupendas também os "retratos que, numa galeria qualquer, nos olham através de um ímpeto de pranto que o pintor conseguiu dar por não saber o que era" (p. 127).

amor dando uma interpretação pessoal à figura do cavaleiro, quando o vê pela primeira vez do balcão:[30]

> Pareceu-me que pretendias agradar-me, embora não me conhecesses; convenci-me de que me havias distinguido entre todas aquelas que estavam comigo; quando paravas imaginava que o fazias intencionalmente para que melhor te visse. (38)

Não iremos tão longe como Peggy Kamuf que dá às cartas de Mariana Alcoforado uma interpretação psicoanalítica, examinando-as como um caso de histeria feminina, em que a escrita corresponderia a uma terapia verbal que revelaria progressivamente a parte activa tomada pela mulher na sua sedução, mostrando a passagem de uma auto-interpretação como objecto, vítima passiva de pendor masoquista, para uma visão de si própria como sujeito de um desejo activo. Deste modo se explicaria a importância por ela atribuída à própria paixão, que lhe teria permitido quebrar o silêncio fechado em que a histeria a mergulhara, encetando um processo de cura que viria a culminar no silêncio final.[31] Todavia não há dúvida que no caso de Mariana, como Malte observa, a participação do amante no diálogo é mais do que reduzida. Apenas por duas vezes Mariana se refere às suas missivas. A forma como o faz mostra como elas são insatisfatórias. Na primeira carta, Mariana pede-lhe: "Não enchas as tuas cartas de coisas inúteis, nem me voltes a pedir que me lembre de ti." (18) Na quinta carta, são "os impertinentes protestos de amizade, a ridícula correcção" da carta do cavaleiro (47) que, como já observámos, levam Mariana a pôr fim à correspondência.

Para Malte, o essencial é a sublimação do amor feminino através da "angústia e do sofrimento", que dá origem às

> amantes estupendas, que [...] sofreram e venceram o homem; que cresceram para além dele sempre que ele não regressou, como Gaspara Stampa ou como a Portuguesa, que não desistiram até que o seu tormento se transformou em esplendor acre e gelado que já nada podia deter. (127)

Duas formas de escrita: a epístola e a lírica são os instrumentos, por excelência, de sublimação e expressão deste sentimento: "Sabemos desta e daquela, porque existem cartas que se conservaram como por milagre, ou livros de poemas de acusação e de queixa." (127) Todas as representantes deste "amor intransitivo",[32] que Malte cita, manifestaram-se através destes géneros. Além de Mariana Alcoforado e Bettina von Arnim, são elas Safo, Heloísa, Gaspara Stampa, a condessa de Die, Clara d'Anduse, Luísa Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, Aïssé, Julie de Lespinasse e Mariana de Clermont.[33] Será, portanto, através da leitura que Malte aprenderá a ver estas

30. Cf. Susan Lee Carrell, *Le Soliloque de la passion féminine*, pp. 44 e segs.
31. Peggy Kamuf, *Fictions of Feminine Desire*, pp. 44-66: "Writing on the Balcony: *The Portuguese Letters*".
32. Trata-se de um termo de Judith Ryan, "Hypothetisches Erzählen", p. 269 e passim, que nos parece bastante adequado.
33. Acerca destas figuras, vejam-se as entradas correspondentes nos comentários de William Small, *Rilke-Kommentar zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983, e de August Stahl, *Rilke Kommentar zu den 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München: Winkler, 1979.

figuras,[34] cabendo à forma epistolar uma importância especial, pois a sua iniciação far-se-á através das cartas de Bettina.

Malte dedica à leitura todo um fragmento. É nas férias passadas em Ulsgaard em companhia de Abelone que ele "cai repentinamente na leitura. Desde logo se tornou manifesto que não sabia ler." (176) Ler torna-se uma actividade predominante que o furta ao contacto com Abelone. Curiosamente é quando este "sono de leitura acaba tão repentinamente como tinha começado" que Abelone e Malte se zangam a valer (178). Quando Malte começa a ler a correspondência entre Bettina von Arnim e Goethe, Abelone interrompe-o. Não quer que ele leia as respostas. Impaciente, tira-lhe o livro das mãos e começa ela a ler em voz alta. Malte reconhece a importância desta experiência: "Não sei o que entendi dela (da carta), mas foi como se me prometessem solenemente que um dia havia de compreender tudo isto." (179) Ao ler, a voz de Abelone sobe até se parecer com o canto. O efeito desta impressão mantém-se até ao presente; as cartas de Bettina são dos poucos livros de que Malte não se separa (180). (Recordemos aqui a frase de Rilke para Johannes Sorge acerca das cartas de Mariana, com que iniciámos esta comunicação.) Retrospectivàmente, no acto da escrita, Malte identifica Abelone com Bettina e reconhece que Abelone fora "como que uma preparação para ela" (180).[35] Aliás, quase no final dos *Cadernos*, Malte afirma que "poderia bem imaginar que haja cartas" de Abelone (213). Estamos em presença de um acto de consciencialização que conserva fortes elementos de subjectividade. Para Malte, a recordação está intimamente ligada à sua faculdade imaginativa, tal como no caso de Mariana.[36] Daí que ele acentue a autonomia do amor intransitivo: "Um tal amor não precisa de correspondência, tem em si chamamento e resposta; presta ouvidos a si mesmo." (181) Isto não é mais do que uma paráfrase das palavras de Mariana, que impressionaram tanto Rilke que ele as cita no ensaio que lhe dedica: "[O meu amor] já não depende do modo por que me tratares!"[37] Está assim explicada a recusa de Abelone em ouvir as respostas às cartas. Tal como Mariana, que afirma na terceira carta, "que é bem mais comovente, e bem melhor, amar violentamente que ser amado" (29), também Malte postula a superioridade daquelas que amam: "Vivem mal e em perigo os que são amados. Ah, se eles se vencessem e se fizessem amantes!" (202) Malte fica-se por um apelo à transformação que fez da mulher as "amantes estupendas" (127 e 128). Estas superaram a fase de transformação. Elas atingiram a perfeição, representam um ideal. Segundo Ryan, é o seu carácter de modelo que torna impossível narrar a sua história,[38] o que Malte reconhece ao afirmar: "É como se elas tivessem antecipadamente destruído as palavras com as quais se poderiam apreender." (128)

---

34. Note-se, à margem, como é sintomática, neste contexto, a frequência com que o próprio Rilke utiliza o verbo "ver" no ensaio sobre "As Cinco Cartas da Freira Portuguesa": "Apenas [...] vemos [estes sentimentos] nos breves instantes em que, de súbito, emergem da torrente do destino" (em itálico no original); "Quando è que já se teve a possibilidade de ver crescer assim o amor?"; "dificilmente ansiamos por ver o seu rosto"; in: *Phala*, p. II.
35. Judith Ryan, "Hypothetisches Erzählen", p. 268.
36. L. c., pp. 157 e segs.
37. In: *Phala*, p. III.
38. Judith Ryan, "Hypothetisches Erzählen", p. 270.

Assim, só é possível caracterizar o amor intransitivo definindo o seu carácter intemporal e transcendente através de imagens. É significativo o metaforismo de espaço, de movimento exteriorizador e ascendente usado para o descrever. Para Malte, Bettina "criou também, com todas as suas cartas, espaço, a mais espaçosa das formas. Logo de princípio se expandiu como se tivesse já ultrapassado a morte." (180) A voz angelical que se eleva aos céus como o canto de uma ave é o signo deste movimento ascendente. Acerca de Bettina escreve Malte: "Não havia escolha possível ante aquela voz que cumpria a missão dos anjos, que viera para o envolver e o arrebatar para o Eterno" (181). Salta à vista a analogia com as imagens que descrevem a "virilidade radiosa, celeste" do canto de Abelone sobre o qual "se podia subir sempre a direito e cada vez mais alto, até que se pensava que já se devia estar há algum tempo mais ou menos no céu" (120). Tal como os pássaros deixam espaço para a voz de Bettina (180) também na queixa que se ergue das cartas da Portuguesa, Malte reconhece "como o grito de uma ave" (182). As grandes amantes gritam o seu segredo "todo inteiro, como rouxinóis" (202).[39] Na imagem de Mariana Alcoforado que se transforma "interiormente em fonte" (202) está todo o movimento eruptivo que se nos depara nas *Cartas Portuguesas* e que está ligado não só ao canto como ao irromper da escrita. Para Malte, como para Rilke, o amor intransitivo gera a obra de arte.

39. Encontramos no ensaio imagens semelhantes: "Tal como o ímpeto do rouxinol se eleva não apenas um grito, mas também um silêncio no qual está contida a noite ininteligível, assim o sentimento surge inteiro nas palavras desta freira, com tudo o que ele tem de dizível e indizível. E, tal como a ave, também a sua voz é sem destino", in: *Phala*, p. III.

JOSÉ SARAMAGO E ANA MIRANDA: NOVAS IMAGENS DA HISTÓRIA

LISA OLIVEIRA-JOUÉ

Em 1982 vinha ao prelo em Lisboa a primeira edição do *Memorial do Convento*, de José Saramago, pelas edições Caminho, seguida, sete anos depois, da publicação em São Paulo de *Boca do Inferno* de Ana Miranda, pela editora Companhia das Letras.

Ana Miranda, cearense, escolheu o final do século XVII na cidade de Salvador, Bahia, para desenvolver a trama do seu primeiro romance cujos personagens principais são o poeta Gregório de Matos Guerra, o "Boca do Inferno" e o Padre Antônio Vieira, recriando a vida da época e a luta dos liberais, encabeçados pela família Ravasco da qual fazia parte o P.e Vieira, contra os desmandos e as cobiças dos poderosos da terra.

José Saramago, Ribatejano, situou a ação do seu romance em Lisboa e Mafra, traçando assim, aparentemente, a crônica da construção do Convento dos Franciscanos em princípios do século XVIII, decidida por voto do rei Dom João V para obter dos céus a vinda de um herdeiro ao trono português. Trama aparente, dissemos, pois a narrativa dará azo ao autor de recriar uma verdadeira saga dos portugueses da época, partindo dos personagens de Baltasar, ex-soldado, de Blimunda, vidente e do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, inventor da Passarola.

Um homem e uma mulher, dois escritores, dois romances, dois continentes, uma só língua, 322 anos de história em comum e a mesma paixão: o cotejo da literatura e da história ou, melhor dizendo, as lacunas do relato histórico oficial tratadas como matéria de ficção.

Movidos por esta paixão que os anima, ambos vão pesquisar exaustivamente as épocas escolhidas a fim de oferecer um material exato ao trabalho ficcional, que poderá assim melhor refazer a história. Dar a medida exata dos acontecimentos históricos, tirar as suas verdadeiras causas e consequências do esquecimento em que foram voluntariamente postas, reorganizar os velhos álbuns de retratos dos livros oficiais com as suas legendas enganadoras, reescrevê-las e trazer ao primeiro plano os personagens, anônimos ou não, contra quem a história se fez ou que a fizeram, mas que dela foram despojados.

Não se trata, para Saramago e Ana Miranda, de criar um romance que entre, sem nenhuma hesitação, na categoria literária dos "romances históricos". São romances históricos, na medida em que todo o quadro histórico, todas as datações, todo o ambiente e até mesmo o material linguístico que evoca a época são autênticos mas são, simplesmente, romances cuja maior preocupação é a de substituir o verossímil veiculado oficialmente pela busca do verdadeiro através da ficção. O que fascina ambos os escritores é justamente os limites entre verdade e verossimilhança, entre o que foi, o que deve ter sido e o que poderia ter sido, as zonas de sombra densa da história e os que nela ficaram esquecidos, em suma.

O cruzamento intertextual das duas epígrafes que abrem o *Memorial do Convento* fornece-nos as luzes necessárias à análise do movimento condutor de Saramago, que o transforma em "artesão" da história. Por analogia aplicá-las-emos ao caminhamento de Ana Miranda que, vimos, assume a mesma postura diante do ato criativo, tanto mais que, desde a primeira frase do primeiro capítulo de *Boca do Inferno*, misturam-se dois textos, o seu próprio e as citações de Gregório de Matos. Vejamos, pois, as epígrafes de abertura:

> Para a forca hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v.m.? E o enforcado lhe respondeo: yo no voy, estes me lleban.
> (P.e Manuel Velho)

> *Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité — cette notion si flottante —, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.*
> [Sei que caio no inexplicável, quando afirmo que a realidade — noção tão flutuante —, o conhecimento mais exato possível dos seres é o nosso ponto de contacto e a nossa via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade]
> (Marguerite Yourcenar)

Assim, está Saramago consciente de que os fatos atestados nem sempre são a expressão da vontade de um indivíduo, mestre do seu destino, mas por vezes a expressão da imposição dos que detêm a força.

A partir deste postulado, toda evidência torna-se discutível e falaciosa e a realidade, como diz Yourcenar, nada mais é que uma noção flutuante, guardando em si aspectos e mistérios que ultrapassam ou contradizem o que se conviu chamar de veracidade dos fatos.

Se a realidade e a palpabilidade dos acontecimentos são assim dúbias e discutíveis, há que ir em busca dos caminhos de permeio, da realidade embuçada que a cristalização oficial dos fatos em verdade única nega e encobre. É o que fazem Saramago e Miranda: buscar o que não foi ou não pôde ser, o que não quiseram que fosse ou não disseram que foi, afirmar o sonho e a utopia, espaço único onde a vontade e a força humana determinam o mundo presente e futuro, e onde o homem recupera enfim a sua força divina.

Para compreender esta extraordinária sede de reestabelecer a história, de domesticá-la, este desejo quase obsessivo de atingir a qüididade própria dos fatos e dos homens que os fizeram, é preciso rememorar-se a sociedade e o sistema político nos quais viveram e amadureceram artisticamente Saramago e Miranda, cada um em seu tempo. Muitas das vezes a visão oficial da história, tanto portuguesa quanto brasileira, a aceitação das conveniências e o conservantismo fizeram da história um verdadeiro "Portugal dos Pequeninos", arranjada e moldada segundo os desígnios dos que, ao longo dos séculos, detiveram o poder. Cabe também ao escritor, num outro tipo de trabalho que o do historiador, desenredar pacientemente os fios da trama, pondo-a a nu, como o fizeram os nossos dois autores.

É interessante notar que ambos os romances só puderam vir à luz depois das mudanças políticas profundas por que passaram os dois países, Portugal e Brasil, ao

aceder à democracia. Saramago, que começou a publicar no período do Neo-realismo, em pleno salazarismo, não poderia nesta época realizar o Memorial, como tampouco Ana Miranda poderia ter posto em dúvida a história adocicada da colonização e da integração dos sertões ao espaço geográfico brasileiro durante os governos dos generais.

Se os pontos em comum entre os dois são vários, como vimos, a análise do corpo dos dois romances mostra-nos imediatamente profundas diferenças na maneira como cada um dos escritores aborda a intersecção entre história e literatura.

Saramago, ao traçar o memorial do convento de Mafra, fez muito mais que narrar a história da sua construção, pois é, de fato, o memorial de uma época e de um povo que ele aqui recria. Interessam-lhe menos os personagens históricos da época que o "povinho" anônimo do qual a sua imaginação extrai Baltasar Mateus, "o Sete-Sóis" e Blimunda de Jesus, a "Sete-Luas", pois para ele a verdadeira epopéia está na luta pela sobrevivência, na utopia e na transformação do real pelo trabalho do homem.

Se a construção do convento é mantida em paralelo com a da Passarola, é de fato a segunda que conduz a narrativa, fazendo-a evoluir espacialmente e temporalmente.

Já Ana Miranda centra a intriga do seu romance na luta feroz pelo poder entre a facção representada pelo Governador da Bahia e seus homens, corruptos, prevaricadores e despóticos, para quem a estadia na colônia é apenas um meio de enriquecimento rápido, e a facção dos liberais, encabeçada pelos Vieira Ravasco, que desejam o desenvolvimento da província e do país. Duas figuras mestras sobressaem a todas as outras, a do P.e Antônio Vieira e a do poeta Gregório de Matos Guerra. É através da atuação, das reminiscências e das reflexões destes dois personagens que a narrativa vai desenvolver-se.

A apresentação da cidade da Bahia e a breve descrição da vida e da população da época feita em torno dos personagens de Gregório de Matos e do Governador, em abertura do romance, revelam o interesse da escritora por esse mergulho no passado e resumem, metaforicamente, a situação do Brasil colonial:

> Numa suave região cortada pelos rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno.
> Da janela, Gregório de Matos acompanhou com os olhos a passagem do governador entre pessoas de diversos mundos e reinos distintos. Reinóis, que chamavam de maganos, fugidos de seu país ou degredados de seus reinos por terem cometidos crimes, pobres que não tinham o que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar nos cais da colônia.

A ordem dos capítulos obedece à estrutura linear da querela entre os dois clãs: "O Crime", "A Vingança", "A Devassa" e "A Queda", fechando-se o livro por um epílogo com o desfecho da história de cada um dos personagens.

Ao passo que no *Memorial*, os capítulos sucedem-se, anônimos, ao ritmo da construção do convento e da concretização do sonho do P.e Bartolomeu de Gusmão, o Voador.

Tal diversidade de trajetória compreende-se bem. Portugal é um país de história antiga, ao ponto das discussões filosóficas e políticas afirmarem frequentemente a necessidade de se deixar o passado glorioso edificado pelo mar e de se voltar para o

futuro e a Europa, enquanto que o Brasil, país novo cujas raízes se encontram majoritariamente além-mar, procura ainda aprofundar o seu passado e a sua história, para melhor compreender o seu presente.

Ana Miranda, marcada pela preocupação de recriar fielmente o passado, dá consistência a cada um dos seus personagens. Que eles sejam imaginários ou históricos, são vistos, antes de tudo pelo que encerram de humano, seja a nobreza, a fragilidade ou ainda os traços repreensíveis e vis da alma humana, como num processo de análise psiquiátrica implicando forçosamente um mergulho na torpidez do que foi recalcado e escondido no inconsciente coletivo. Veja-se o retrato do governador, personagem central:

> Antônio de Sousa ainda tinha grandes planos políticos, prudência ao falar e era paciente para conduzir seus assuntos. Nunca se interessara pela opinião dos outros a não ser que fosse a mesma que a sua. Jamais se metia em questões e negócios problemáticos, insolúveis ou fadados ao fracasso. E se lhe sobrava habilidade para negócios, sobravam-lhe também as oportunidades para enriquecer. Mas tinha o maior desprezo pela riqueza — apesar de adquirir a cada dia mais bens — assim como pela humanidade.

Em Saramago, o tratamento dos personagens é amplamente revelador dos seus desígnios, pois somente os que sonham e realizam são dotados de uma psicologia apurada, como Blimunda, Baltasar, Bartolomeu e até mesmo a família de Baltasar ou os trabalhadores que arriscam a vida em Mafra. Os outros personagens, que se situam num outro mundo, o dos palácios, dos conventos e das casas luxuosas são conotados, em geral, por um traço único de seu carácter ou simplesmente pela função que exercem:

> Porém, D. João V teve um pensamento negro [...] imaginar seu filho já rei, com a rainha nova que está para vir de Espanha, gozando ambos as delícias de inaugurar e ver sagrar Mafra, enquanto ele estaria apodrecendo em S. Vicente de Fora.[...] E então D. João V disse, A sagração da basílica de Mafra será feita no dia vinte e dois de Outubro de mil setecentos e trinta, tanto faz que o tempo sobre como falte, venha sol ou venha chuva, caia a neve ou sopre o vento, nem que se alague o mundo ou lhe dê o tranglomango. *(NB: dali a dois anos, quando o seu aniversário cairia num domingo)*

Ambos, entretanto, tiram o personagem da sua fixidez histórica, ou pelo tratamento irônico, como o faz aqui Saramago, ou pelo realce do lado humano e imperfeito do personagem, como o faz Miranda, ao descrever os estados d'alma de Vieira:

> Não faço caso das palmas e das trombetas porque tudo é vento e fumo. Mas não pode deixar de me magoar muito que ao mesmo tempo em uma universidade de Portugal me afrontem, como no Brasil, e em outra universidade de castelhanos me homenageiem.

Não se trata de dar simplesmente a ver a história ao leitor, *in media res*, tal qual se passou, mas de partir dela para recriar outras histórias, outros momentos que, entrelaçados às crônicas e ao atestado, constituirão a matéria da narrativa de ficção.

No *Memorial* os fatos históricos são registrados no fluxo da narrativa através de alusões do narrador ou aparecem como pano de fundo à ação de um dos persona-

gens, sobretudo Bartolomeu, Baltasar e Blimunda, embora, claro, os personagens de D. João V e de D. Maria Ana dêem inúmeras ocasiões ao autor de recriar o contexto histórico da época. Tal é o caso, por exemplo, da Guerra de Sucessão na Espanha, onde Baltasar perde a mão esquerda, da qual nunca temos informações diretas, salvo sobre os males que traz ao povo português, representado aqui por Baltasar e sobre a indiferença dos monarcas quanto ao que pode acontecer na guerra aos seus súditos e à tropa:

> Começou Sete-Sóis a sua viagem ao tempo de se saber que já o exército da Beira se deixava ficar pelos quartéis e não vinha ajudar ao Alentejo por ser a fome muita nesta província, sobre ser geral nas outras. A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras [...] Sete-Sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum [...]

Numerosas são as alusões à exploração des riquezas vindas do Brasil e do Oriente e ao fato de Portugal ser incapaz de desenvolver o seu potencial manufatureiro, científico ou artístico, limitando-se a esbanjar as riquezas que lhe vêm das colônias e a enriquecer com eles os outros países europeus dos quais depende:

> [...] e se desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, para o meu convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas [...]. De Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar e homens para a força bruta, ciência pouca.

Este tema é frequentemente retomado pelo autor durante a narrativa, ficando claras as suas intenções, estigmatizar a política colonial portuguesa ao longo dos séculos, mostrando-nos que não somente ela impediu o desenvolvimento das colônias, despojadas meramente de suas riquezas, como também não foi capaz de promover o desenvolvimento do país e a melhoria do nível de vida do povo português. Portugal torna-se assim *a vaca dócil que se deixa mungir* e as próprias elites entretêm o país num estado de inferioridade frente aos outros países europeus Daí a diferença entre o Infante Dom Henrique, *"Em seu trono, entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, [que] tem aos seus pés o mar novo e o globo mundo"* e que representa, aos olhos do autor o período de luta, de avanço tecnológico e de coragem dos portugueses e *"este D. João quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar [...]"*

Um outro tema que permeia a narrativa a vários momentos é o pensamento e as práticas religiosas da época, centrados sobretudo em torno da Inquisição, do poderio do clero e dos altos potentados eclesiásticos. O fausto ostentoso, a megalomania, a hipocrisia, a luxúria, o apego aos bens terrestres, a ganância, o oportunismo, a intriga, o obscurantismo, a crueldade, a falta de piedade cristã são alguns dos males que Saramago vai realçar através das contradições entre o papel oficial da Igreja e a sua verdadeira face escondida.

Como num jogo de espelhos, em que as deformidades põem em relevo os aspectos sãos, todo o lodo e os miasmas que o *Memorial* traz à luz vão reforçar a pureza e a validade do que representa, para o autor, os únicos valores nobres: a vontade e o poder criativo do homem. Por isto Saramago vai louvar a formação da tríade Baltasar--Blimunda-Bartolomeu (e a mesma inicial simboliza a unidade da trindade, tão santa quanto a outra) que tem a coragem de assumir, de concretizar a utopia e de afirmar a vontade humana. Aqui reside uma das chaves do pensamento saramaguiano: é pela vontade do homem que o mundo existe e avança. Assim como só foi possível à Passarola voar na narrativa pelas duas mil "nuvens fechadas" que são as vontades humanas recolhidas pela vidente Blimunda e manter-se no ar graças às vontades de Baltasar e de Blimunda que a seguraram com as suas próprias "nuvens", do mesmo modo, é a vontade humana que rege o Universo e a vontade dos homens vem da força dos sonhos e da utopia:

> Disse o Padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte [...] mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira.

A narrativa dos trabalhos hercúleos exigidos para a construção da basílica será uma ocasião para lembrar que se herói houve, não foi o rei que decidiu, como nos contam os relatos históricos, mas os operários que a levantaram com as suas mãos, a sua carne ou as suas vidas. E ao autor de desvendar o que considera como a sua missão e a dos que escrevem, abrir de par em par portas e janelas da história para que o vento da verdade penetre e reestabeleça cada um no seu devido lugar, dar voz e peso aos anônimos que, pelo grande número ou pelo pouco valor dado às suas vidas, foram voluntariamente silenciados. Por isso apresenta a história de cada um dos companheiros de Baltasar nos trabalhos de Mafra: Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo que simbolizam todos os 600 operários e representam o tributo de quase todas as províncias portuguesas e do seu povo. São portanto as artes, e a Literatura em particular, que podem resgatar a memória dos homens injustamente olvidados e desprezados e é por intermédio delas que os homens poderão recobrar a sua dimensão divina:

> Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaros, Antónios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende [...]

A economia do romance de Ana Miranda vai levá-la a uma abordagem dos relatos históricos bem diversa pois, vimos, a narrativa gira em torno do momento histórico em que viveram Vieira e Gregório de Matos e da própria re-criação dos dois personagens. A proposta que se depreende então do relato é a de mostrar, nua e cruamente, o que foi

realmente o Brasil colônia, a situação feita ao país pelo reino, as verdadeiras motivações dos "*varões assinalados*" que se lançaram na aventura da vinda à "*Terra dos Papagaios*", o que faz a escritora dizer ao personagem do vereador Luís Bonicho:

> Depois de duzentos anos, tudo está estabelecido como uma matemática de iniqüidades. O dinheiro, o poder real, o negócio público e seus pecados nojentos, a distribuição farta de cargos, os cabedais formados em cima de roubo, tudo isso, e mais a depravação natural de cada ser humano, todos eles poços de veneno, tudo isso determina a natureza e o funcionamento da colônia.

E ao pôr em cena o século do implemento da colonização brasileira com a acentuação do trabalho escravo, Miranda revela indiretamente, a gênese dos problemas atuais em que o país se debate e a necessidade para os brasileiros de se libertarem das estruturas sociais arcaicas, pesada herança do passado, que ainda hoje perduram, praticamente tal e qual eram no século XVII. Em nenhum momento a autora faz alusão à época atual ou às semelhanças entre os dois períodos. É, porém, nos momentos em que descreve as estruturas sociais que o relato abandona o tom da ficção para revestir o estilo seco e frio dos relatos históricos, quase didático, levando automaticamente o leitor a fazer a associação por ela desejada:

> Surgia um novo grupo de aristocratas rurais, aliados aos senhores de engenho: os criadores de gado. Na cidade, de onde se fazia a exportação de produtos agrícolas, florescia uma camada de ricos comerciantes e exportadores que ampliavam suas conquistas e disputavam os mais altos cargos da hierarquia.

A escolha dos dois personagens principais traz-nos então novos esclarecimentos, na medida em que se tornam complementares, pois que ambos se servem da palavra, apesar da maneira de agir diametralmente oposta que assumem. Gregório de Matos é o verbo acerbo e cáustico que acusa e vilipendia os desmandos com as suas sátiras e se dele a historiografia e até mesmo os estudos literários mais antigos apenas guardaram o lado estroina, Miranda encarrega-se de ressituar o personagem, salientando a sua função de intelectual "*bon vivant*", porém visionário, justo e rebelde, pondo-o ao mesmo nível que o P.e Vieira, do qual Matos é um admirador e sendo por ele respeitado como advogado e poeta. Já Vieira é o verbo indignado e moralizador aliado à habilidade e à ação política em prol das causas que defende e, embora a autora utilize largamente passagens dos seus sermões, é sobretudo a sua ação e a sua dedicação que são postas em relevo, como para lembrar que o lugar ocupado na história por outro jesuíta, José de Anchieta, o "*Apóstolo do Brasil*" é desmerecido. Os dois personagens tornam-se um só, o intelectual e o religioso comungando no mesmo ideal, duas faces da contestação necessária e sadia, duas vozes que ousam levantar-se para dizer em alta voz o que todos calam.

As conclusões que cada um dos escritores vai tirar do cotejo entre História e Ficção serão também função do contexto atual de cada um deles. Saramago, pela voz indignada do narrador, afirma:

> por via [...] de tolos orgulhos, é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse

> um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz.

Quanto ao narrador de Ana Miranda, extra-diegético e com um papel restrito à necessidade de fazer avançar a narrativa, vai limitar-se a fechar a intriga e a reestabelecer um equilíbrio entre as duas facções, fazendo triunfar de certa maneira a justiça, sem que, entretanto, os responsáveis dos desmandos sejam de todo punidos. O fato de encerrar o relato em círculo, voltando a enfocar a Cidade da Bahia por onde havia começado, aponta para os tempos atuais e para a continuidade do problema, embora a solução decorra também do passado, sempre estará viva a memória dos homens que, como Gregório de Matos, souberam rebelar-se e lutar:

> A Cidade da Bahia cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser para sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava todos os que nela viviam ou visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca de Inferno.

Assim, tanto para José Saramago quanto para Ana Miranda, a arte suprema de enganar não está no mentir, mas no querer ocultar. Cabe ao escritor, como aos que lêem, olhar os acontecimentos históricos com os olhos de Blimunda Sete-Luas para recompor assim um verdadeiro relato e poder, como ela, alcançar e deixar para trás os que vão à sagração do Convento de Mafra.

PARA UMA LEITURA DE "SERMÃO DAS LÁGRIMAS DE S. PEDRO" DE PADRE ANTÓNIO VIEIRA

LEONOR PERDIGÃO

A maioria das conversas são palavreado. E, no entanto, desejaria a minha palavra com a clareza de uma página em branco.

Clareza perturbadora. Olhá-la, ouvi-la: trabalho de um arquitecto que nunca conseguisse fazer construir (e portanto ver) o que os meus desenhos minuciosos teriam estabelecido. O mínimo traço, o mínimo som, a mínima palavra: traiçoeiros abismos que nos atraem de armadilha em armadilha. É impossível parar quando o sentido começa a trabalhar.

JÚLIO POMAR

(in *Da cegueira dos pintores*, tradução de Pedro Tamen, col. Arte e Artistas, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986, p. 54)

Perdida pelos quinze volumes dos *Sermões* de Vieira, tentando que, empaticamente, um deles me apelasse a uma leitura mais cuidadosa, deparei com uma extensão bastante grande de sermões referentes ao *tempo litúrgico da Quaresma*. Tais sermões interessavam-me já que a sua quantidade era certamente expressão de algo pois não me parecia suficiente que aquela se justificasse apenas dada a importância que esse período litúrgico assume na Igreja. Com efeito, depois da leitura de alguns desses sermões, verifiquei que é o Cristo Redentor do Homem que se entrega por Amor, e que dele é expressão, que nos surge em toda a sua plenitude. Tal facto surpreendeu-me pois em autores como D. Manuel de Portugal [1] e Frei António das Chagas [2] era o Cristo da Paixão e sofrimento que se apresentava patenteando toda a dor possível. De qualquer modo a quantidade daqueles sermões justificar-se-ia, quanto mais não fosse, dada a obsessão, existente na época, pelos denominados "Novíssimos do Homem" — Morte, Juízo, Inferno e Paraíso.

Detive-me pois na leitura mais atenta de um sermão que me pareceu expressão de um conjunto de aspectos significativos e reveladores de um estilo, de uma mentalidade, de uma época: "Sermão das Lágrimas de S. Pedro" [3].

"Pregado na Catedral de Lisboa, em Segunda-feira da Semana Santa, no ano de 1669" [4] e, curiosamente, face à data, podendo ser incluído no período da vida e obra do jesuita que João Lúcio de Azevedo denomina de "O Revoltado" (1669-1680), o sermão

1. Confrontando, sobretudo, "Livro 12" de *Obras* de D. Manuel de Portugal, Lisboa, Craesbeeck, 1605.
2. De acordo com a leitura de: Maria de Lourdes Belchior PONTES, *Frei António das Chagas, um homem e um estilo do séc. XVII*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953.
3. in P.re António VIEIRA, *Sermões*, Porto, Lello e Irmão editores, 1959, vol. V, pp. 95-117.
4. P.re António VIEIRA, *op. cit.*, p. 93.

faz um apelo ao reconhecimento do pecado e consequente arrependimento. Discurso que me parece *catequético-moral* da fase pós-tridentina, este sermão creio poder ser exemplo daquilo que se veio a classificar como o "método português de pregar" [5], teoricamente já expresso no "Sermão da sexagésima" [6].

Seguindo moldes e processos da *tradicional predicação* medieva, baseada na patrística e esta, por seu lado, reportando-se ao costume judaico do comentário bíblico, *Vieira* consegue no entanto ser *inovador* pois o auditório a que se dirigia a isso o obrigava. Muito embora os processos demonstrativos medievos ainda vigorassem, estava-se face a uma realidade que não era já a medieval pois, parafraseando António José Saraiva e Óscar Lopes, as motivações e os interesses dos homens eram outros [7].

Partindo do "*conceito predicável*" (texto bíblico — citação em latim — a ser comentado em função do tema e teses a analisar pelo orador) apresenta depois o sermão um "mistério a desempenhar", quer dizer, significados a decifrar. Tal decifração consistia ou em fazer um comentário moral ou teológico, tendo como base o episódio a que se aludia no texto; ou na apresentação de uma etimologia de palavras, sua posição, repetição, jogo de antónimos e sinónimos, interpretações analógicas, ou alegóricas, etc. [8]. A qualidade da descoberta dos difíceis mistérios subjacentes a tais aspectos era portanto um bom "desempenho" (decifração). Assim se revela o facto de se ter como pressuposto, nesta forma de discurso, a existência de uma relação de essência entre a palavra e o objecto ou coisa significada e não uma relação convencional. Outro pressuposto é o de que "a essência de todas as coisas deriva de definições reais. A reflexão consiste, pois, em tornar explícitos os atributos nessa definição contidos. Deste modo a Natureza não é uma realidade a conhecer progressivamente através de experiências, mas sim um conjunto de essências inerentes aos conceitos, consistindo o conhecimento na análise e explicação desses conceitos." [9]

Já no "Sermão da Sexagésima" insistia o grande pregador no facto de as palavras não frutificarem devido à ineficácia ou do orador ou dos ouvintes pois, como homem de fé, de lado punha, obviamente, a hipótese da ineficácia divina. Em tal sermão eram analisadas portanto as deficiências do pregador, as regras que deveriam ser princípios reguladores da actividade deste e a recepção do auditório (se bem que Vieira tenha dedicado a este último aspecto menos atenção). O jesuita considera no pregador 5 circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo e a voz. As duas primeiras estariam para a "*Inventio*" assim como a terceira para a "*Dispositio*" e a quarta para a "*Elocutio*", constantes dos manuais de retórica de então [10], ficava a voz a equivaler à "pronunciação" e à memória aludira já o autor ao falar da pessoa. Quanto à "*Inventio*" propunha o

5. Cf. " 'O método português de pregar' sua formação e difusão" in Aníbal Pinto de CASTRO, *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, pp. 83-141.
6. Cf. P.re António VIEIRA, *ob. cit.*, vol. I, pp. 3-38.
7. in António José SARAIVA/ Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto editora, 7ª edição, s/d, p. 562.
8. Cf. António José SARAIVA, *O Discurso Engenhoso*, S. Paulo, editora Perspectiva, 1980.
9. in António José SARAIVA/ Óscar LOPES, *ob. cit.*, p. 564.
10. Cf. Aníbal Pinto de CASTRO, *ob. cit.*

pregador que ela constasse de uma só matéria (assunto ou tema) útil (característica inovadora de Vieira), a "*Dispositio*" corresponderia a toda organização bem estruturada das partes fundamentais do sermão e a "*Elocutio*" seria assim o estilo utilizado (confrontar esquema anexo).

É interesante notar que no "Sermão da Sexagésima" Vieira, condenando artifícios ardilosos e pouco produtivos para o auditório — muito embora pudessem ser fruto de belas e exímias construções frásicas — optava assim pelo "*Docere*" em detrimento do "*Delectare*" tão tipicamente barroco e que já se exibia, e prevaleceria depois na *Rhetoria Ecclesiastica*. Este manuscrito, de D. Caetano Barbosa, é um texto que Aníbal Pinto de Castro qualifica "de maior importância para o estudo do método português e, por conseguinte, da produção concionatória nele baseada" [11]. Efectivamente, pareciam opôr-se os dois autores pois para Vieira os objectivos fundamentais de qualquer sermão seriam "*Docere*", "*Movere*", "*Delectare*" (não é por acaso que João Lúcio de Azevedo — *História de António Vieira*, vol. I, pp. 265-266 — considera que o efeito do "Sermão da Sexagésima" foi muito mais político que estético); mas, na prática, Barbosa e Viera não se encontram em pólos opostos já que preconizando o segundo tais objectivos frequentemente pecou por falta de simplicidade e clareza optando pelo "*Delectare*"...

O "Sermão das Lágrimas de S. Pedro" julgo ser de certo modo exemplificativo do que até aqui se afirmou. Nele a "*Dispositio*" (parte I a VII) parece-me contribuir para "*Docere*", a "*Elocutio*" para "*Delectare*" (parte I a VIII) e é sobretudo, mas não exclusivamente, na "*Peroração*" (parte VIII) que se evidencia o "*Movere*".

Tal sermão tendo como tema/"matéria" (Exordio — parte I) o arrependimento, apresenta como "Conceito Predicável" (característica conceptista) a citação bíblica "*Cantavit gallus, et conversus Dominus respexit Petrum et egressus foras flevit amare*" (Luc. XXII) — "Cantou o galo, o Senhor voltou-se e olhou para Pedro; este veio para fora e chorou amargamente" — e todo ele se baseia numa análise do conceito de olhos a qual serve portanto de explicação/explicitação do texto bíblico. Considerando-se desde logo, face a exemplos apresentados, que os olhos têm dois "ofícios", ver e chorar, como se compreende e/ou justifica que a Natureza tivesse colocado no mesmo "instrumento" *o ver* e *o chorar* pois estes são "dous efeitos tão contrários" [12]? — é esta a "ponderação misteriosa" a "desempenhar" (parte II). A sua decifração é executada ao longo de todo o sermão tendo como base um jogo de palavras, frases e significados o qual constitui toda uma textura de geminação bimembre que proporciona um *ritmo binário*. Como prosa barroca este sermão apresenta uma espécie de lógica funcional rítmica, se assim se pode dizer, decorrente de uma "*geometria decorativa*" [13]: o primeiro andamento é composto por "Mistério" / "Desempenho" — Pergunta / Resposta e o segundo andamento abarca analogias e/ou oposições.

O "desempenho" consiste em afirmar que o *pecado* entra pelos olhos e portanto a penitência também deve sair pelos olhos. É jogando com os binómios de opostos *ver/*

11. in Aníbal Pinto de CASTRO, *ob. cit.*, p. 112.
12. in P.re António VIEIRA, *ob. cit.*, vol. V, p. 96.
13. in António José SARAIVA/Óscar LOPES, *ob. cit.*, p. 566.

chorar (parte I e II) — *entrar/sair* — *dentro/fora* (parte V) — *escuridão/claridade* (parte VI) — *pecado/penitência* (partes IV a VII) — *arrrependimento/salvação* (parte VII) — *terra/céu* (parte VIII), que todo o sermão é elaborado. No entanto a sua *filigrânica arquitectura* não nos deve iludir. O pregador analisa os olhos como orgão de ver e chorar e, posteriormente, como depositário das *lágrimas* — *sinais* de remédio, castigo, arrependimento e triunfo, correspondendo estes, respectivamente, às noções cristãs de Natureza, Justiça, Razão e Graça (parte III). A essência última do conceito tem assim subjacente *valores* que parecem ser imutáveis e participar do pensamento divino ao qual o pregador tem acesso (e por isso o pode transmitir). Afinal o que importa é que as palavras são *aparências* transportadoras de *essências*. Por tudo isto se deduz que se *cada forma da natureza é um sinal do pensamento de Deus*, então todo o discurso, que é o sermão, se torna profundamente *alegórico* [14].

Termina o "Exordio" com uma invocação a Nossa Senhora por intermédio da qual se pede ao Senhor que conceda ao auditório e ao orador o arrependimento que, *exteriormente*, se manifestará pelas lágrimas. Termina a "Peroração" com um pedido de auxílio a Cristo e a S. Pedro, por intermédio também de Nossa Senhora, não já para que depois de *ter visto (pecado)* possa o homem *chorar (arrependimento)* mas para que possa *ver a Deus (Salvação). A visão* assume assim *dupla significação* e *duas potencialidades opostas*: levar o homem ao Pedaco e/ou à Salvação (parte VIII). Aliás, e confrontando o esquema elaborado, constatamos a meticulosa orgânica do sermão:

— Estruturas bimembres que se diversificam unindo-se num só elemento (parte V),

— Estruturas que partem já de um só elemento e, geminando-se, voltam a unir-se também num só elemento (parte I e IV) ou reiniciam a plurigeminação em leque (parte III),

— Estruturas que partindo de um elemento se bimembram e assim terminam (partes VI e VII),

— Estrutura de frente/verso ou positivo/negativo (fotográfico), uma espécie de simetria em espelho (parte VIII).

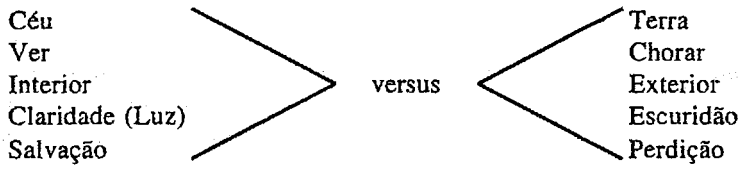
Não é portanto por acaso que o "Exordio" põe em evidência o *Ver/Pecado* e a "Peroração" o *Ter/Salvação*. Com efeito, só assim se fecha um círculo/ciclo inerente ao discurso — tudo começa e tudo termina com o ver, de significação ambivalente; tudo se inicia e tudo tem o seu *termino* com o *duplo*, o *dois* — o que permite concluir da *unidade*, aparentemente labiríntica, que se vai tecendo ao longo do sermão: "[...] a conjugação da unidade com a variedade e a preocupação de fazer que tal variedade nasça da unidade e nela acabe, colocam-nos perante um conceito de arte literária, de tipo

14. São aqui preteridas as definições de alegoria dadas por: a) Maria Vitalina Leal de MATOS, "Alegoria" in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1983, vol. I, p. 30. b) Tzvetan TODOROV, "A poesia e a Alegoria" in *Introdução à Literatura Fantástica*, col. Temas e Problemas, Lisboa, Moraes editores, 1ª ed., 1977, pp. 55-68. c) Heinrich LAUSBERG, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, F.C. Gulbenkian, 3ª ed., 1967, pp. 423-425.
São preferidas as definições de: d) Pierre FONTANIER, *Les figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 114-118. e) Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et Réthorique*, P.U.F., pp. 65-84. f) R. HOORNAERT, "Allégorie" in *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mysthique, Doctrine et Histoire*, Paris, Beauchène, 1982, pp. 310-314.

irradiante, onde se pode vislumbrar a influência das artes plásticas", diz Aníbal Pinto de Castro [15]. Parece-me no entanto que mais do que para a beleza de uma expressão plástica o sermão de Vieira nos remete para a constatação de que nele tudo é *ritmo binário* e *cálculo matemático* — perfeito exemplo de uma época barroca onde o "*delectare*" predominava e consistia muitas vezes no *prazer lúdico da experiência da pluralidade como busca incessante, angustiante, de uma unidade que se desejava*. Diz Dubois: "*deux qualités fondamentales du barroque: la volupté de l'inconstance et le désir de l'absolut*" [16]. Aliás é interessante notar que nunca se utiliza no sermão o substantivo "olho", aparecem sim as palavras "o ver", "o chorar" (por exemplo, parte II, pág. 96, linhas 17 e 20, respectivamente), verbos substantivados que exprimem um singular (uno) o qual só é possível através de "os olhos" (o duplo) o que, face ao anteriormente exposto, é claramente significativo.

Parece portanto estar subjacente ao "Sermão das lágrimas de S. Pedro" o *número dois* o qual, sendo símbolo "*de l'Homme, Crée et Déchu, Déchu et Rédimé, Roi sans royaume exilé aux frontières du Ciel et du Mal*" [17], acaba por representar também oposição e conflito, exprimindo um antagonismo que de *latente* se torna *manifesto* — por isso Pedro, amando a Cristo e tendo-o negado pelo medo, chora amargamente (Cf. parte IV do sermão).

O que basicamente se opõe são dois conhecimentos, duas existências possíveis expressas em *dois eixos simbólicos*,



cuja riqueza só é comparável face à plurisignificação intelectual e espiritual que patenteiam.

Poder-se-á portanto concluir que para "*docere*" Vieira utilizou uma elaborada arte de "*delectare*" procurando, obviamente, o "*movere*". Com efeito, ensinando e demonstrando, de acordo com a estética barroca, o valor e significado da penitência, Vieira faz um apelo: escolhamos chorar para que, arrependidos, possamos ver a Deus pois o contrário leva à perdição e não parece ser este o caminho que dignifique e corresponda ao amor que Deus, olhando para nós, tem. Saibamo-lo, pois, merecer penitenciando-nos e salvando-nos. Melhor dizendo: "Alcançai-nos [S. Pedro] daqueles olhos que tão benignamente vos viram, que imitemos vossa contrição, que choremos nossos pecados, que façamos verdadeira penitência, que acabemos uma vez de nos arrepender e emendar de todo o coração. E nesta semana tão sagrada, lançai-nos do Céu uma benção, e concedei-nos uma indulgência plenária, que nos absolva de todas as culpas. Sobretudo perseverança na graça, nos propósitos, na dor, no arrependimento, para que chorando o

15. Aníbal Pinto de CASTRO, *ob. cit.*, p. 98.
16. Claude-Gilbert DUBOIS, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, 1973, p. 83.
17. Claude-Gilbert DUBOIS, *ob. cit.*, p. 141.

que só devemos chorar, vejamos, finalmente, o que só devemos desejar ver, que é a Deus nossa Glória" (parte VIII, p. 117).

Referindo-se o jesuita, ao longo do sermão, à situação temporal litúrgica em que se encontram o orador e o auditório — a Igreja — e acentuando constantemente o facto de, no dia então *presente*, se viver um acontecimento *passado*, procura aquele pregador incitar o auditório à verdadeira vivência daquilo que se *celebra* [18]. Pode então perguntar-se que *pregador* e *auditório* eram esses, já que o próprio orador se não afasta nunca daqueles a quem fala comungando assim, e humildemente, da mesma necessidade de penitência — o adjectivo possessivo "nossos", referindo-se sobretudo a "olhos", é disso exemplo.

Julgo que Vieira falava a um auditório, à época (é importante sublinhá-lo), considerado como "Auditório Universal" [19] pois a sua argumentação baseava-se na necessidade da penitência como meio para atingir uma espécie de "direito" de todo o crente: a Salvação. Tal perspectiva do mundo era inquestionável então dado que tais pressupostos eram admitidos como intemporalmente válidos não parecendo sofrer qualquer alteração decorrente de contingências locais ou históricas. O jesuita tem portanto como ponto de partida da argumentação um "objecto de acordo" que sabe poder partilhar com o auditório pois "*contrairement à ce qui se passe en science* [...] *il faut, pour intervenir dans une controverse dont l'issue affectera un groupe déterminé, faire partie de ce groupe ou en être solidaire*" [20]. Esse "objecto de acordo" apresentando-se à partida constituído por *valores concretos* como a fidelidade, a lealdade (de S. Pedro a Cristo), tem no entanto a sua significação total na compreensão de *valores abstractos* como Perdição/Salvação. E, tendo em conta as palavras de Perelman e Olbrechts-Tyteca, tal tomada de posição revelaria uma preocupação no que respeita à *mudança* (problemática maneirista e barroca): "*Le besoin de s'appuyer sur des valeurs abstraits est peut-être lié essentiellement au changement*" [21]. De qualquer modo tais valores não existem independentemente uns dos outros, pelo contrário, eles surgem até interligados numa relação de *subordinação hierárquica*. Por exemplo, o valor que é um fim (Salvação) é considerado como superior ao que é um meio para o atingir (Penitência); o valor que é o efeito (Arrependimento) é superior ao que é a causa (Pecado).

O orador demonstra conhecer o auditório a que se dirige e põe em jogo elementos aos quais ele é sensível, utilizando, neste caso, vários "topoi" [22]. Quanto ao "*topoi*"

18. Entre outros exemplos: "Que pregador haverá em tal dia que não fale com confiança de converter? Que ouvinte haverá em tal hora que não ouça com esperança de chorar?" (parte I, p. 93). "E quando temos hoje os olhos de Cristo tão propícios; que pregador haverá tão tíbio, e que ouvinte tão duro, que não espere grandes feitos ao brado de suas vozes?" (parte I, p.94) "Pelas lágrimas daquela Senhora, que não teve pecados que chorar, nos concedei [Senhor] hoje lágrimas com que choremos nossos pecados..." (parte I, p.95). "Não fecharemos estas portas [olhos] tão arriscadas da nossa alma, ao menos nestes dias, em reverência dos olhos de Cristo?" (Parte VII, p. 113).
19. Cf. "L'auditoire universel" in Ch. PERELMAN/L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'Argumentation, la Nouvelle Rhétorique*, Bruxelas, Editions de l'Université de Bruxelles, 4ème édition, 1983, pp. 40-46.
20. "Argumentation et engagement" in Ch. PERELMAN/ L. OLBRECHTS-TYTECA, *ob. cit.*, p. 79.
21. "L'accord" in Ch. PERELMAN/L. OLBRECHTS-TYTECA, *ob. cit.*, p. 106.
22. Cf. "Les lieux" in PERELMAN/OLBRECHTS-TYTECA, *ob. cit.*, pp. 112-132.

da *ordem* ele já foi referido ao expôr-se a hierarquização dos valores, passemos portanto ao da *quantidade* (tão característico do barroco). Este é evidenciado ao ser valorizada a quantidade de lágrimas choradas as quais são manifestação exterior de grande arrependimento: "Pedro escolheu uma cova escura em que de dia e de noite sempre fosse noite, para que de dia e de noite sempre chorasse [...] os olhos de Pedro, metidos naquela noite, sucessiva e continuada, nem de dia nem de noite viam; e de dia e de noite sempre choraram" (parte VI, pág. 110), "lembremo-nos que esta vida não é lugar de ver senão de chorar" (parte VIII, pág. 114). O "*topoi*" da *qualidade* é afirmado ao longo de todo o sermão de diferentes modos e um deles é a valorização que se faz dos olhos pois "todos os sentidos do homem têm um só ofício; só os olhos têm dous ofícios: ver e chorar." (parte II, pág. 96). O valor daqueles olhos advém assim de serem *diferentes*, *únicos*, e de congregarem em si mesmos um *atributo* que é simultaneamente uma *dupla função* (*a qualidade parece portanto subordinar-se à quantidade...*). O "*topoi*" do *existente* pode considerar-se presente no sermão sempre que nele se fala do que é *actual e real*: o *pecado humano*. E de tal modo o é, que constantemente se apela ao arrependimento. Se tivermos em consideração que o "*topoi*" da *essência* não se refere à atitude metafísica da supremacia da essência mas sim àquilo que melhor encarna e representa uma essência [23], mais claro se torna o que foi afirmado pois S. Pedro, neste sermão, encarna exactamente a *fraqueza humana*. Finalmente, o "*topoi*" referente à *pessoa* põe em relevo o valor desta face à dignidade, mérito e autonomia por ela patenteados. No presente sermão, S. Pedro é de tudo isto exemplo e deseja-se que toda a humanidade, tomando aquele como modelo, também o seja (parte VII).

Parece ser então possível constatarmos que o "Sermão das Lágrimas de S. Pedro" patenteia a exímia arte de argumentação de um *orador/pregador que corresponde às necessidades de um público/auditório cuja mentalidade e conceitos estão de certa maneira espelhados em todo o discurso*. O homem da época barroca, na angústia do cepticismo, próprio de uma certa insegurança interior, deseja um real diferente do real instituído como Norma; busca portanto o seu próprio real o qual se caracteriza pela necessidade de *procura* e de *encontro* — procura e encontro *de si* mesmo, da sua própria natureza; procura e encontro *do outro*, ou seja, do diferente de si, do desconhecido, aquilo que ultrapassa os limites. Com efeito, disto nos dão testemunho alguns dos estudos executados sobre a literatura da época como expressão de um conjunto de problemáticas, conceitos, visões do mundo e do homem que então se viviam e que aqui apenas tentámos aflorar [24].

---

23. "*Nous entendons par lieu de l'essence, non pas l'attitude métaphysique qui affirmerait la supériorité de l'essence sur chacune de ses incarnations* [...] *mais le fait d'accorder une valeur supérieure aux individus en tat que représentants bien caractérisés de cette essence.*", in PERELMAN/ OLBRECHTS-TYTECA, *ob. cit.*, p. 126.

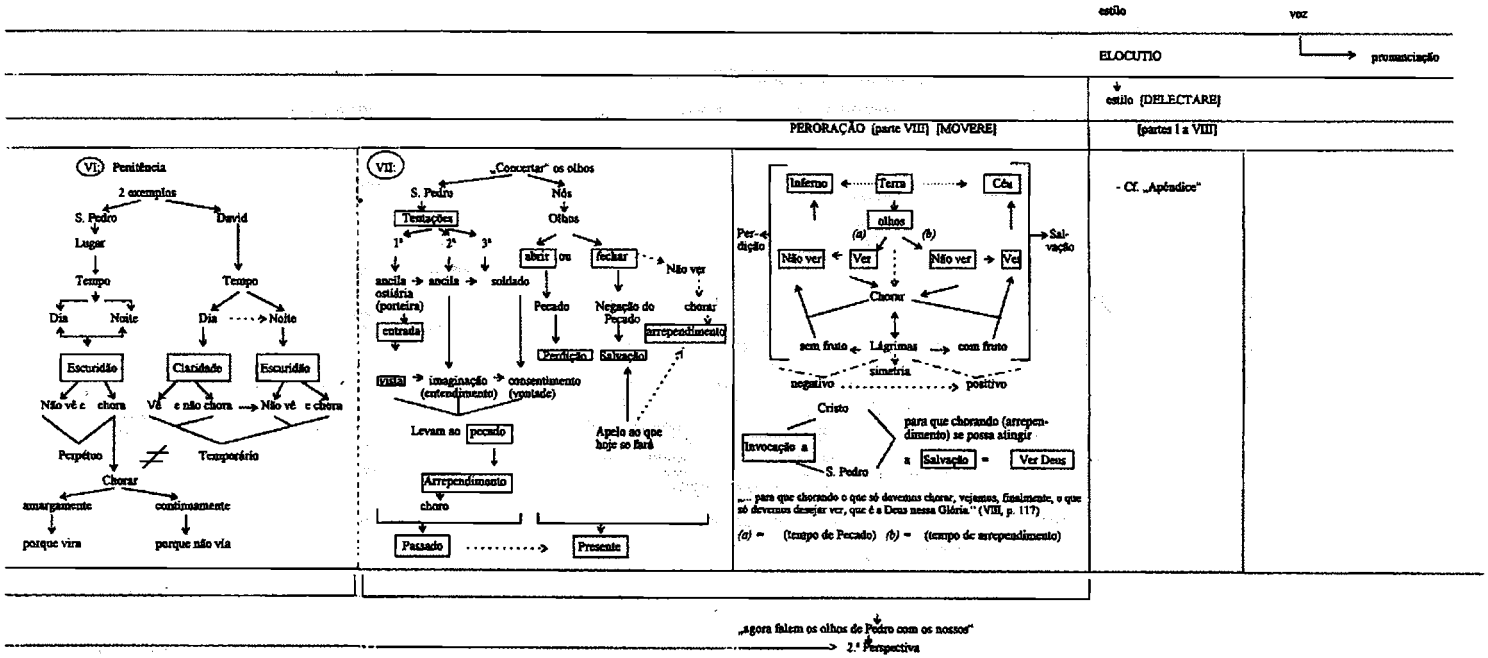
24. Cf. Claude-Gilbert DUBOIS, *ob. cit.*; Maria de Lourdes Belchior PONTES, *ob. cit.*; Vítor Manuel de AGUIAR e SILVA, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; Robert RICARD, *Etudes sur l'Histoire Morale et Réligieuse du Portugal*, Paris, F.C.Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1970.

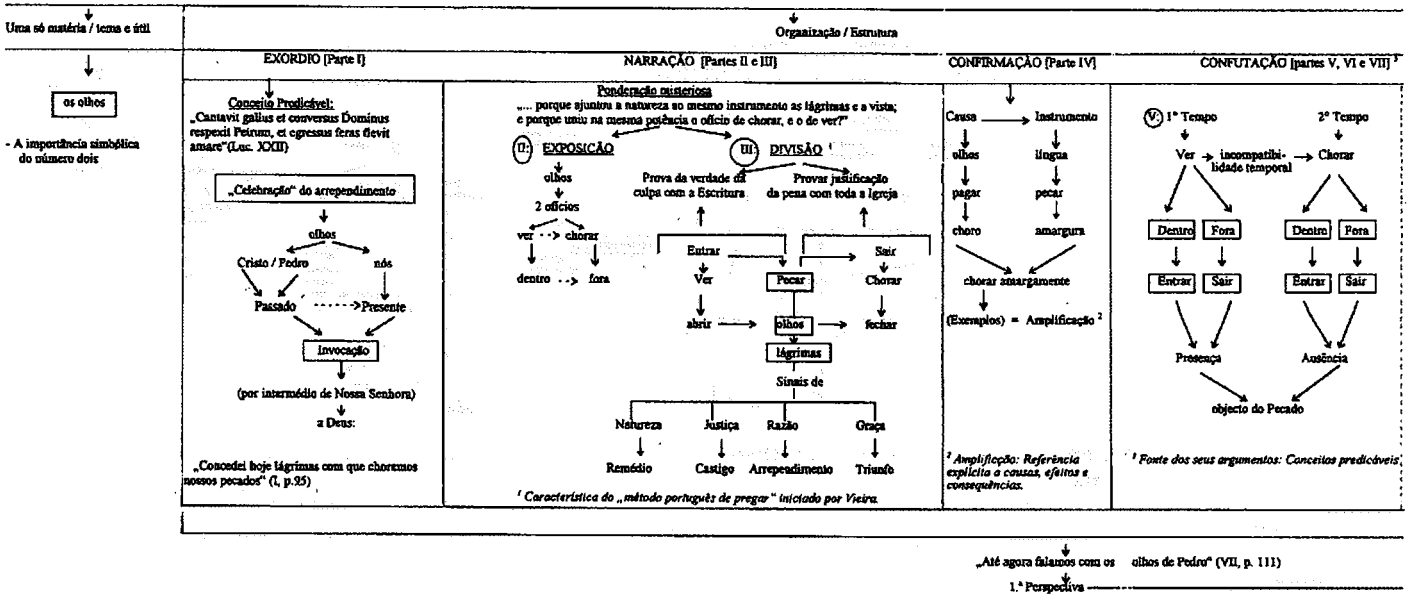
APÊNDICE

A grande riqueza estilística de Vieira não foi objecto de análise pormenorizada neste trabalho embora ela seja evidente, e de modo muito claro, em todo o sermão. No entanto não era meu intuito fixar-me aí embora reconheça que o jesuita prima pelo seu estilo tipicamente barroco e por isso, *no sermão estudado o "docere" é indissociável do "delectare"*. Quanto a tal característica de Vieira, que a não desejava como pecado seu, Aníbal Pinto de Castro desculpa o grande orador dizendo que "talvez por se lembrar desses pecados teve o cuidado de se incluir no número daqueles a quem dirigia tão críticas advertências" [25]. Quanto a mim, acredito que o jesuita era mais racional do que possa parecer para se deixar levar por uma quase fátua exuberância sem que subjacente a tal atitude estivesse a preocupação do público a quem se dirigia muito embora, em alguns sermões, ele próprio confesse que uma parte do auditório teria depois que explicar aos menos esclarecidos (de quem afinal se falava...) o que significavam as suas palavras.

Como não reconhecer que era decerto impossível a Vieira fugir a alguns preciosismos de linguagem, conhecedor e exigente que era em relação à língua? De tal facto nos dá provas Cantel [26] demonstrando-o e reconhecendo-o. Por um lado *"le latin lui [a Vieira] semble comme à la plupart de ses contemporains offrir un modèle dont l' élégance ne saurait être qu'imparfaitement imitée par les langues modernes"* [27]. Por outro lado,e de acordo ainda com o mesmo autor — referindo Hernâni Cidade em *Literatura Autonomista sob os Filipes* [28] —, Vieira vivera numa época em que a primazia portuguesa era fortemente reivindicada dado, quanto mais não fosse, o factor político-social e cultural do domínio espanhol. Além disso, aquele orador estava consciente da riqueza da sua língua [29] e só um seu profundo conhecedor se não assusta e se sente seguro com a inclusão nela de novos termos pois sabe que tal a não adultera e até, eventualmente, a poderá enriquecer. Isto mesmo demonstrou aquele pregador ao pretender que tal acontecesse como refere Afrânio Coutinho [30].

25. Aníbal Pinto de CASTRO, *ob. cit.*, pp. 103-104.
26. Raymond CANTEL, *Les Sermons de Vieira, étude du style*, Paris, editiones Hispano-Americanas, 1959.
27. in Raymond CANTEL, *ob. cit.*, p. 44.
28. Hernâni CIDADE, *Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, s/d (1948?), pp. 110-113.
29. Referia mesmo Vieira que a língua portuguesa só não lhe parecia ter equivalente satisfatório para o verbo latino *"infatuare"* — Cf. Raymond CANTEL, *ob. cit.*, p. 46.
30. Dizia o autor que Vieira aconselhava os noviços a valorizar a língua portuguesa com os "idiomatismos locais" brasileiros — Cf. Afrânio COUTINHO, *Conceito de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Pallas S.A. editoras e distribuidora, 1976, p. 63.


estilo
voz
ELOCUTIO
pronunciação
estilo [DELECTARE]
PERORAÇÃO [parte VIII] [MOVERE]
[partes I a VIII]
VI: Penitência
2 exemplos
S. Pedro
David
Lugar
Tempo
Tempo
Dia
Noite
Dia
Noite
Escuridão
Claridade
Escuridão
Não vê e chora
Vê e não chora
Não vê e chora
Perpétuo
Temporário
Chorar
amargamente
continuamente
porque vira
porque não via
VII:
„Concertar" os olhos
S. Pedro
Nós
Tentações
Olhos
1ª
2ª
3ª
abrir
ou
fechar
Não ver
ancila ostiária (porteira)
ancila
soldado
Pecado
Negação do Pecado
chorar
arrependimento
entrada
Purificação
Salvação
vista
imaginação (entendimento)
consentimento (vontade)
Levam ao pecado
Apelo ao que hoje se fará
Arrependimento
choro
Passado
Presente
Inferno
Terra
Céu
olhos
(a)
(b)
Per-dição
Sal-vação
Não ver
Ver
Não ver
Ver
Chorar
sem fruto
Lágrimas
com fruto
simetria
negativo
positivo
Cristo
Invocação a
S. Pedro
para que chorando (arrepen-dimento) se possa atingir
a Salvação = Ver Deus
„... para que chorando o que só devemos chorar, vejamos, finalmente, o que só devemos desejar ver, que é a Deus nessa Glória." (VIII, p. 117)
(a) = (tempo de Pecado) (b) = (tempo de arrependimento)
„agora falem os olhos de Pedro com os nossos"
2.ª Perspectiva


Uma só matéria / tema e útil
os olhos
- A importância simbólica do número dois
Organização / Estrutura
EXORDIO [Parte I]
NARRAÇÃO [Partes II e III]
CONFIRMAÇÃO [Parte IV]
CONFUTAÇÃO [partes V, VI e VII] 3
Conceito Predicável:
„Cantavit gallus et conversus Dominus respexit Petrum, et egressus fleras flevit amare"(Luc. XXII)
„Celebração" do arrependimento
olhos
Cristo / Pedro
nós
Passado
Presente
Invocação
(por intermédio de Nossa Senhora)
a Deus:
„Concedei hoje lágrimas com que choremos nossos pecados" (I, p.95)
Ponderação custeriosa
.... porque ajuntou a natureza ao mesmo instrumento as lágrimas e a vista; e porque uniu na mesma potência o ofício de chorar, e o de ver!"
II: EXPOSIÇÃO
III: DIVISÃO 1
olhos
2 ofícios
ver
chorar
dentro
fora
Prova da verdade da culpa com a Escritura
Provar justificação da pena com toda a Igreja
Entrar
Sair
Ver
Pecar
Chorar
abrir
olhos
fechar
lágrimas
Sinais de
Natureza
Justiça
Razão
Graça
Remédio
Castigo
Arrependimento
Triunfo
1 Característica do „método português de pregar" iniciado por Vieira.
Causa
Instrumento
olhos
língua
pagar
pecar
choro
amargura
chorar amargamente
(Exemplos) = Amplificação 2
2 Amplificação: Referência explícita a causas, efeitos e consequências.
V: 1º Tempo
2º Tempo
Ver
incompatibilidade temporal
Chorar
Dentro
Fora
Dentro
Fora
Entrar
Sair
Entrar
Sair
Presença
Ausência
objecto do Pecado
3 Fonte dos seus argumentos: Conceitos predicáveis
„Até agora falamos com os olhos de Pedro" (VII, p. 111)
1.ª Perspectiva

A. BIBLIOGRAFIA

A. CANTEL, Raymond, *Les Sermons de Vieira, étude du style*, Paris, editoneś Hispano-Americanas, 1959.

CASTRO, Aníbal Pinto de, *Retórica e teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.

COUTINHO, Afrânio, *Conceito de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Pallas, S.A. editores e distribuidores, 1976.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, 3ª edição, Lisboa, F.C. Gulbenkian, 1967.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poétique et réthorique*, 3ª edição, Paris, P.U.F., 1981.

PERELMAN, Ch./OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traité de L'Argumentation, la Nouvelle Rhétorique*, 4ème éd., Bruxelas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1983.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior, *Frei António das Chagas, um homem e um estilo do séc. VII*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953.

PORTUGAL, D. Manuel de, *Obras*, Lisboa, Craesbeck, 1605.

RICARD Robert, *Etudes sur l'Histoire Morale et Réligieuse du Portugal*, Paris, F.C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1970.

SARAIVA, António José/LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 7ª edição, Porto, Porto editora, s/d.

SARAIVA, António José, *O Discurso Engenhoso*, São Paulo, editora Perspectiva, 1980.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, col. Temas e Problemas, 1ª edição, Lisboa, Moraes editores, 1977.

VIEIRA, P.re António, *Sermões*, Porto, Lello e Irmão editores, 1959.

B. ARTIGOS DOS DICIONÁRIOS:

Dicionário de Literatura Portuguesa, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1983.

Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique, Doctrine et Histoire, Paris, Beauchêne, 1982.

Dictionnaire des Symboles, Paris, ed. Robert Laffont/Jupiter, 1982.

TENDÊNCIAS REALISTAS NA FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES *

PETAR DIMITROV PETROV

Num importante estudo sobre a obra do escritor José Cardoso Pires, publicado em 1977, Maria Lúcia Lepecki termina a sua análise com as seguintes palavras: "Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmistificadora e confiante" (Lepecki, 1977, p. 178). Nove anos depois, num prefácio ao livro *O Delfim*, Eduardo Prado Coelho reformulará a mesma expressão assim: "marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e céptica" (Coelho, 1986, p. XVII). Pela nossa parte, diríamos que as duas afirmações se complementam, até porque, no espaço temporal que as separa, José Cardoso Pires publicará mais dois livros em prosa que podem contribuir para justificar eventuais paradoxos interpretativos. No entanto, sem propósitos de comentar expressamente os dois pontos de vista referidos, afigura-se-nos de interesse examinar por que motivos a escrita cardoseana acarreta leituras diferentes, ou seja, que recursos técnico-expressivos e semântico-pragmáticos configuram a sua mensagem de modo a ser concebida como inequivocamente comprometida e, ao mesmo tempo, ambígua pela oscilação entre a confiança e o cepticismo. No fundo, trata-se de questionar a maneira como a sua ficção se desloca dentro de uma estética contemporânea de feição realista, prolongamento do chamado neo-realismo português cuja eclosão e afirmação ocorreram na viragem dos anos 40.

É sabido que os representantes deste movimento, ao assumirem a concepção marxista do fenómeno literário e da função do escritor, visavam romper com o fatalismo sociológico subjacente à visão realista/naturalista do século passado. Em resultado de preocupações marcadamente pragmáticas, a maioria dos escritores evitava todos os desvios formalistas e subjectivistas, em nome de uma arte objectiva, "didáctica" e comprometida. Nesta medida, os limites do neo-realismo, na sua primeira fase, serão denunciados em aspectos como o imediatismo da mensagem, a ausência de originalidade estética, o gosto pelo detalhe regionalista e a atitude ingénua e algo romântica do escritor. O afastamento dos esquematismos iniciais torna-se evidente depois da Segunda Grande Guerra, com a "desprovincianização" de Portugal (Dionísio, 1980) e a estética neo-realista sofrerá uma gradual renovação com a entrada na década de 50.

Precisamente nesta fase de viragem, surgirá, em 1949, a primeira colectânea de narrativas breves da autoria de José Cardoso Pires, intitulada *Os Caminheiros e Outros Contos*. Nitidamente influenciadas pela "short-story" da chamada "geração perdida" norte-americana, as suas "estórias" afastam-se do simplismo que marcava muitas das obras do neo-realismo de então. Dois são os traços que, na altura, ainda o ligam a este movimento: as oposições lineares, que representam choque de valores (cf. Torres, 1967)

* Este trabalho foi subsidiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

e "o fomentar de uma vaga esperança adiada para "um dia" (Dionísio, *id.*, p. 16). Todavia, a originalidade está no tratamento dos conflitos que, diferentemente da visão do neo-realismo de escola, não se apresentam somente como resultado das relações entre classes antagónicas, mas atingem indivíduos do mesmo grupo social. Exemplo maior é o conto que dá título ao livro, cuja intriga se resume às negociações que acompanham a venda de um cego, pelo seu guia, a outro mendigo profissional. O que se configura, no caso, é a exploração do trabalho, por razões de subsistência, de uma vítima do sistema por outra vítima do mesmo sistema. Aspectos semelhantes estão presentes nos restantes contos da colectânea: são o retrato do quotidiano de gente simples e anónima, na sua condição de alienação extrema, inserida numa sociedade asfixiante que limita as hipóteses de realização humana.

Do ponto de vista semântico-pragmático pode-se dizer que a prosa de estreia de José Cardoso Pires compatibiliza com a visão neo-realista pelo seu elevado teor de crítica a uma sociedade, espaço de injustiças e desigualdades. No entanto, a sua escrita manterá o compromisso com a realidade de uma forma inovadora, traduzindo-se num novo modo de observação e representação, que irá caracterizar quase toda a sua ficção posterior. Assim, a nível expressivo, é de assinalar: a *objectividade*, conseguida pela secura da linguagem que abandona o supérfluo, a retórica balofa e os pormenores descritivos; a presença de *diálogos coloquiais*, com a exploração de uma larga gama de sociolectos que situam as personagens em contextos espacio-temporais precisos. A nível técnico-literário verifica-se: o recurso a *elipses* que conduzem a uma singular economia narrativa; a *caracterização indirecta* das personagens com a eleição da *focalização externa*; o *distanciamento do narrador* pela adopção de múltiplos pontos de vista; o aproveitamento da *técnica cinematográfica* pelo privilégio do *enfocamento visual* do modo de contar; o *abandono da história*, com destaque para a personagem e não para a acção.

Se *Os Caminheiros* fora o primeiro sinal de ousadia relativamente aos cânones do neo-realismo ortodoxo, o segundo livro de contos, *Histórias de Amor* (1952) irá mais longe ao pôr a tónica no retrato das realidades pessoais, com a apresentação de situações de intimidade afectiva. Assim, as intrigas exemplificam diferentes tipos de amor, nas suas manifestações legais e clandestinas, como, por exemplo, o clássico triângulo, o idealizado *versus* o real quotidiano, o prostituído, o imposto e o "do desejo [...] sem piedade". Isto a nível do significante, porque a nível da estrutura profunda, a temática da sexualidade, na sua dimensão frustrante e marginalizada, é aludida como consequência directa da instituição da subalternidade, segundo a qual a mulher é encarada como um simples objecto à mercê do homem, em função de regras sociais assumidas como normas morais (cf. Torres, *id.*). Nesta linha de ideias, capta-se a denúncia da atitude dita "machista", adversária feroz de qualquer emancipação feminina e um dos aspectos da mentalidade marialva cuja desmistificação terá lugar em narrativas posteriores.

Com a publicação do romance *O Hóspede de Job*, datado editorialmente de 1963, mas escrito numa primeira versão dez anos antes, fecha-se a primeira das tendências literárias que nos propomos delimitar. O livro, cujo título metaforiza a presença de uma potência militar estrangeira em terras de Portugal, é construído em forma de sequências

que abarcam várias acções, distribuídas em dois espaços, bem delineados e de sinais opostos: o do "jogo" e o da "fome" (Torres, *id.*). Os protagonistas são, respectivamente, os soldados de um regimento, em exercícios sob o olhar atento de um especialista convidado, e o povo de uma aldeia em confronto com o patronato por questões laborais. "História de proveito e exemplo", assim será definida a intriga no pós-fácio do livro, negando-se-lhe uma preocupação documental e o estatuto de obra "de testemunho". Todavia, dois elementos corroboram a ideia de que de todos os romances de José Cardoso Pires este é o mais "neo-realista": a escolha das personagens, camponeses que lutam pela sua sobrevivência, e o espaço físico, a região do Alentejo, quase sempre privilegiada pelo romance neo-realista. A acrescentar, a tenacidade do camponês mutilado, símbolo do poder destruidor do hóspede, que, no fim da diegese, mostrará uma invulgar força e coragem para enfrentar o mundo novamente.

O romance *O Anjo Ancorado* (1958) será uma obra de transição entre o aparente neo-realismo cardoseano e uma nova fase estética de feição exclusivamente subjectiva e experimental, que tomará contornos definitivos n'*O Delfim*, publicado em 1968. A nosso ver, a originalidade do segundo fundamenta-se, pelo menos, em dois aspectos claramente inovadores: a deslocação da tónica temática, no sentido do abandono da questão circunscrita ao mundo dos explorados, e o modo complexo da construção do enredo, desta vez condicionado pelo ponto de vista da primeira pessoa. Assim, a matéria do romance gira em torno de um incidente dramático, ocorrido numa aldeia, com a morte misteriosa da esposa e do criado de um rico engenheiro, o delfim, no caso, denunciado pelo seu conservadorismo marialva. Não há intriga propriamente dita, até porque o escritor/personagem entra em cena após os acontecimentos, empenhado em encontrar as motivações para o sucedido. Estas são procuradas na memória do narrador, ao relembrar os seus encontros com a família antes da tragédia, e a partir das informações recolhidas junto dos habitantes da aldeia. No primeiro caso, instaura-se uma subjectividade que obscurece a mensagem pelo seu elevado teor de ambiguidade e, no segundo, as versões das diferentes vozes narrativas relativizam praticamente tudo acerca dos factos. Narrativa de difícil classificação, *O Delfim* pode ser visto também como uma simples intriga policial. Todavia, finalizada a leitura, torna-se evidente que a sua estrutura não obedece aos pressupostos clássicos do género, em virtude de não se chegar à decifração do crime. Isto indica que o mesmo não tem nenhuma importância, tão-pouco representando o tema principal. O que se delineia, sim, é o crime a servir de pretexto para a construção de um outro tema, ligado à própria escrita, na medida em que o sujeito de enunciação, enquanto interroga as circunstâncias e os motivos dos acontecimentos, investiga, igualmente, o próprio fazer literário. O desvendar do processo de escrita é feito pelo recurso à ironia e à auto-ironia, à fragmentação do tempo e do espaço, aos diversos registos enunciativos, e pela presença de inúmeros comentários de ordem meta-discursiva. Manifesta-se, assim, a consciência crítica do escritor sobre o seu papel na organização da realidade, ou seja, mostra-se o trabalho artesanal do artista que remete para a problemática da representação, da *mimesis* e do realismo, este último intensificado e enfatizado pelo facto da realidade estar apresentada na sua complexidade e não reduzida a uma única verdade. "Desconstruindo" o real, pela aceitação do parcelar, do incompleto, do

incerto e do contraditório, impõe-se a visão da incerteza, da inquietação, da dúvida; numa palavra, do cepticismo. Da fase anterior, afirmativa, passa-se à fase interrogativa; da certeza transita-se para a suspeita; do objectivismo para o subjectivismo; da obra fechada, como criação acabada, para a obra aberta, como trabalho em processo (cf. Coelho, E. P., 1986; Coelho, N. N., 1973).

Se *O Delfim* representa o auge do realismo subjectivo, a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e os dois livros de contos, *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988) revelarão uma outra tendência ligada à propensão para a transfiguração do real, a configurar um realismo imaginário ou fantástico. *O Dinossauro*, por exemplo, será o retrato grotesco do ditador Salazar, mediante o qual se desmistifica o que de mais retrógrado e conservador existia no poder antes do 25 de Abril. Adoptando um tom jocoso, satírico e muitas vezes sarcástico, José Cardoso Pires surge com um estilo novo, "folgazão" e "chocarreiro", diferente da secura e sobriedade anteriores, com propósitos de incomodar e, ao mesmo tempo, divertir, segundo o lema "para grandes males, grandes risos" (Cruz, 1972). Esta fábula reaparecerá nos outros dois livros, todavia n'*A República dos Corvos*, o realismo imaginário, conjugado com elementos fantásticos e surrealizantes, terá a sua máxima expressão no inventário naturalista do bestiário nacional português. Altamente simbólicos, a jogar com a ironia, a sátira e o sarcasmo, os contos apresentam: a deambulação de um corvo enigmático, símbolo da cidade de Lisboa, "embalada em lendas", na qual "tudo é fábula de museu"; o voo de bestas estranhas, cruzamento entre porcos e vampiros, "testemunhos da unidade de Criação", que se libertam do corpo hospedeiro do homem no acto da sua morte; a invasão de baratas sinistras, vorazes e assassinas, comparadas com os carrascos encapuçados da Inquisição; o desfile de cães cegos a guiar professores cegos que, na sua magnificência e erudição, participam num congresso de cultura. Livro desconcertante, de difícil descodificação, a confirmar a presença do "escritor-furão", sempre à procura de renovação, tiranizado pela forma, a optar pela imagem e não pelo imediatismo denotativo; em suma, um "contador de histórias" para alguns "insólito" e "inqualificável" (Alves, 1988).

A quarta tendência, filiada na vertente de um realismo pós-moderno, encontrará a sua expressão nas páginas dos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, publicados respectivamente em 1982 e 1987. Isto porque, escritos após a instauração do regime democrático, os dois se apresentam sob a forma de "romances históricos", entendidos no sentido lato: o primeiro regressa aos anos 60 para fazer a radiografia de um estado social recorrendo a uma intriga de enigma e, o segundo, revisita o passado mais recente para questionar o presente. A leitura da *Balada* faz de imediato lembrar *O Delfim*, em virtude de estar construída em forma de narrativa policial: o enredo resume-se à investigação de um crime e o protagonista é um chefe de brigada da Polícia Judiciária que reconstrói o ambiente a partir de dados reais e conjecturas imaginadas. Baseada num facto real, a narrativa fornece um rico painel de elementos que constituem o pano de fundo dos acontecimentos o que, a nosso ver, representa o próprio tema do romance. Trata-se da época da ditadura salazarista, caracterizada por antagonismos a nível das estruturas do poder, mas o que de facto está em causa é a ordem social portuguesa de então. É que o registo dos meandros da actuação policial, assente num

extraordinário verismo documental, fornece a imagem de uma sociedade dominada por um regime repressivo, em aparente estado de estagnação e impotência, na qual todas as acções dos indivíduos são resultado directo da instituição do terror e do medo. Diferentemente da abertura do romance subjectivo e experimental, a *Balada*, ao apresentar uma sociedade "morta", de impossível revelação, é uma obra fechada, também em virtude do desfecho elucidar sobre o autor do crime e das razões subjacentes à sua concretização (cf. Cabral, 1989; Seixo, 1991).

De certo modo similar é a matéria do último romance, *Alexandra Alpha*, que representa uma espécie de visão panorâmica da sociedade portuguesa dos anos imediatamente antes e depois do 25 de Abril. A protagonista, cujo nome dá título ao livro, é caracterizada como uma mulher de uma forte personalidade que leva uma vida por cima e à margem dos preconceitos burgueses morais e sociais. À sua volta aparecerá uma impressionante gama de outras personagens que representam um extracto de pessoas bem instaladas, vivendo, principalmente, de rendimentos e do seu trabalho intelectual. Não há uma intriga bem definida, no sentido clássico do termo, e o romance está construído em forma de cenas alternadas recorrendo-se a uma multiplicidade de pontos de vista. Estes, da responsabilidade dos actantes, definem problemas existenciais e vários complexos ligados à sua identificação cultural com a sociedade da época. Delineia-se, assim, um universo de gente ancorada, inactiva, comodista, dúplice, consciente da sua falsidade, a oscilar entre "o altruísmo e o egoísmo, a ilusão e a realidade" (Teixeira, 1991). Um quadro fatalista, para não dizer crepuscular ou apocalíptico, se entendermos que este material humano simboliza parte da consciência crítica até ao 25 de Abril e a *intelligentsia* portuguesa depois desta data, ou seja, os potenciais governantes do novo sistema democrático que substituiu a ditadura. De todas as narrativas de José Cardoso Pires, esta é uma das mais incómodas, pela subtileza com que se desmistificam as ilusões de uma sociedade nova, que possui ainda muito da mentalidade da que desapareceu, teoricamente, com a Revolução dos Cravos.

A nosso ver, as quatro tendências realistas na prosa de José Cardoso Pires, justificam plenamente os paradoxos interpretativos referidos no início da presente comunicação. Isto devido às mudanças de tónica temática e dos modos de expressão, condicionadas por novas exigências estéticas como resultado de novas realidades sociais. Sempre atento a estas últimas, José Cardoso Pires nunca abandonou o compromisso artístico, como se pode comprovar pela sua literatura participante que, ao longo de 40 anos, questionou constantemente as diversas formas que limitam e subjugam as capacidades dos seres humanos. Neste sentido, a sua obra é inquestionavelmente revolucionária, não só pelo seu aspecto desmistificador, mas também pela ousadia experimental, traduzida na incorporação de novas técnicas expressivas, necessárias para a revigoração da sua estética realista. Com plena consciência deste facto, o próprio afirmaria ainda, em 1964, acerca da sua "aprendizagem de novelista": "Na existência crítica dos camaradas mais queridos que me antecederam compreendi que a dúvida e a vigilância de nós mesmos são o ponto capital do breviário de quem escreve" (Pires, 1977, pp. 31-32). *Dúvida* e *vigilância*, duas palavras-chave para a compreensão da prosa deste escritor, sempre insatisfeito consigo próprio, a renovar-se e a renovar-nos, inquietando, intervindo e instruindo.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Clara Ferreira (1988). "O Pires Excelentíssimo", in *Expresso*, 17/XII, Lisboa.

CABRAL, Eunice (1989). "Canibalismo Lusitano numa Obra Fechada", in *Diário de Notícias*, 18/VI, Lisboa.

COELHO, Eduardo Prado (1986). "O Círculo dos Círculos", in PIRES, José Cardoso. *O Delfim*, Lisboa, Círculo de Leitores (prefácio).

COELHO, Nelly Novaes (1973). "José Cardoso Pires", in *Escritores Portugueses*, São Paulo, Edições Quiron.

CRUZ, Liberto (1972). "Dinossauro Excelentíssimo", in *Colóquio / Letras*, nº 10, Novembro, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian.

DIONÍSIO, Mário (1983). "Uma Pequena Grande História", in PIRES, José Cardoso. *O Anjo Ancorado*, Lisboa, Edições "O Jornal", (prefácio).

LEPECKI, Maria Lúcia (1977). *José Cardoso Pires, Ideologia e Imaginário*, Lisboa, Moraes Editores.

PIRES, José Cardoso (1949). *Os Caminheiros e Outros Contos*, Lisboa, Edição do Centro Bibliográfico.

_____ (1952). *Histórias de Amor*, Lisboa, Gleba.

_____ (1984). *O Anjo Ancorado*, Lisboa, Edições "O Jornal" (1ª ed. 1958).

_____ (1983). *O Hóspede de Job*, Lisboa, Edições "O Jornal" (1ª ed. 1963).

_____ (1986). *O Delfim*, Lisboa, Círculo de Leitores (1ª ed. 1968).

_____ (1972). *Dinossauro Excelentíssimo*, Lisboa, Editora Arcádia.

_____ (1977). *E Agora, José?*, Lisboa, Moraes Editores.

_____ (1979). *O Burro em Pé*, Lisboa, Moraes Editores.

_____ (1982). *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, Edições "O Jornal".

_____ (1987). *Alexandra Alpha*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____ (1988). *A República dos Corvos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

SEIXO, Maria Alzira (1991). "Modernités Insaisissables", in *Dedalus*, nº 1, Lisboa.

TEIXEIRO, Ramiro (1991). "Alexandra Alpha - um Romance Crepuscular", in *Letras e Letras*, nº 45, 17/ IV, Porto.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1967). "Sociologia e significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires", in *Romance: o Mundo em Equação*, Lisboa, Portugália Editora.

COMPARAÇÕES E SÍMILES HOMÉRICOS N'*OS LUSÍADAS*

SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO

Quem percorre a obra camoniana facilmente se dá conta de que entre os seus padrões estéticos de origem greco-latina se impõem com particular evidência as abundantes e expressivas comparações com que o Poeta ornamenta muitos dos episódios ou descrições quer da épica, quer da lírica, do teatro, ou mesmo da sua escassa correspondência. E ainda que o seu maior comentador, Faria e Sousa, a propósito de uma dessas mais belas imagens, lamente que o autor tenha usado tão poucas, [1] a verdade é que, em números absolutos, é possível identificar em toda a obra de Camões, mais de 120 exemplos de similitudes do tipo a que nos referimos: perto de sessenta n'*Os Lusíadas*, cerca de quarenta na *Lírica*, à beira de uma quinzena nos *Autos* e mais de meia dúzia nas *Cartas*. É uma frequência que, em termos comparativos, está aquém da praticada pelos autores clássicos que lhe serviram de modelo, em que as percentagens chegam a atingir mais do dobro — no caso dos poemas homéricos, por exemplo [2] —; mas é o bastante para demonstrar a vitalidade deste recurso literário em plena época clássica da literatura portuguesa, com continuidade, aliás, até aos nossos dias [3].

Comecemos por recordar um exemplo camoniano desses modelos de estética, justamente o que primeiro nos aparece n'*Os Lusíadas*, a ocupar toda a estrofe 35 do canto I, logo após o início da narração e inserido no relato do concílio dos deuses no Olimpo. Júpiter, o presidente da assembleia, acabara de falar em defesa do empreendimento marítimo dos portugueses, já a caminho do Oriente nas águas ocidentais do Índico, e determinara que estes "sejam agasalhados nesta costa africana como amigos". A reacção de Baco contra este projecto, em frontal oposição a Vénus, que o apoiava, e a desordem e agitação que os dois geraram no meio dos seus confrades olímpicos,

1. Vd. *Lusíadas de Luís de Camões*. Comentadas por Manuel de FARIA E SOUSA. Volume I, Lisboa, 1972, Imprensa Nacional / Casa da Moeda (Edição comemorativa do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*), p. 164. FARIA E SOUSA diz expressamente: "*I muchas vezes me duelo, de que siendo nuestro P. tan singular, i feliz en las comparaciones, no las usasse màs; que verdaderamente son pocas*".
2. Enquanto na *Ilíada* a percentagem de símiles é de 2,1%, isto é, de cerca de 330 exemplos para um total de 15.693 versos, na *Odisseia* 0,9%, n'*Os Argonautas* 1,7% e na *Eneida* 1,4%, a mesma relação n'*Os Lusíadas* é apenas de 0,65 %. Se, porém, considerarmos a obra camoniana completa (atribuindo, para o efeito, aos textos em prosa uma equivalência aproximada a cerca de 8.000 versos), a percentagem global baixará para 0,45%.
3. Para exemplo de um escritor da actualidade, veja-se Vergílio FERREIRA em "Génese", um inédito publicado em *Letras & Letras* 33 (Setembro de 1990), p. 8, em que aparecem três símiles em menos de meia coluna de texto.

divididos entre as duas facções, são assemelhados ao efeito de um vendaval abatido sobre a floresta:

> Qual Austro fero ou Bóreas, na espessura,
> De silvestre arvoredo abastecida,
> Rompendo os ramos vão da mata escura,
> Com impito e braveza desmedida;
> Brama toda a montanha, o som murmura,
> Rompem-se as folhas, ferve a serra erguida:
> Tal andava o tumulto, alevantado
> Entre os deuses, no Olimpo consagrado.

Este exemplo mostra que não se trata aqui de uma forma de realçar simplesmente um episódio pelo processo da mera oposição, do contraste ou da diferença, da igualdade negada, ou mediante a comparação de grau, superior ou inferior, que são outras formas de diferença, mas pela relação de igualdade ou similitude. Daí terem os antigos designado este processo por um símile, isto é, um facto, um objecto, um ser, um episódio, uma atitude 'semelhantes' [4].

Trata-se, por outro lado, de uma comparação em que o segundo termo — o comparante — aparece de uma forma particularmente desenvolvida, introduzindo na narrativa principal, como que uma outra pequena história, uma espécie de microdiscurso diegético paralelo, com o fim não apenas de aclarar o entendimento do primeiro, mercê da adequação e propriedade das suas imagens, como também para lhe conferir uma singular sensação estética, pela forte sugestão de som, dinamismo e beleza que transporta.

---

4. Todavia, nem todos os críticos estão de acordo quanto a esta limitação, defendendo alguns que há também outras formas de comparação, sobretudo as que elevam o comparado a um grau superior ao do comparante, por muito alto que este seja, e considerando que a relação de semelhança se pode estabelecer tanto pela positiva como pela negativa. Enquadram-se neste caso as comparações de superioridade do tipo da usada pelo mordomo de *El-Rei Seleuco*, com que põe a ridículo o apresentador da peça nestes termos (cfr. Luís de CAMÕES, *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, Vol. III, Lisboa, Sá da Costa, p. 91):

> "Ouçamos este representador, que vem mais amarlotado dos encontros, que um capuz roxo de piloto que sai em terra e o tira de arca de cedro".

ou as três sucessivas comparações de feição negativa que preenchem as primeiras três septinas da ode "Tão suave, tão fresca e tão fermosa" com que o sujeito poético exalta a luminosa figura de uma mulher que o anima e o despreza. Vejamos a 2ª estrofe:

> Bonina pudibunda ou fresca rosa
> Nunca no campo abriu,
> Quando os raios do Sol no Touro estão,
> De cores diferentes esmaltada,
> Como esta flor, que, os olhos inclinando,
> O sofrimento triste costumou
> Á pena que padeço.

Mas, tal como na literatura clássica, também na obra camoniana nem todas as comparações — a que os Antigos chamavam igualmente "símiles" — apresentam uma estrutura assim desenvolvida. Muitas delas consistem em simples frases curtas e mais ou menos completas ou mesmo em pequenos sintagmas elípticos. São disso exemplos, colhidos n'*Os Lusíadas*, o episódio em que Vénus se derrama em lágrimas diante de Júpiter "Como co orvalho fica a fresca rosa" (II, 25, 4); o céu estrelado de uma calma noite de luar em frente a Moçambique, descrito "Qual campo revestido de boninas" (I, 58, 4); ou a rapidez com que a referida deusa acode a impedir que a nau capitânia entre no porto de Mombaça, voando do céu ao mar "como hũa seta" (II, 18, 8), e tantos outros, que preenchem cerca de metade dos consagrados ao poema épico.

Foram, porém, os símiles de grande desenvolvimento e elaboração os que ficaram conhecidos desde a Antiguidade como uma característica atribuída sobretudo à poesia épica, pela frequência com que aparecem e pelo apreço que mereceram em poemas como a *Ilíada*, a *Odisseia*, *Os Argonautas* e a *Eneida*, e principalmente pelo grande efeito épico que deles consegue tirar o narrador mediante inesperadas imagens de grandiosidade, aparato e movimento [5]. Charles Perrault, um dos protagonistas da Querela dos Antigos e Modernos, no Diálogo que à poesia consagra na obra *Parallèle des anciens et des modernes*, em finais do séc. XVII [6], compara estes símiles assim desenvolvidos com o vestido de noiva, que exibe a sua longa cauda em plena cerimónia nupcial. Dá-lhes, por isso mesmo, o nome de "comparações de cauda longa", tão ao gosto, segundo o mesmo Perrault, da "linguagem dos Orientais, toda cheia de figuras, de similitudes, de metáforas, de parábolas e de comparações" e cuja influência se vê registada nas epopeias gregas. A crítica moderna prefere chamar-lhes simplesmente "símiles homéricos", em homenagem aos mesmos poemas, que os acolheram e consagraram.

Para se ver como os símiles camonianos foram, directa ou indirectamente, decalcados nos modelos greco-latinos, basta recordar uma dessas comparações e aproximá-la da sua equivalente intertextual colhida num dos autores latinos mais conhecidos de Camões, que eram, frequentemente, a mais próxima fonte clássica da sua inspiração. Serve-nos, para o efeito, o belo motivo do raio da luz solar reflectido por um espelho contra as paredes e o tecto do interior da casa, para gáudio e curiosidade do garoto que o maneja. A instabilidade da luz assim desviada serviu ao Poeta para com ela comparar a inquietação e angústia de Vasco da Gama, que, traiçoeiramente retido pelo Catual no

5. Tais comparações não são exclusivas da épica: aparecem também nos líricos gregos e latinos. Virgílio apresenta 33 exemplos nas *Bucólicas* e nas *Geórgicas*; e é possível encontrar mais de cinquenta em toda a obra de Horácio.

6. Vd. Charles PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Avec le poème du siècle de Louis le Grad et une épître en vers sur le génie.* Seconde édition. Tomes I-IV, Genève, 1971, p. 211-214.

cais do porto de Calecut, meditava no perigo que corriam as suas naus, ancoradas na barra à guarda de Nicolau Coelho, e procurava remédio para o evitar:

> Nestas palavras o discreto Gama
> Enxerga bem que as naus deseja perto
> O Catual, por que com ferro e flama
> Lhas assalte, por ódio descoberto.
> Em vários pensamentos se derrama;
> Fantasiando está remédio certo
> Que desse a quanto mal se lhe ordenava.
> Tudo temia; tudo, enfim, cuidava.
>
> Qual o reflexo lume do polido
> Espelho de aço ou de cristal fermoso,
> Que, do raio solar sendo ferido,
> Vai ferir noutra parte, luminoso,
> E, sendo da ouciosa mão movido,
> Pela casa, do moço curioso,
> Anda pelas paredes e telhado,
> Trémulo, aqui e ali, e dessossegado:
>
> Tal o vago juízo flutuava
> Do Gama preso, quando lhe lembrava
> Coelho, se por acaso o esperava
> Na praia cos batéis, como ordenara.[7]

O modelo da tradição latina deste símile, encontramo-lo na epopeia virgiliana, aplicado justamente a uma situação homóloga em que Eneias, ao chegar finalmente ao Lácio, para — tal como mais tarde os Portugueses na Índia —, em missão de paz, aí fundar um novo reino que os seus descendentes tanto sublimaram, se vê, súbita e inesperadamente, envolvido numa guerra traiçoeiramente urdida contra si. A agitação do seu espírito mereceu do narrador a seguinte comparação:

> Talia per Latium. Quae Laomedontius heros
> Cuncta uidens magno curarum fluctuat aestu,
> Atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
> In partisque rapit uarias perque omnia uersat,
> Sicut aquae tremulum labris ubi lumen aenis
> Sole repercussum aut radiantis imagine lunae
> Omnia peruolitat late loca, iamque sub auras
> Erigitur summique ferit laquearia tecti.[8]

7. Vd. CAMÕES, *Os Lusíadas* VIII, 86-88, 4.
8. Vd. VIRGÍLIO, *Eneida* VIII, 18-25,

Tal era a situação no Lácio. Ao ver tudo isto, o herói descendente
De Laomedonte flutua nas vagas de um imenso mar de cuidados,
E o seu pensamento corre e divide-se para aqui e para ali,
É arrastado a desvairadas partes e tudo volve e revolve dentro de si.
Como quando, em vasos de cobre, a luz trémula da água,
Ferida do Sol ou da luminosa imagem da lua,
Volita e percorre todo o recinto, e eis que se ergue
nos ares e atinge as molduras do alto do tecto.

Mas a fonte inspiradora do próprio Virgílio para este passo é mais antiga e remonta pelo menos à epopeia grega d'*Os Argonautas* de Apolónio de Rodes, na qual o Mantuano se terá baseado directamente, segundo opinião dos críticos modernos [9]. Neste poema, a comparação é estabelecida entre o coração perturbado de Medeia, que em noite de insónia medita nos perigos que, na sua terra, ameaçam Jasão, o príncipe estrangeiro por quem ela se deixara apaixonar:

Mas o doce sono não veio apoderar-se de Medeia:
Seus cuidados, na sua paixão pelo Esónida, mantinham-na acordada.
[.....]
O coração palpitava-lhe com força dentro do peito.
Tal como, no interior de uma casa, dança uma réstia de sol
Reflectida pela água acabada de verter numa tina
Ou numa malga, e, sacudida pelo rápido torvelinho,
Se agita para aqui e para ali;
Assim também, no seu peito, se arrebata o coração da jovem.

Este confronto de Camões com Virgílio e Apolónio, se não prova que o Épico Português se tenha fundado directamente neles [10], mostra, porém, que ele manteve, neste tipo de comparações, a estrutura herdada dos clássicos e oriunda dos poemas homéricos.

Um símile desta feição, na sua forma explícita completa, apresenta uma estrutura bimembre composta por um comparante e um comparado, interligados por partículas ou expressões de conexão do tipo "Tal como ... assim também" e muitas outras equivalentes, que os unem e entre eles estabelecem uma correlação de dependência lógico-sintáctica do segundo em relação ao primeiro, sob a forma do binómio de prótase e apódose. Um exemplo formalmente acabado desta estrutura é o famoso símile da bonina que modula a triste história da morte de Inês de Castro e traz ao contexto da sua narrativa uma

9. Vd. APOLÓNIO DE RODES, *Os Argonautas* III, 751-760. Sobre esta comparação, vd. H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, Munich, 1968, p. 376-380.

10. FARIA E SOUSA, ao comentar este símile (*op. cit.*, vol. II, p. 515-516), lembra e transcreve alguns autores modernos, bem conhecidos de Camões, designadamente Dante, Policiano e Tasso, que usaram a mesma comparação e que o poderiam ter inspirado. De resto, outros antigos a repetiram, por exemplo Sílio Itálico, 7, 141-145, e Epicteto, 3, 3, 20-22.

exaltação de beleza que proporciona àquela tensão dramática uma pausa ao mesmo tempo de encanto, de alívio e refrigério:

> Assi como a bonina, que cortada
> Antes do tempo foi, cândida e bela,
> Sendo das mãos lacivas maltratada
> Da minina que a trouxe na capela,
> O cheiro traz perdido e a cor murchada:
> Tal está, morta, a pálida donzela,
> Secas do rosto as rosas, e perdida
> A branca e viva cor, co a doce vida. [11]

Esta dependência não significa, porém, que a ordem seja a da precedência sintáctica do comparante em relação ao comparado, como aqui acontece. Frequentemente, sobretudo nos símiles de pequena dimensão, a sequência dos dois membros do binómio comparativo é justamente a inversa. Nesse caso, o comparante apresenta-se como uma espécie de remate de uma narrativa ou descrição mais ou menos exaurida que já vinha detrás. Uma tal disposição vê-se, por exemplo, na narrativa do processo de mobilização de Vasco da Gama e seus companheiros, que o mesmo Jasão Português prolonga por sete estrofes e meia, e que conclui com esta evocação do ajuntamento dos antigos Argonautas para a viagem da descoberta do velo de ouro:

> Assi foram os Mínias ajuntados,
> Para que o véu dourado combatessem,
> Na fatídica nau, que ousou primeira
> Tentar o mar Euxino, aventureira. [12]

Seja, porém, qual for a ordem dos dois membros correlatos de um símile ou a posição do seu conjunto dentro da estrutura global de uma unidade diegética, ele representa sempre, sob o ponto de vista narratológico geral, um suplemento adicional, mas necessário, ao discurso central, pelo facto de preencher uma lacuna e ultrapassar o impasse que o narrador não raro experimenta em expor de forma exaustiva todo o seu pensamento dentro dos limites da expressão simples, ou de o fazer de forma estética adequada à ideia ou objecto em causa. O símile apresenta aqui uma das suas principais funções: a função ilustrativa ou iluminativa. Com ela, contribui para clarificar o pensamento, para completar a sua expressão, para suprir pela sugestão da imagem, e de uma forma concisa, aquilo que a simples explicação expositiva não consegue transmitir.

Cícero afirma que o símile, a comparação, se usa "Para que melhor se possa entender a realidade" (*Quo facilius res perspici possit, hoc simile ponitur* [13]), e a Retórica *Ad Herennium* define a comparação como "O discurso que transfere, de uma realidade diferente para uma outra, algo que é semelhante" (*Similitudo est oratio traducens ad rem*

11. Vd. CAMÕES, *ibidem*, III, 134.
12. Vd. *ibidem*, IV, 83, 5-8.
13. Vd. *Fin.* 3, 16, 54.

quampiam aliquid, ex re dispari, simile [14]). É, com efeito, por meio daquilo que comparante e comparado têm de comum, que ambos se podem aproximar de modo analógico; mas é através da área de diferença entre si que o comparado pode ser clarificado e mais conhecido.

Quando Camões compara a coragem e destemor de Nuno Álvares Pereira nos seus momentos mais difíceis de Aljubarrota com a agressividade do "fortíssimo leão" [15] africano que nos arredores de Ceuta se vê rodeado de caçadores e contra eles investe, porque a sua natureza ferina lhe não permite fugir, o que o símile aqui clarifica, perante o leitor, em rigor não é a coragem de Nuno em si, mas a sua dimensão, a qual, não se podendo medir nem explicar, só pode ser imaginada pelo confronto com um elemento analógico de grau superior, supostamente conhecido tanto do narrador como do leitor. Reside aqui também, desde logo, o alto efeito épico das comparações deste tipo, pela superlativa elevação que elas atribuem às qualidades e acções humanas. Melhor do que a belíssima imagem da sanguessuga, que Camões inventou, para explicar a configuração e principalmente a actividade e avidez da tromba marítima no sorver da água e no engrossar da sua coluna [16], nenhuma exposição discursiva o poderia conseguir com tanta propriedade, nem de forma tão sucinta e tão bela.

A beleza é, de resto, um dos outros primeiros objectivos das comparações de cauda longa. O seu contributo para o carácter poético de um texto é o que mais ressalta e que maior efeito produz, fazendo da sua função estética, porventura, a mais importante de todas. De facto, para além de ilustrar e esclarecer, o símile, ao constituir uma ruptura na sequência natural do discurso, quer descritivo quer narrativo, desvia o leitor da intriga principal e transporta-o para o mundo do imaginário, em que a sugestão encontra um campo sem limites para as infinitas elaborações da fantasia poética.

Seguindo os modelos clássicos nesta matéria, Camões manejou, com genial mestria, a abundante riqueza de motivos no desenho dos comparantes das suas imagens. Para nos cingirmos apenas ao texto d'*Os Lusíadas* — e o resto da sua obra elevaria o número para mais do dobro —, perpassam pela epopeia camoniana bem perto de meia centena de diferentes imagens colhidas das mais variadas realidades, quer do mundo dos animais, do reino vegetal ou mineral, quer dos fenómenos da natureza uranográfica, terrestre ou aquática, quer, ainda, dos *exempla* da história ou da mitologia, e cujos comportamentos, qualidades, força, grandiosidade ou mistério sempre impressionaram a observação humana.

Figuram neste imaginário a bravura do touro cioso e indómito [17]; a intrepidez do leão [18] e a raiva maternal da leoa parida [19], o ardor do cão de caça [20], a ordem e diligência

14. Vd. Auct. Her. 4, 45, 49.
15. Vd. CAMÕES, *Os Lusíadas* IV, 34 - 35.
16. Vd. *ibidem*, V, 19-22 (em especial 21, 1 - 22, 6).
17. Vd. *ibidem*, I, 88, 1-8; III, 66-67; VI, 84, 2; X, 147, 2.
18. Vd. *ibidem*, IV, 34, 2 - 35, 6; X, 147, 2.
19. Vd. *ibidem*, IV, 36, 5 - 37, 4.
20. Vd. *ibidem*, III, 47, 1-8; IX, 74, 1-8.

das formigas [21], a timidez das rãs em fuga [22], a mansidão da ovelha [23], o negro aglomerado dos estorninhos [24], a avidez da sanguessuga [25]. Entre as flores e plantas, é evocada a rosa orvalhada, o enroscar da hera e a bonina a revestir os campos ou cortada antes do tempo [26]. Entre os fenómenos celestes e da natureza em geral, aparecem o eclipse do Sol [27], o arco-íris [28], a tempestade e a bonança [29], a acção dos ventos, favoráveis ou violentos [30], a configuração das nuvens [31], a maior ou menor agudeza dos olhos perante o vigor da luminosidade solar [32], a reflexão da luz sobre espelhos de aço, cristal ou diamante [33], o raio de fogo [34].

No âmbito das actividades humanas em geral, há comparações tiradas do horror e do espectáculo da guerra [35] e da velocidade da seta [36]. E, de entre as referências a factos e figuras emblemáticas da história ou da mitologia, contam-se os episódios de Vénus suplicante [37], da luta do gigante Golias e David [38], de Pirro e Políxena (a Policena de Camões) [39], de Cornélio Cipião em Canas [40], das guerras civis entre Júlio César e Pompeio Magno [41], de Numa Pompílio [42]; dos casos de Cánace [43], Bíbli, Cinireia, Antíoco e Amnon [44]; dos mitos de Tiestes [45], dos Argonautas [46], do rio Alfeu e da fonte Aretusa [47]; de vários dos deuses da Antiguidade com quem são comparadas as deidades do templo de Calecut [48], do poder encantatório da música de Orfeu [49] e do mito da mobilidade da ilha de Delos [50].

---

21. Vd. *ibidem*, II, 23, 1-8.
22. Vd. *ibidem*, II, 27, 1 - 28, 1.
23. Vd. *ibidem*, III, 131, 6.
24. Vd. *ibidem*, X, 94, 6.
25. Vd. *ibidem*, V, 21, 1-8.
26. Vd. *ibidem*, respectivamente, II, 41, 4; II, 36, 8; I, 58, 4; e III, 134, 1-5.
27. Vd. *ibidem*, III, 133, 3-4 (com referência ao mito de Tiestes).
28. Vd. *ibidem*, II, 99, 5-8.
29. Vd. *ibidem*, IV, 1, 1-8.
30. Vd. *ibidem*, I, 35, 1-8; IX, 52, 3.
31. Vd. *ibidem*, V, 25, 1.
32. Vd. *ibidem*, VIII, 50, 3-8.
33. Vd. *ibidem*, VIII, 87, 2; VI, 61, 4.
34. Vd. *ibidem*, X, 36, 5-6.
35. Vd, *ibidem*, II, 25, 4 e 91, 8.
36. Vd. *ibidem*, II, 18, 8.
37. Vd. *ibidem*, III, 106, 1-8.
38. Vd. *ibidem*, III, 111-112.
39. Vd. *ibidem*, III,, 131-132.
40. Vd. *ibidem*, IV, 20-21.
41. Vd. *ibidem*, IV, 32, 8.
42. Vd. *ibidem*, VIII, 31-32.
43. Vd. *ibidem*, VII, 79, 7-8.
44. Vd. *ibidem*, IX, 34, 7-8.
45. Vd. *ibidem*, III, 133, 3-4 (com referência ao eclipse do Sol).
46. Vd. *ibidem*, IV, 83, 5-8.
47. Vd. *ibidem*, IV, 72. 7-8.
48. Vd. *ibidem*, VII, 47-48.
49. Vd. *ibidem*, VII, 29, 5-8 e X, 5, 6-7.
50. Vd. *ibidem*, IX, 53, 3-4.

Camões não só aproveitou todo esse imaginário colectivo que a tradição havia legado, como ainda se serviu de elementos da psicologia e da vivência humanas para termos de comparação das mais variadas situações. Dois bons exemplos são o caso da atitude da "dama mal tratada" (II, 38, 1-8) — a jovem a quem o namorado magoou inadvertidamente em recreações amorosas, deixando-a indecisa entre lamentar-se e sorrir, que serve de comparante ao misto de alegria e tristeza com que Vénus se apresenta a seu "Padre poderoso" para se lhe queixar da falta de protecção devida aos Portugueses —, bem como, no mesmo contexto, o redobrar do pranto da deusa quando se sente enfim por ele acarinhada, comparado com o que acontece ao menino castigado pela ama e a quem os afagos fazem recrescer as lágrimas (II, 43, 1-7). Recordemo-los:

> E, mostrando no angélico sembrante
> Co riso hũa tristeza misturada,
> Como dama que foi do incauto amante
> Em brincos amorosos mal tratada,
> Que se aqueixa e se ri num mesmo instante,
> E se torna entre alegre magoada,
> Destarte a deusa, a quem nenhũa iguala,
> Mais mimosa que triste, ao Padre fala:
> [.....]
>
> E, co seu apertando o rosto amado,
> Que os saluços e lágrimas aumenta,
> Como minino da ama castigado,
> Que quem no afaga o choro lhe acrecenta,
> Por lhe pôr em sossego o peito irado,
> Muitos casos futuros lhe apresenta,
> Dos Fados as entranhas revolvendo.
> Desta maneira, enfim, lhe está dizendo:

Um exemplo do âmbito psicológico com particular efeito poético, pelo seu poder de aumentar a sensação do trágico, é o símile do condenado à morte, com quem o poeta compara o velho Egas Moniz, conformado e disposto a pagar com a vida no cadafalso castelhano a sua palavra jurada (III, 40, 1-6):

> Qual diante do algoz o condenado,
> Que já na vida a morte tem bebido,
> Põe no cepo a garganta, e, já entregado,
> Espera pelo golpe tão temido:
> Tal diante do Príncipe indinado
> Egas estava, a tudo oferecido.

Outros exemplos de símiles relacionados com estados de espírito podem ver-se na atitude dos Mouros em Ourique, assemelhados a uma companha de pastores surpreendida no sono pelo incêndio dos seus campos (III, 49); nos soldados de Aljubarrota, que lutam até ao extremo "Como a quem já não dói perder as vidas" (IV, 39, 8);

na reacção do negro apanhado pelo marinheiros portugueses e que "Torvado vem na vista, como aquele / Que não se vira nunca em tal extremo" (V, 28, 1-2); na sensação de Vasco da Gama, ao ver-se livre da pavorosa tempestade, como de um pesadelo, que, ao terminar, o deixa à vista de Calecut, "Como quem despertou de horrendo sonho." (VI, 94, 8), etc.

Toda esta variada riqueza de recursos imagéticos, recolhida e seleccionada do imaginário colectivo legado pela tradição e trabalhada pela mão do Poeta, ou fruto do seu próprio génio criador, confere um especial ornamento à sua epopeia e contribui de maneira notável para o seu carácter poético. Tal função ornamental das comparações revela-se n'*Os Lusíadas*, desde logo, principalmente no alto efeito épico que resulta de uma grande parte dos símiles homéricos. Mas a sua função estética actua igualmente em muitos momentos líricos e mesmo trágicos do poema. Quando o narrador apresenta a "Formosíssima Maria" e descreve, ao longo de quatro estâncias, a atitude de súplica diante de Afonso IV seu pai em favor do marido Afonso XI de Castela, termina o relato com as estas palavras de um convite patético: "Acude e corre, pai, que, se não corres, / Pode ser que não aches quem socorres." Mas a narrativa é imediatamente interrompida e coroada pela seguinte comparação:[51]

> Não de outra sorte a tímida Maria
> Falando está que a triste Vénus, quando
> A Júpiter, seu pai, favor pedia
> Pera Eneias, seu filho, navegando;
> Que a tanta piedade o comovia,
> Que, caído das mãos o raio infando,
> Tudo o clemente Padre lhe concede,
> Pesando-lhe do pouco que lhe pede.

Este símile, ao evocar um episódio semelhante do domínio da mitologia, exerce sobre a narrativa pelo menos um duplo efeito poético: por um lado modula o ritmo da emoção estética desviando o leitor para um quadro paralelo do mundo imaginário em que o modelo por excelência da beleza feminina — Vénus — acentua os predicados da formosíssima Maria; e, por outro, sugere a pronta anuência de Afonso IV ao pedido da filha em ajudar o rei de Castela, por comparação com a atitude de Júpiter referida na segunda parte da mesma estrofe e que, como tal, não vem expressa no discurso narrativo principal; para não falar do particular efeito épico que a grandiosidade do plano mitológico pretende conferir à mesma narrativa.

Um dos símiles camonianos que porventura mais terão contribuído para um dos momentos de profundo lirismo d'*Os Lusíadas* é o que compara Inês de Castro, morta, com a bonina cortada, já atrás referido. E muitos outros se podem enquadrar nesta mesma função poética da criação ou do reforço lírico. Entre eles, recordemos o sentimento de paternal dedicação do rei D. João I para com Nuno Álvares Pereira quando procura

51. Vd. *ibidem*, III, 103-105, em especial 105, 7-8; e III, 106.

socorrê-lo num momento difícil da Batalha de Aljubarrota e que é comparado ao instinto maternal de uma leoa a quem roubaram os filhotes [52]:

> Sentiu Joanne a afronta que passava
> Nuno, que, como sábio capitão,
> Tudo corria e via e a todos dava,
> Com presença e palavras, coração.
> Qual parida leoa, fera e brava,
> Que os filhos, que no ninho sós estão,
> Sentiu que, enquanto pasto lhe buscara,
> O pastor de Massília lhos furtara,
>
> Corre raivosa e freme e com bramidos
> Os montes Sete Irmãos atroa e abala:
> Tal Joanne, com outros escolhidos
> Dos seus, correndo acode à primeira ala:
> "Ó fortes companheiros [etc]. [53]

De particular efeito lírico são os símiles que têm por motivo o mito de Orfeu, designadamente o que descreve a atenção com que Vasco da Gama e os seus companheiros escutavam da boca do mouro Monçaide, frente ao porto de Calecut, as primeiras notícias directas sobre a Índia, os quais são comparados ao arvoredo da floresta do Ródope, que, atraído pelo poder encantatório da lira do infeliz marido de Eurídice, baixava seus ramos para o escutar [54]:

> O Capitão o abraça, em cabo ledo,
> Ouvindo clara a língua castelhana;
> Junto de si o assenta e, pronto e quedo,
> Pela terra pergunta e cousas dela.
> Qual se ajuntava em Ródope o arvoredo,
> Só por ouvir o amante da donzela
> Eurídice, tocando a lira de ouro,
> Tal a gente se ajunta a ouvir o Mouro.

Mas o grande objectivo dos símiles, ou pelo menos o mais frequente, na composição d'*Os Lusíadas*, é sem dúvida o efeito épico das suas imagens, que, pela grandiosidade das cenas e dos modelos que comportam como comparantes da acção e dos seus protagonistas, se prestam, de modo particular, à exaltação heróica. Afonso Henriques é heroificado, na sua determinação e valentia, uma vez a propósito da batalha de Ourique, em que é comparado com o famoso cão de fila da Molóssida, que remete contra o touro

52. Vd. *ibidem*, IV, 36-37, 1-5.
53. Caso paralelo a este, embora sem o mesmo carácter lírico, é o referente à atitude de D. Francisco de Almeida, que decide vingar a morte de seu filho e a quem o Poeta compara com o "touro cioso, que se ensaia / Pera a crua peleja" (Cfr. *ibidem*, X, 34, 1-8).
54. Vd. *ibidem*, VII, 29 (Cfr. X, 5, 6-7).

na montanha até lhe romper a garganta [55]; e a outra, por motivo da conquista de Badajoz, com esta expressiva comparação taurina [56]:

> O rei de Badajoz era, alto mouro,
> Com quatro mil cavalos furiosos
> Inúmeros peões, de armas e de ouro
> Guarnecidos, guerreiros e lustrosos.
> Mas, qual no mês de Maio o bravo touro,
> Cos ciúmes da vaca, arreceosos,
> Sentindo gente, o bruto e cego amante,
> Salteia o descuidado caminhante:
>
> Destarte Afonso, súbito mostrado,
> Na gente dá, que passa bem segura,
> Fere, mata, derriba denodado;
> Foge o rei mouro, e só da vida cura.

Bastaria, neste caso, a comparação da bravura de um homem com a de um "bravo touro" para marcar a sua intenção de engrandecimento e o seu carácter épico. Mas a circunstância de se tratar aqui de um touro com valentia redobrada pelo ciúme da sua companheira atribui arrojo ainda maior a D. Afonso e confere mais efeito heróico a este símile de traço claramente homérico.

Além do primeiro rei português, são objecto de comparações heróicas outras várias figuras, como Vasco da Gama, vestido de gala colorida como o arco-íris [57], e Nuno Álvares Pereira, comparado com o leão de Ceuta [58] e com duas grandes figuras romanas: Cornélio Cipião e Numa Pompílio [59].

Não é, porém, apenas o indivíduo isolado que Camões assim elogia: também os grupos em conjunto merecem a exaltação da sua pena heróica. Como exemplo temos os companheiros do Gama equiparados aos marinheiros da missão argonáutica, quando o Poeta diz:

> Assi foram os Mínias ajuntados,
> Pera que o véu dourado combatessem,
> Na fatídica Nau, que ousou primeira
> Tentar o mar Euxino, aventureira [60].

Mas o maior elogio da bravura dos nautas portugueses aparece na comparação de beleza singular que é o famoso símile da tourada [61], em que o narrador, ao relatar o comportamento dos mouros na costa de Moçambique em afrontosa provocação contra

55. Vd. *ibidem*, III, 47-48.
56. Vd. *ibidem*, III, 66-67, 1-4.
57. Vd. *ibidem*, II, 99, 5-8.
58. Vd. *ibidem*, IV, 34, 2 - 35, 6.
59. Vd. *ibidem*, IV, 20-21; VIII, 31-32, 1-4.
60. Vd. *ibidem*, IV, 83, 5-8.
61. Vd. *ibidem*, I, 87-88.

a frota de Vasco da Gama ancorada diante deles enquanto lhe preparavam o conhecido ardil, compara os indígenas na praia arenosa com o lidador na arena a citar o touro, que aqui funciona como o comparante dos companheiros do Gama:

> Andam pela ribeira alva, arenosa,
> Os belicosos mouros acenando
> Com a adarga e co a hástia perigosa,
> Os fortes portugueses incitando.
> Não sofre muito a gente generosa
> Andar-lhe os Cães os dentes amostrando;
> Qualquer em terra salta, tão ligeiro,
> Que nenhum dizer pode que é primeiro:
>
> Qual, no corro sanguino, o ledo amante,
> Vendo a fermosa dama desejada,
> O touro busca, e, pondo-se diante,
> Salta, corre, sibila, acena e brada,
> Mas o animal atroce, nesse instante,
> Com a fronte cornígera inclinada,
> Bramando, duro corre e os olhos cerra,
> Derriba, fere e mata e põe por terra.

A correspondência bijeccional entre os elementos do comparante e os do comparado — como mandam as regras do modelo da comparação homérica [62] —, e sobretudo a adequação e propriedade da imagem no seu conjunto, fazem deste símile talvez o mais perfeito do nosso Épico, ou pelo menos o mais português, pela utilização de um motivo eminentemente ibérico. Como em poucos mais, Camões consegue imprimir-lhe uma energia, um movimento e um tal poder visualista, que levaram Faria e Sousa a dizer com razão que o Poeta "Verdadeiramente não escreveu uma estância, antes nos colocou nalgum palanque a ver a arena com o touro e o lidador buscando-se um ao outro com as mesmas acções vivas, vindo umas aos nossos olhos, soando outras aos nossos ouvidos". [63]

62. A este propósito, vd. Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 1049-1046.
63. Vd. Manuel de FARIA E SOUSA, *op. cit.*, p. 350-351.

MIGUEL TORGA — CÂNTICO DO HOMEM E DA TERRA

MARIANA PLOAE-HANGANU

Todos vivemos exilados dentro de nós... na transparência da poesia —
Só não trai o seu semelhante quando não se trai a si próprio.

MIGUEL TORGA, *Diário*, 6/6/1977, vol. XII, p. 197-198

Uma das intenções mais nobres da literatura ibérica do último século é a de conferir ao mundo humano e aos homens toda a dignidade até então atribuída aos símbolos teológicos. Depurados de significação pelas contínuas abstracções e repetidos usos, esses símbolos começaram a ser usados sem sentido. Essa incapacidade de inovação formal ao nível dos símbolos traz consigo uma impossibilidade de diálogo, anula o estado de graça poética, minimaliza a poesia.

A arte poética de Miguel Torga recebeu sem dúvida toda esta herança de símbolos degenerados em alegorias ambíguas; era preciso uma ascensão titânica superior a qualquer herdança precária, duma natureza humana que, além da absorção das forças vitais ibéricas, condensasse os mitos agrário-pastorais, aqueles clássicos de proveniência greco-latina para que a poesia pudesse tornar-se a expressão da vida moldada através das dimensões humanas. No esforço de realizar essa intenção poética que tem quase a duração dum século de literatura realista, Torga escolheu um caminho muito difícil, o da própria experiência da vida.

Para a mentalidade bíblica, patriarcal, assim como para a filosofia platónica o Adão ou o Homem era mais real que qualquer outro homem. Torga desmente essa "realidade" do universo humano abstracto porque ele se encontra na posse da sua própria individualidade que é mais bonita e mais verdadeira do que qualquer construção ideática pastiche.

Nessa criação literária onde tudo começa ou passa pelo filtro do próprio *ego* do autor, encontram-se a terra, o mar, os vegetais, os animais, a mulher, a infância que passou, o homem adulto, o amor da vida — numa palavra tudo o que os antigos tinham exprimido através do mundo divino. Mas Miguel Torga não realizou apenas isso. Nos seus volumes de poesia e prosa criou o mais altivo cântico do homem e da terra, cântico que pela simples razão de ser verdadeiro, adquiriu certificado de propriedade universal humana. A mensagem humanista dessa criação literária consiste no seu poder de ser do *lugar* e do *tempo* presente e porque deixa aberto o caminho do movimento espontâneo da multidão humana em direcção à poesia. Isso não é possível até que o homem não seja ele próprio, liberto, sem deuses poderosos, mas simples e provavelmente por isso, grandioso.

A obra poética de Torga explicita uma poética sólida e unitária que se recusa ao jogo e à gratuidade. Toda a criação do escritor português é de facto uma guerra ao retorismo, de maneira que acaba de criar uma nova retórica que tem como coordenadas

de base a economia dos meios expressivos e o poder concentrado numa única palavra como se fosse essa palavra o resumo de todo o mundo. Por intermédio duma tal paradoxal poética conseguiu Torga comunicar com os seus leitores de todo o mundo e a ela lhe deve o bardo transmontano o lugar que ocupa hoje na poesia e na prosa universal.

*

Ser escritor significa para Miguel Torga ter e cumprir uma missão de verdade, aquela de conceber uma literatura capaz de restituir ao ambiente poético todo o sentimento estético em favor da vida, da realidade vivida, da representação psico-afectiva do humano.

O humanismo reflecte-se na obra do escritor português no sentido de limitar a realidade apenas ao homem e à sua grande aventura cósmica sem que as dúvidas que o percorrem tenham a consistência dum "desespero religioso" ou duma "agonia pessoal". Os seus poemas, assim como as páginas de prosa, transcrevem a sua opção deliberada para o lado humano e para tudo o que é real. É verdade que, nos seus primeiros volumes de poesia, o poeta Miguel Torga também se mostra um homem que vive uma crise, uma crise entre crença e razão, duas modalidades incompatíveis, num debate contínuo até que uma desaparece e deixa lugar a outra. Para Miguel Torga a crença religiosa foi substituída por uma nova crença, aquela no destino humano, liberto de preconceitos e integrado na grande colectividade humana. É um caminho fáustico onde o pacto com o diabo, hermético e prejudicioso foi substituído com o pacto eliberador da poesia:

> Não tenho deuses. Vivo
> Desamparado.
> Sonhei deuses outrora,
> Mas acordei.
> Agora
> Os acúleos são versos,
> E tacteiam apenas
> A ilusão de um suporte.

Miguel Torga não pode ser, assim como já foi dito, o poeta das "horas absurdas" de Fernando Pessoa, mas sim em totalidade o poeta de todas as horas do homem, tanto dos seus bons momentos como dos seus dolorosos tempos da vida.

Não poucas vezes o cântico do homem na poesia de Miguel Torga reveste-se com o valor dos bem conhecidos mitos da cultura greco-latina: o mito de Ulisses, Prometeu, Orfeu, Anteu. O escritor sabe e consente ao valor simbólico originário deles. Mas qualquer que seja o nome que tem o mito, o herói torna-se sempre, na poesia de Miguel Torga, o símbolo da inquietação humana.

Neste sentido, diz Miguel Torga no *Diário VI*, p. 39: "A inquietação de Ulisses... e toda a inquietação universal eterniza-se em Odisseia" e discutindo sobre o valor do mito de Prometeu, no *Diário IX*, p. 100, insiste sobre a significação da inquietação deste símbolo. O mito do Titano representa para Torga sobretudo o esforço criador do homem

na sua luta com tudo aquilo que lhe é contrário. Não temos aqui apenas heróis da literatura antiga com papel exemplificador. Tanto Ulisses como Prometeu ou Orfeu ultrapassam na poesia de Miguel Torga os limites que lhes foram impostos pela tradição literária. Esses poucos símbolos da cultura greco-latina orquestram harmoniosamente toda a poesia do autor português. Eles não representam apenas a inteligência, o poder, a resistência, o conhecimento que consentem a uma ordem já assumida. Eles não têm mais uma submissão voluntária, racional, mas sim tornam-se símbolos revoltados, insatisfeitos. Ao homem que era do lado dos deuses, encontramos na poesia de Miguel Torga, o homem contra os deuses. Neste sentido reparou-se que a interpretação dos símbolos da literatura greco-latina se aproximou da interpretação que lhes deu Dante na sua obra.

Desde Simonides, o símbolo clássico do poeta é Orfeu, o grande mágico que canta e atrai tudo o que é vivo ou morto. Na poesia de Miguel Torga ele também é o símbolo da criação artística, do amor e da morte. Mas o efeito silencioso e fascinante do cântico do Orfeu no Hades foi anulado em favor do cântico que se recusa:

> Quebra-se a lira
> Cessa a melodia.

o cântico que tem, portanto, apenas o negativo das sensações mas, recusando-o, oferece-lhe a paz.

Por que é que Miguel Torga fica apenas por esses poucos símbolos? Porque eles cobrem a maior generalidade humana e devido a esse facto o *ego* de Miguel Torga acaba por adquirir um valor universal. Desta maneira os temas e os símbolos que se cruzam na obra de Miguel Torga põem à luz as principais direcções da escrita torguiana que se fundem numa única e soberana direcção tornando-se o traço fundamental de tudo aquilo que tem escrito Miguel Torga para a posteridade: o domínio da inteligência do homem completamente livre.

Na poesia, assim como nos contos ou no diário, no romance ou na obra dramática de Miguel Torga o homem está sempre visto na sua relação profunda com a terra. A terra representa uma outra grande paixão do poeta português. A terra não se confunde com a pátria cívica. Assim como o poeta confessa (v. *Diário III*, p. 47):

> A minha pátria cívica acaba em Barca da Alva, mas a minha pátria telúrica só finda nos Pirinéus. Há no meu peito angústias que necessitam da aridez de Castela, da tenacidade vasca, dos perfumes do Levante e do luar andaluz. Sou, pela graça da vida, peninsular.

Para Miguel Torga percorrer as terras não se limita a uma simples viagem turística, mas sim, é uma convivência íntima com tudo aquilo que pertence à terra desde o pó até ao pão ázimo do forno. E um ininterrompido diálogo com os elementos essenciais que constituiram e deram mais contorno à história do povo português: o mar, a terra, a fronteira com a Espanha.

A pátria espiritual ultrapassa a pátria geográfica, aquela "nesga de terra / Debruada de mar". Como já foi dito, para Miguel Torga, assim como para quase qualquer português, o sentimento de comunhão e irmandade com o país vizinho é sempre um amor bivalente, um amor cujo reverso é a insegurança acompanhada por uma leve irritação.

O iberismo de Torga é dialéctico tal como foi a história da Península. Torga evoca ao lado dos mareantes portugueses: Bartolomeu Dias, Vasco da Gama, Fernão Magalhães, os conquistadores espanhóis Colombo, Cortez ou as personalidades que enriqueceram o seu parnas literário ou espiritual: Teresa de Ávila, Unamuno, Ramon Peréz de Ayala, Ortega y Gasset, Garcia Lorca. O mais bonito poema desta longa série de retratos parece ser aquele dedicado a Unamuno, a quem Miguel Torga acordou sempre um destacado lugar entre os seus antecedores ilustres:

D. Miguel...
Fazia pombas brancas de papel
Que voavam da Ibéria ao fim do mundo...
Unamuno Terceiro!
(Foi o Cid o primeiro,
D. Quixote o segundo).

Amante duma outra Dulcineia,
Ilusória, também
(Pátria, mãe,
Ideia
E namorada),
Era seu defensor quando ninguém
Lhe defendia a hora ameaçada!

Durante a Guerra Civil da Espanha Miguel Torga, assim como todos os artistas progressistas de todo o mundo, optou pela solução republicana. Malcontente com o destino que a Espanha teve após da guerra, Miguel Torga erguera o seu protesto poético num valente "Não passarão!":

Não desesperes, Mãe!
O último triunfo é interdito
Aos heróis que o não são.
Lembra-te do teu grito:
Não passarão!

Não passarão!
Só mesmo se parasse o coração
Que bate no peito
Só mesmo se pudesse haver sentido
Entre o sangue vertido
E o sonho desfeito.

Mais de que a alegria que o poeta tem de pertencer à grande família peninsular e a alegria surgida duma profunda e total comunhão com o mar e a terra portuguesa. Foram feitos vários paralelos entre Camões e Torga neste sentido. António Freire, *Lendo Miguel Torga*, Porto, 1990, p. 216 salientou o facto de, a par de Camões, Miguel Torga ser o maior cantor da gente e da terra portuguesa. As palavras-chave da lírica torguiana são mar e terra. Espalhado nos mais de cinquenta volumes de poesia, prosa, páginas de diário,

poemas dramáticos, este amor de Miguel Torga pela terra, incluído aqui a terra e o mar na mesma, faz parte do registo das grandes paixões. Nem Garrett nas *Viagens na Minha Terra*, nem Antero de Figueiredo nas *Jornadas em Portugal* lograram transmitir-nos uma imagem dum tão delicado amor pela terra portuguesa:

> Quando chegar a hora decisiva,
> Procurem-me nas dunas, dividido
> Entre o mar e a terra.
> Marujo e cavador, tanto me quer a espuma
> Como a folhagem.

A terra torna-se para o poeta português desejo de conhecer é "a terra do pão e do vinho", enquanto que o mar profundo e tenebroso foi sempre "o caminho". Esta terra é a testemunha das duas "tragédias", como as chamou o autor, uma, a tragédia telúrica, a outra, mais criativa e que não impede o voo, a tragédia marítima. Há sempre no espírito do povo português uma dualidade terra/mar, dualidade que também se encontra na criação poética de Miguel Torga. Seja terra, seja mar, seja os dois numa única "terra universal / De redonda e alada perfeição", Miguel Torga cantou como poucos na literatura universal, o homem e o lugar — a terra — parâmetros insubstituíveis da nossa passagem no mundo.

LITERATURA COLONIAL PORTUGUESA — UMA AVENTURA MALOGRADA

ILSE POLLACK

Portugal, ao contrário dos seus grandes rivais Inglaterra e França, nunca tratou suas colónias (à excepção do Brasil) com a elevada atenção literária que essas, sem dúvida, teriam merecido. Raramente escritores portugueses de renome fizeram de África — mas também de Goa ou de Macau — um tema das suas obras. Esta constatação vale, grosso modo, até à revolução dos cravos — excluindo naturalmente a vasta gama da chamada "literatura de viagens" cujo representante mais ilustre é Fernão Mendes Pinto.

Nem Eça de Queirós (à parte umas vagas referências na *Ilustre casa de Ramires*), nem Camilo Castelo Branco (à parte uma ou outra alusão a degredados desgraçados) gastaram o seu génio com as Áfricas; é verdade que nunca puseram lá os pés. Saltando destes clássicos para alguns modernos, é curioso notar, como, p.ex., escritores da geração dos neorealistas que, esses sim, passaram pelas então colónias, preferiam na maior parte calar essa experiência, como Soeiro Pereira Gomes, agente técnico de agronomia em Angola, ou Alves Redol, também com vivência angolana.

Só no final dos anos setenta a temática africana ganha em Portugal um tratamento literário qualitativo, e, devido à revolução dos cravos também crítico, por parte de uma nova geração de escritores que, na maioria, passaram como soldados do exército português por terras de África, combatendo "os pretos" em nome de valores nos quais eles já não acreditavam.

Havia naturalmente muita gente que tinha escrito antes do 25 de Abril sobre as colónias: foram eles empregados da administração colonial, membros do exército português, colonos e colonizadores. As obras destes escritores domingueiros são — à excepção de um ou outro texto mais sério — quase exclusivamente atribuíveis ao género "literatura trivial".

Sob pressão dos rivais estrangeiros, sobretudo ingleses, Portugal começou apenas na segunda metade do século dezanove a olhar atentamente para o seu papel de potência colonial. Encontramos então um eco, inicialmente hesitante, na literatura: Literatura missionária sobretudo em jornais, almanaques e textos memoralísticos, literatura de viajantes e de colonos, cujo inventário está longe de ser concluído.

Essas obras podem, aliás, ser tomadas como um discurso único, onde avultam sempre os mesmos temas: a exaltação da missão histórica de Portugal, primeiro em descobrir e segundo em desbravar a África selvagem; a tarefa árdua e ingrata do colono para civilizar ou seja, conforme um especialista português da matéria, "introduzir os valores do pequeno capitalismo doméstico que foi sempre o nosso" [1]; o apetite de estrangeiros cobiçosos em despojar os portugueses dos seus legítimos bens, etc..

1. Alfredo Margarido em conversa com Ilse Pollack, 7.2.1981.

Quando no final dos anos setenta comecei a coleccionar nos alfarrabistas lisboetas obras dessa chamada literatura colonial ou ultramarina, procedia, por assim dizer, como *amateur* novato, guiada apenas por alguns escritos teóricos de autores como Amândio César ou José Rodrigues Júnior. Ainda era fácil encontrar por um preço relativamente modesto as flores mortas deste vasto jardim que o espírito do 25 de Abril tinha por enquanto varrido como despojo do colonialismo para um canto vergonhoso da História. Quando, depois de um intervalo de uma dúzia de anos, tentei comprar um ou outro livro que ainda me faltava para a minha colecção ser mais ou menos completa, fiquei a saber, que o então "lixo histórico" se tinha entretanto tornado numa mercadoria já muito rara e altamente cotada na praça.

Por falta de conhecimento melhor, ouso afirmar que não existe ainda um capítulo "literatura colonial" na História da literatura portuguesa. E mais: nem há, segundo sei, pelo menos uma listagem e descrição satisfatória dessas obras. Talvez ela tenha sido feita entretanto num instituto de uma universidade desconhecida por mim; ficaria altamente grata se durante o nosso encontro alguém me pudesse esclarecer melhor sobre o assunto.

OS CONCURSOS DA AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS

O tema da minha comunicação é o concurso que a Agência Geral das Colónias instituiu em meados dos anos vinte para reparar a falta lamentável de uma literatura colonial portuguesa. É esse um período fundamental na medida em que os portugueses, pela primeira vez, pretendem criar uma literatura conscientemente e determinadamente colonialista. O concurso manteve-se com várias remodelações e mudando de nome até pouco antes do vinte e cinco de Abril — e ainda vamos ter surpresas em saber quais foram alguns dos premiados.

A Instituição da Agência Geral das Colónias, que mais tarde foi instrumentalizada pela ditadura salazarista, ainda é uma criação da República portuguesa, conforme consta no diploma legislativo colonial em 30 de Setembro de 1924. Tem como objectivo de corresponder a uma necessidade internacional tomando em conta que no pós-guerra 1914-18 os problemas coloniais se debatiam na Sociedade das Nações.

Em Julho de 1925 foi publicado o primeiro número do "Boletim da Agência Geral das Colónias", destinado a pôr fim à escandalosa ignorância sobre as colónias portuguesas por parte da opinião pública da metrópole. "Diz-se amiúde que não conhecemos as nossas colónias — esse riquíssimo património de que temos de nos orgulhar. Diz-se, e é verdade. É preciso interessar a maioria, especialmente a mocidade, os que lêem, os que sentem ânsia de saber, no conhecimento do valor, do que podem vir a ser e são as nossas colónias." [2] Se o Boletim era destinado a ser o órgão da propaganda para propagação do que pode ser vagamente definido como "espírito colonial" e devia "reunir o estudo de todos os problemas relacionados com as [ditas] colónias", (já) muito cedo se mostrou não ser suficiente para uma tal pretensiosa tarefa. Surgiu então a ideia de um

2. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, nº 7, janeiro, 1926, p. 9.

concurso literário: "Um dos melhores meios para despertar o espírito dos portugueses é, sem dúvida, a literatura — o romance de assuntos coloniais, a descrição de aventuras de além-mar, a novela, o conto, etc. Por isso, a Agência Geral das Colónias, que não se poupa a quaisquer esforços na Propaganda de Portugal ultramarino, tomou a iniciativa dum concurso de Literatura Colonial [...]"[3].

Foram instituídos dois prémios para cada ano: o primeiro no valor de cinco mil, o segundo no valor de dois mil e quinhentos escudos; para essas somas contribuíram nos primeiros anos particulares, sobretudo empresas, que mostraram um certo interesse em promover a propaganda do chamado ultramar português. A Agência Geral encarregou-se de imprimir — se ainda não o estivessem — as obras premiadas, e o Ministério da Instrução garantiu colocar pelo menos 500 - 1000 exemplares nas escolas.

Entre os sete membros do júri havia um funcionário do dito ministério, um membro da Sociedade de Geografia, um da Academia das Ciências, um agente geral das colónias — mas infelizmente (pelo menos nesses primeiros anos), nenhuma pessoa competente para avaliar os critérios de um texto.

Embora os prémios fossem bastante avultados, apenas cinco obras se apresentaram no primeiro concurso em 1926. Foram elas: *Pretos e Brancos* de Brito Camacho, *África portentosa* de Gastão Souza Dias, "elegantemente apresentada em edição da Seara Nova", como a acta do júri não deixa de mencionar; *Facetas de Angola* de Coronel Amavel Granger ("Obra de crítica ao que se tem feito e faz em Angola" segundo a dita acta); *Uma viagem através das Colónias Portuguesas* do tandem Morais e Castro e Pereira Cardoso; e, *last but not least, Mariazinha em África* de Fernanda de Castro, excluído pelo júri "por não corresponder materialmente às condições por lei, mesmo admitindo que a obra fosse uma bela tentativa de literatura infantil, desconhecido entre nós." Fernanda de Castro, esposa do mais tarde secretário de Estado salazarista de propaganda António Ferro, faria alguns anos mais tarde parte de júri.

O primeiro prémio deste ano inicial dos "Concursos da literatura colonial" foi atribuído a *África portentosa*. O seu autor, Gastão Souza Dias, tinha já anteriormente demonstrado suas habilidades mais de espírito colonial que propriamente literário com a publicação do livro *No planalto de Huíla* pela editora portuense de renome Renascença Portuguesa; tal como a sua estreia também o livro premiado consiste em "crónicas de viagem, impressões e aspectos". Constatamos que este primeiro prémio da literatura colonial portuguesa, como de resto vários outros, não figura na "Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa", editada por Gerald Moser e Manuel Ferreira em 1983. (Onde os autores incluíram à mistura obras da literatura colonial portuguesa e da mais propriamente chamada literatura africana.)

Vale a pena demorarmo-nos um pouco na consideração deste livro que relata uma viagem através de Angola e onde o autor profere algumas observações muito actuais da época reflectindo certos traumas e certas obsessões de então.

Numa espécie de preâmbulo que dá o tom do que vai seguir, o autor lamenta que "os brancos, indiferentes ao exemplo que fornecem aos seres inferiores, mantidos sôb

3. *ibid.*

o seu domínio e protecção"[4] tivessem exportado para África os conflitos com os quais se debatiam na Europa.

Os campos de batalha da primeira guerra mundial foram transferidos para África, onde, por exemplo os alemães, classificados de "raça historicamente vil", tinham infligido em Dezembro de 1915 num lugar chamado Naulila aos portugueses "raça historicamente nobre" uma sensível derrota. Para demonstrar que essa "humilhação sofrida pelo nosso orgulho" devia ser atribuída quanto antes à "falta de adopção de uma atitude clara de ordem política em face ao inimigo alemão" do que à incapacidade militar da coluna Roçadas, o autor não poupa o leitor de um capítulo inteiro, intitulado "Os enforcados de Naulila", donde podemos concluir que em tais batalhas foi derramado mais sangue do "exército indígeno" (os chamados landins) que sangue propriamente europeu.

O desde então *souffre-douleur* Naulila parece ter contribuído bastante para pintar o futuro dos portugueses em África com as cores mais sombrias na Metrópole. E é isto que causa as mais terríveis apreensões ao nosso autor. Se tal atitude "derrotista" duma certa opinião pública portuguesa (ou antes lisboeta) continuava a perdurar, as outras nações, sobretudo a União Sul-Africana — espantalho permanente na medida em que ia alienando a força do trabalho "indígena" de Angola e Moçambique aos portugueses — iriam mais cedo ou mais tarde esmagar Portugal em África. E isto até então sem o mínimo proveito: "As Colónias africanas só têm havido de parte de Portugal um sacrifício permanente, sem que a hora da compensação legítima começasse."[5]

O livro segue um esquema clássico, já muitas vezes aproveitado e ainda muitas vezes para aproveitar. Partindo de Lisboa via Funchal, passando pelas ilhas de Cabo Verde ("aspecto triste dos negros famintos") e São Tomé e Príncipe (onde os roceiros transmitem "a ilusão de que trepâmos terras do Mexico ou das Filipinas"), o percurso oferece a oportunidade de demonstrar a cada passo os conhecimentos da História portuguesa do autor. Depois de uma curta passagem por Cabinda ("os negros da região são excelentes cozinheiros que fazem o serviço a bordo e seguem até Moçambique"), e onde a vista de um navio alemão provoca outros tantos golpes de tinta contra os alemães em geral, a viagem segue via Luanda até Novo Redondo, capital do distrito Cuanza Sul e verdadeiro "cemitério de brancos". A reportagem sobre este lugar não deve, aliás, ter contribuído muito para ventilar o espírito colonial na Metrópole. "Estas terras de África são horríveis [...] chega a admirar como o branco se sujeita a este inferno [...] terras de maldição".[6] Apenas a próxima estação, Mossâmedes, traz alívio, na medida que essa "cidadezinha gentil" lembra ao autor a cidadezinha de Espinho, e que os arredores oferecem as delícias de uma caça africana. A par desta última atracção — tema obrigatório em quase toda a literatura colonial — o livro é perpassado pelos habituais traços da cruz e da espada. Se "a grande questão da civilização africana consiste em levar o negro lentamente e sem brutalidade à prática do trabalho",[7] não há ninguém melhor segundo o nosso autor, do que o missionário católico, para cumprir essa tarefa. Um

4. Gastão Souza DIAS: *África Portentosa*. 2.ª edição, Lisboa , 1928, p. 11.
5. *op. cit.*, p. 16.
6. *op. cit.*, p. 53.
7. *op. cit.*, p. 142.

capítulo inteiro é dedicado às missões de Huíla, e o leitor fica sabendo que ali, ainda há pouco tempo, os educandos eram comprados aos negociantes de escravos.

Quanto à espada, o nosso autor não se esquece de relatar para os derrotistas da Metrópole, o "último acto heróico" na pacificação do sul angolano rebelde: Só em 1915 os soldados portugueses ("que não foram ainda trabalhados pelas abomináveis ideias da dúvida e do abatimento"), conseguiram cumprir um dos compromissos da Conferência de Berlim de 1886 e vencer os cuanhamas, "durante muito tempo armados pelos alemães."

Há uma indignação constante desse autor, oficial do exército como deve ser, mas também inspector do ensino e professor de liceu (que, de resto, a partir de 1923 viveu permanentemente em Sá da Bandeira, onde viria a falecer em 1955), para com os seus compatriotas na Metrópole que "ignoram o sacrifício dos seus irmãos, deturpam-lhes a significação, amesquinham-lhes o valor" [8]; a cada passo ele se sente na obrigação de defender "o pobre colono [...] arrastado pela lenda da bondade da terra [que] afinal só servirá para sua verdadeira escravidão." De outro lado exalta a região do Planalto de Huíla, "onde o branco que chega da Europa pode montar a sua existência sem se desnacionalizar em coisa alguma." [9]

E bem perguntamos onde fica, afinal, o negro nessa *África portentosa* — pois só uma vez ele entra mais extensivamente no palco; demonstrando, de resto, que o branco, ao contrário da sua pretensão de "civilizar", exerce uma influência francamente nefasta: O negro, após ter sido educado pelo branco, mata a mulher por ciúme e ainda é capaz de vangloriar-se deste crime sem o mínimo sinal de remorso...

Embora com uma estrutura parecida, o livro premiado em segundo lugar e intitulado *Pretos e brancos* de Brito Camacho, [10] então Alto Comissário de Moçambique e amigo de Aquilino Ribeiro, seu anfitrião na carreira literária colonial, é duma leitura mais agradável pelo facto de ter mais detalhes bem observados e menos fulgores patrióticos.

Seguimos o Alto Comissário viajando através do seu Império, a partir de Tete, o rio Zambezi acima, acumulando minuciosamente muitas críticas à maneira como os portugueses até então tinham encarado a sua missão colonizadora. É claro que o Alto Comissário, homem da geração que protestou contra o ultraje do Ultimatum Inglês, e fiel adepto do regime republicano, tenta a cada passo demonstrar que até à chegada da República ao poder, nada se tinha realmente feito na África Portuguesa.

A Província está numa situação lamentável de especulação com concessões de terreno que o Estado português atribuiu a várias companhias sem as obrigar à exploração e investimentos nos chamados "Prazos". A cada passo encontramos ingleses, alemães, suíços e holandeses que, esses sim, investem à larga. O Alto Comissário vê a salvação de Moçambique no facto dos portugueses se decidirem a trabalhar também, dando bom exemplo aos negros e sabendo explorar as aptidões das raças indígenas, que elas, sem dúvida, possuem em vários aspectos. O preto é aceite, na medida em que se mostra útil

8. *op. cit.*, p. 190.
9. *op. cit.*, p. 226.
10. Brito CAMACHO: *Pretos e brancos*. Lisboa, Livr. Edit. Guimarães, 1926.

ao branco: Será isto o grande progresso na liderança com as populações autóctones de que se vangloriaram os homens republicanos? Na descrição do outro, quer nas festas, quer no costumes quotidianos do "homem selvagem", o Alto Comissário mostra-se tão insensível como os seus antecessores monárquicos ou os adeptos da ditadura salazarista que o vão seguir.

Também não gosta dos asiáticos, embora conceda que esses são indispensáveis para negociar com os indígenas no sertão, tolerando apenas o seu papel de medianeiros entre as duas raças.

"Apesar da indiferença e do alheamento de grande parte da imprensa portuguesa por esta ideia realizada, estamos convencidos que a Agência Geral das Colónias presta com estes concursos um bom serviço à causa colonial" [11] proclamam orgulhosamente os bem-intencionados ao anunciarem as magras sete obras que chegaram para o segundo concurso. Há motivo para orgulho: "Pela primeira vez na literatura portuguesa apareceu um romance caracteristicamente colonial, escrito expressamente para este concurso. Chama-se ele *Zambeziana* de Emílio de San Bruno, pseudónimo sob que se oculta o nome dum ilustre oficial de alta patente da nossa marinha de guerra, que agora auspiciosamente debuta nas letras." [12] Confesso que me arrastei com grande fadiga ao longo dessas quase quatrocentas páginas de "cenas da vida colonial", situadas numa Zambezia do fim do século dezanove. [13] Para ser "romance" falta quase tudo: uma estrutura mais ou menos conseguida, com um mínimo de acção, personagens que não ficassem limitadas num estado embrional de meros fantasmas, descrições de ambiente que não se reduzissem ao efeito do calor nos pobres brancos que lá suportam febres e biliosas. É verdade que a personagem principal, um jovem de nome Paulo, que chega a Zambezia com a ideia de "ganhar dinheiro para pagar as dívidas do alfaiate em Lisboa" e que mortalmente se aborrece na secretária do jovem governador, é sucessivamente esclarecido acerca das realidades e mistérios dessa África selvagem, sobre a qual ele não fazia a mínima ideia. Consta que essa África pode ser um paraíso para homens brancos dispostos em "cafrealizar-se" ou seja, a ter relações com pretas ou mulatas, já que as brancas das colónias, "estas brancas sujas do Ultramar, dessa miséria das cidades ou aldeias de Portugal que aqui vêm parar como colonas ou degredadas [são] um rebotalho de raça [...] tudo quanto há de pior." [14] Instruído acerco do "femeaço indígeno" pelo seu compatriota Lucena, personagem bem caracterizada na medida em que ele sabe fazer dançar o chicote de cavalo marino nos lombos dos "pretos larápios e bêbedos", o Paulo faminto põe inicialmente algumas resistências: "Uma preta gentil? Francamente, eu não compreendo gentilezas nesta brava raça negra. Para mim, estes ou estas negróides têm as mesmas fisionomias; [...] que agrado se poderia achar naquelas megeras simiescas!" [15] Apesar de não distinguir pelas feições umas das outras, Paulo confessa preferir uma preta, "bem definida" do que uma

11. *Boletim da Agência Geral das Colónias,* N° 27, setembro, 1927.
12. *ibid.*
13. Emílio de SAN BRUNO: *Zambeziana. Scenas da vida colonial.* Lisboa, 1927
14. *op. cit.*, p. 145.
15. *ibid.*, p. 144.

mulata, "produto atravessado que cabe aos portugueses a honra de terem inventado." [16] O leitor já está prevenido que será precisamente um tal "produto híbrido" a engatar finalmente o nosso jovem.

Entra no palco Nha. Fuca, aliás Dona Rosário, descendente de brancos, negros e asiáticos, e "desde criança um agregado de todos os vícios da lubricidade" [...] cheirando a lagarto [...] a jacaré com cio [...] e produzindo nos homens o efeito de os dementar, de os enlouquecer com as suas profundas lascívias" [...] essa zambeziana astuciosa, bonita, ardente, que sabia transformar os homens em porquinhos, a refocilarem-se nos prazeres sensuais sem limite e sem vergonha, em fantasias endemoinhadas." [17]

Após tantas promessas feitas o leitor fica à espera de — pelo menos — uma cena digna de um Marquês de Sade — mas é, hélas, cruelmente desiludido. Toda a arte de sedução consiste num "beijo vaporoso e alado das pontas dos dedos do pés."

O júri deve ter ficado tão frustrado como nós, recusando o primeiro prémio a *Zambeziana*. Mas atribui-lhe o segundo, até aumentado por mil escudos!

Das restantes seis obras (onde avulta uma lição erudita em administração colonial, feita por um funcionário do Ministério das Colónias) apenas uma é mais propriamente "literária"; trata-se da novela *Mulata*, escrita por "um português que vive em Angola e que assina com o pseudónimo Jorge de Altamira" declarando no prefácio: "essas cenas de vida de Benguela [são] a primeira tentativa de romance puramente colonial para iniciar-se a obra gigantesca que deveria ser a literatura angolana." [18] Pretensão não pouco modesta se for comparada com o resultado verdadeiro, cuja mensagem se pode resumir numa frase: "Tornar aliciantes, para os portugueses da Metrópole, imbuídos de preconceitos de cor, as qualidade sensuais das mulatas".

Para o efeito, a personagem principal, um indivíduo chamado Mota e suposto alter-ego do autor, não se poupa em tirar todos os registos culinários dos quais dispõe a sua linguagem. Assim nos apresenta uma Dona Cecília, mulata, natural de Mossâmedes "terra de mulheres, fruta e peixe, trilogia deliciosa para quem tiver apetite e bons dentes." Ou então uma certa Marocas, "astro-rei da turba café com leite." Apesar de múltiplos esforços para convencer os seus compatriotas recém-chegados da Metrópole — entre eles o inibido Araújo de Pinhel, escrivão dum jornaleco das cebolas lá na terra dele — o bom Mota não consegue inteiramente pegar-lhes o entusiasmo: "Benguela possui trigueiras que serviriam de modelos assombrosos de estética, se não existisse o preconceito das cores [...] mulheres divinais, mulheres paradisíacas, mulheres sagradas [...] incomparáveis, coleantes como serpentes, dominadoras, como tempestades, voluptuosas, etéreas e espirituais como acordes melodiosos de violinos negros."

Não há dúvida que o nosso Mota goza de uma certa liberdade fora da lei, libertino inveterado imbuído de leituras do decadente nórdico Max Nordau. Os portugueses honestos deste romance têm, após muitos problemas de consciência, a sua aventurazinha com uma ou outra preta e regressam à Metrópole, aparentemente convencidos que "as pretas são para os pretos e as brancas para os brancos."

---

16. *ibid.*
17. *op. cit.*, p. 213-214.
18. Jorge de ALTAMIRA: *Mulata. Scenas da vida de Benguela.* Benguela, Liv. M. de Mesquita, 1927.

Passamos rapidamente em revista os concursos que se seguem até à primeira remodelação em 1932. Encorajado pelo sucesso, o autor da *Zambeziana* fabrica outras tantas cenas de vida colonial, desta vez situadas em Macau, e ganha, por incrível que pareça, mais um segundo prémio com essa reedição de um modelo já comprovado que é *A História da rua Volong*.

Com alívio registramos o terceiro prémio deste ano 31: *África Misteriosa*, que felizmente não é nenhum romance, mas sim uma "narrativa da visita jornalística às colónias portuguesas" do ex-anarquista e homem de esquerda Julião Quintinha, que a partir de então se transformou em especialista de África.

Seguimos mais uma vez o clássico percurso desde Lisboa, a bordo do luxuoso "Pedro Gomes", hospedando o governador de Cabo Verde, o director das "Notícias de Loanda", e um rico fazendeiro de Príncipe, mas também "os tristes passageiros da terceira classe, fugidos à miséria", que vão para um futuro incerto na esperança de uma vida melhor. Por falta de tempo não podemos deter-nos nas várias escalas dessa viagem curiosíssima, documentada com fotografias da época e durante a qual o autor tem oportunidade de visitar a Corte do Rei do Congo. Ainda hoje essa riqueza das observações e a sobriedade com a qual são aqui relatadas experiências vividas, sem, na maior parte das vezes, as adornar com a habitual ideologia colonialista. [19]

Nesse terceiro concurso três mulheres ambicionam participar, entre elas Fernanda de Castro com o romance *Veneno de Sol*, inteiramente passado entre a minúscula sociedade branca de Bolama, na Guiné portuguesa, onde a filha do director do Banco ultramarino responde aos cumprimentos pluri-idiomáticos dos "indígenas" "na sua linguagem difícil, cheia de gramática e de subtilezas que passam despercebidas àqueles cérebros primitivos." [20]

Nada sabemos do conteúdo das supostas crónicas de viagem com o título *D'Aquém e d'Além-Mar* da autoria de Veva de Lima, que, de resto, foi excluída por causa de uma "certa nota política". Conforme a acta do júri, consta tratar-se de "vários aspectos da vida colonial observados por uma senhora que, por circunstâncias especiais derivada da elevada situação que ocupa na Sociedade Portuguesa [...] viajou sempre sobre uma fofa alcatifa que mãos gentis e diligentes por toda a parte colocaram sob os seus passos mesmo no interior das selvas da Companhia de Moçambique [...]" [21].

Bem-aventurada Senhora.

Entre as restantes onze obras figura também o manuscrito dactilografado "Ombambi" de Edmundo Correia de Matos, que só em 1945 conseguirá um primeiro prémio com o romance *Terra conquistada*, passado em Moçambique, e onde o autor demonstra como um branco de baixo estrato social e quase analfabeto do Minho passa a ser um branco de categoria logo que pisa o chão da África.

É de notar também a participação do livro de memórias *Aventuras e batalhas* de Ladislau Batalha, também jornalista e figura de proa da República portuguesa, com um capítulo dedicado ao "espiritismo negro."

---

19. Julião QUINTINHA: *África Misteriosa*. 1° volume, 1ª edição, Lisboa, Edit. Portugal Ultramar, 1929.
20. Fernanda de CASTRO: *O Veneno do sol*. Lisboa, 1928.
21. *Boletim da Agência das Colónias*, N° 38, agosto, 1928.

Não são poucos os esforços da Agência Geral em estimular o génio literário ultramarino dos concidadãos: Para o quarto concurso o prémio até é aumentado para 10.450 escudos! Nem por isso, nenhuma das 12 obras apresentadas parece merecer esse dinheiro, e dois livros ganham mais uma vez *ex-aequo* o segundo prémio — bem injustamente segundo nossa opinião, considerando a diferença de qualidade dos textos. *Oiro Africano* de Julião Quintinha, continuação das crónicas anteriores, desta vez situadas em Moçambique; e *Nova Largada* de Augusto Casimiro, autor de livros sobre a primeira Guerra Mundial tais como *Nas Trincheiras de Flandres* (1915) e o indispensável *Naudila* (1922); também governador do Congo e colaborador de Norton de Matos. Diz o júri que essa obra "canta a atracção das colónias sobre a mocidade de Portugal, descrevendo belos tipos desses admiráveis obreiros da nossa colonização, tantas vezes desconhecidos."[22] O auto-proclamado *Romance de África*, longe de ser um romance, é uma suite de capítulos desconexos, onde o autor tenta demonstrar como o "Grande Pai Condescendente" (isto é o governo português) leva os indígenas a trabalhar e pagar imposto.

Com tenacidade, o nosso já conhecido Emílio de San Bruno apresenta o resultado de mais uma receita da sua cozinha colonial, mas desta vez até o júri já está saciado, e assim nada de prémios para *A Velha magra da ilha de Luanda...*

Francamente excluído foi o título *O Amor no Degredo e Dedicação.*

Surpresa das surpresas, o júri avança com uma crítica feroz: "Há tanta ingenuidade literária nas suas páginas que não o podemos admitir a concurso"... [23]

Curiosa também a apreciação dum outro livro excluído, *Os aventuras da Selva* de J. Amaral Júnior e J. Fidalgo dos Santos, autores com larga bibliografia colonial: "É uma novela em que se descrevem as aventuras de várias pessoas, entre as quais há um português, numa colónia estrangeira. E ainda bem que assim é, porque a capa do volume, em que se vê um branco de faca em punho avançando sobre um preto que foge correndo como um galego, não ajudaria muito a fazer a nossa propaganda" [24]. Palavras bem de verdade.

Em verdadeira maré de exclusões, o júri recusa também a primeira amostra de literatura colonial dum autor que apenas dois anos mais tarde começará uma carreira fulminante neste género e posteriormente cairia em desgraça no regime salazarista: Trata-se de Henrique Galvão. O júri não aprecia nada esta sua novelazinha *Em Terra de Pretos*, achando mesmo que ela "devia ser lida com o acompanhamento do fado, a música mais negativa e derrotista que existe."[sic]

A fúria do júri deve ter assustado os candidatos: apenas nove obras deram entrada para o quinto concurso, e nada de novelas ou romances. É mais fácil brilhar no relato histórico ou na crónica de viagens. Assim vemos premiado *A Derrocada do Império Vatua e Mousinho de Albuquerque*, "esboço histórico" em dois volumes escrito por Julião Quintinha e Francisco Toscano, esse último com quase quarenta anos de vida colonial, sempre na Província de Moçambique, conhecendo sete línguas indígenas e tendo recolhido regularmente ensinamentos em contacto com a vida dos negros; sobres-

22. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, N° 56, janeiro, 1930.
23. *ibid.*
24. *ibid.*

saem nesta obra a trágica figura do chefe vatua Gungunhana, bem como o famoso africanista João Albasini.

O segundo prémio neste ano foi para *Fulgores de Oriente* de José Ferreira Martins, especialista em matérias asiáticas, e que narra em capítulos de diverso teor esse *Prodígio da expansão marítima e colonial dos portugueses.*

Mais divertido do que essa última demonstração de proezas, sobrecarregada de heróis, números e datas, é o relato de viagem do capitão tenente Jaime do Inso *O caminho de Oriente* e que ganha o segundo prémio no sexto concurso.

Chegamos finalmente ao sétimo concurso onde foi introduzida uma remodelação. A partir de 1933 há três categorias bem distinguidas:

1ª Categoria — concurso de romance, novela, conto, narrativa, relato de aventuras ou obras de natureza semelhante;

2ª Categoria — concurso histórico, biografia e etnografia.

3ª Categoria — Concurso de literatura científica.

Logo neste ano há dois primeiros prémios na primeira categoria, dos quais só um, embora trivialmente, é literário: Trata-se do romance *O Velo de Oiro* de Henrique Galvão, uma história altamente moralizante, na medida em que comprova que a vontade de enriquecer depressa andando em busca de oiro numa África selvagem é duramente castigada, enquanto o trabalho árduo mas persistente de agricultor é altamente gratificado. Curioso, de resto, como neste e noutros livros, os brancos da Metrópole, que nunca tiveram uma enxada na mão em Portugal, se transformassem rapidamente em agricultores de alto mérito nas colónias.

Nos anos trinta há uma vaga de atribuições de prémios a livros relacionados com a Guiné portuguesa: é o caso de *Auá* de Fausto Duarte (considerado posteriormente aliás um clássico da literatura guineense), que ganha o primeiro prémio em 1934; dizem as más línguas que *Auá* não será mais do que uma imitação do célebre romance em língua francesa *Batouala* de René Maran, traduzido em várias línguas com a marca publicitária de "verdadeiro romance de negro".

Em 1936 concorre pela primeira vez um livro realmente digno de um prémio: Trata-se do *Segredo da Morta* do mestiço angolano António de Assis Júnior, de longe a mais interessante e bem conseguida obra literária — mas evidentemente não imbuída de espírito colonial. É um romance de costumes angolanos do fim do século dezanove, cujos personagens principais são uma mestiça e uma negra. Por isso, não consegue levar nada.

Assim, o primeiro prémio vai para o livro *África — da vida e do amor na selva* de João Augusto Silva, que narra cenas de caça, cansando-se depressa da alma indígena, porque "o negro é impenetrável [...] não é possível arrancar-lhe, quer por amáveis subtilezas, quer por meios violentos, qualquer segredo que possa desvendar actos praticados em obediência a sua misteriosa religião." [25]

O que leva o autor à inevitável conclusão de que "imensas multidões bárbaras esperam ainda os portugueses que as hão-de civilizar."

25. João Augusto SILVA: *África: Da vida e do amor na selva.* Lisboa, 1936.

Essa vontade de premiar livros sobre a Guiné portuguesa tinha provavelmente a ver com o processo de ocupação que ainda estava em curso, visto a campanha contra os Cahnhabaques datar de 1936.

No fim dos anos trinta, início dos anos quarenta, o mais assíduo participante no concurso de literatura colonial é Castro Soromenho que ganha dois segundos prémios com *Nhari-O drama da gente negra* (1939) e *Rajada e outros contos* (1943), enquanto *Homens sem caminho* leva o primeiro prémio em 1942. Estes livros são inspirados na obra fundamental de etnologia do autor português Henrique de Carvalho *Expedição portuguesa ao Muatiânvua.*

É sabido que nesta primeira fase da obra de Soromenho, posteriormente considerado um clássico da literatura angolana, a reacção perante as sociedades autóctones é idêntica à do colonial clássico. "As manifestações dos agrupamentos são 'bárbaras', sendo portanto 'bárbaros' os seus elementos." (Alfredo Margarido)

Castro Soromenho intervém nas questões coloniais portuguesas de um ponto de vista altamente colonialista, como se pode verificar numa carta escrita à direcção de "A Mocidade Africana" e onde ele salienta que os Africanos são preguiçosos e que é necessário obrigá-los a trabalhar...

Não deixamos este capítulo sem mencionar o que nos parece ser a reincarnação mais pura da ideologia salazarista num livro da literatura colonial, distinguido com o primeiro prémio em 1940, quando a emigração dos famintos da Beira Alta para Angola ganha novos reforços. Trata-se de *Terra de esperança* da autoria de Emílio Castelo Branco. É tão caricaturada essa família modelo do Estado Novo, chegada ao planalto de Huíla para mostrar aos "preguiçosos e alcoólicos" negros como se deve trabalhar, que o livro, por sua vez, torna-se também modelo, mesmo que o seja apenas de preconceitos.

A partir de 1952 já não se fala de "literatura colonial" mas exclusivamente de "literatura ultramarina"; os prémios conhecem mais uma remodelação e passam a ser chamados:

1° Prémio: Camilo Pessanha, para Poesia;

2° Prémio: Frei João dos Santos, para Ensaio;

3° Prémio: Fernão Mendes Pinto, para Novelística;

4° Prémio: João de Barros, para História.

Os três primeiros têm um valor de dez mil, o prémio da História de quinze mil escudos.

Os autores e as obras premiadas ganham qualidade. Assim foram distinguidos entre outros: Jorge Barbosa, Ruy Cinatti, Daniel Filipe, Manuel Lopes, Manuel Ferreira (com o livro *Morabeza* cuja primeira edição varia sensivelmente das que se vão seguir), e muitos outros autores que entretanto foi hábito designar como representantes das várias "literaturas africanas de expressão portuguesa".

A KONKHAVA DE FETI DE HENRIQUE ABRANCHES: ORALIDADE E MITO

FRANCISCO SALINAS PORTUGAL

1. INTRODUÇÃO

Dentro do espaço literário da língua portuguesa, a literatura angolana ocupa um lugar de relevo, não só pelo seu elevado número de obras e autores, como também por ter quase um século de produção continuada em que avultam nomes como exemplo da melhor literatura em língua portuguesa.

Henrique Abranches, nascido em Lisboa, mas desde cedo radicado em Angola, publica em 1981 o romance *A Konkhava de Feti* [1], obra "pensada num cárcere de Luanda em 1961" e escrita "no ano de 1979" tal e como nos explica uma nota ("Termo de Abertura") colocada no início do livro.

Romance fincado numa tradição oral dos povos do Sul de Angola, que o autor, pelos seus trabalhos etnográficos bem conhece, conta a história de um herói mítico, herói fundador e herói Reformador (como o próprio autor o define no "Posfácio"), Kapitia [2], que "conduzirá um dia os homens aos encontros da Konkhava de Feti, que é o machadinho da sabedoria" (p. 141).

Consideramos que este romance, de estrutura complexa pelas adaptações das técnicas de transmissão oral, de conteúdo complicado pela síntese de tradições de diferentes povos angolanos e extremamente interessante na procura de uma originalidade sobejamente conseguida, merecia a atenção crítica que nem sempre as literaturas africanas receberam da parte da crítica portuguesa.

Portanto pretendemos situar esta obra no seu contexto, sem que consideremos suficiente ficarmos pelas suas margens, mas dando chaves de leitura, por vezes talvez polémicas, que permitam uma apreensão do texto que explore, tanto quanto possível, as capacidades estéticas que o romance certamente possui.

2. QUESTÕES GERAIS: O CONTEXTO DA PRODUÇÃO/RECEPÇÃO

Parece lugar comum e princípio assente nos estudos das literaturas africanas em geral, e da angolana em particular, que as obras produzidas no período colonial e, nomeadamente, no longo período da guerra de libertação, apresentam um forte conteúdo

1. Henrique ABRANCHES, *A Konkhava de Feti*, Edições 70, Lisboa, 1981 (Edição citada).
2. "Feti é o primeiro homem e fundador do Reino de Galengue (umbundu)" (H. ABRANCHES, *Reflexões sobre Cultura Nacional*, Edições 70, Lisboa, 1980, p. 85). O mesmo autor nos indica que Feti é "o primeiro", em relação com *Oku-fetika* que em umbundo significa começar (*Ibid.*).

político e uma transperência ideológica concordante com a finalidade que se espera da produção literária nestes países. Como certeiramente escreve Bernard Mouralis [3]

> O protesto constitui o fundamento da literatura negro-africana moderna: na verdade, ele é a destruição necessária no termo da qual o texto negro-africano, deixando de estar subordinado à iniciativa europeia, se torna uma produção literária propriamente africana.

Mais ainda, quando a obra é produzida por alguém fortemente empenhado nesse processo revolucionário, como é o caso do autor, essa imediatez nos códigos ideológicos do discurso literário parece ainda mais "normal", por previsível, no sentido de constituir o horizonte de espera do leitor.

Porém, *A Konkhava de Feti* propõe-nos uma narrativa onde a intencionalidade política passa a ser, pelo menos aparentemente, uma intencionalidade textual segunda, ao optar o seu autor pela dimensão mítica do discurso. Assim, o romance revela um forte conteúdo metafórico através de uma "estória" que assenta no riquíssimo património cultural dos povos angolanos e que a tradição oral manteve e transmitiu. Desta maneira, *A Konkhava...* ultrapassa a "estória" para se integrar na dimensão mítica de uma "história" mais profunda que o leitor actualiza e põe em relação com o contexto da sua contemporaneidade, acarretando novos significados que um texto excessivamente denotativo não permitiria.

2.1. Da etnografia à literatura

Para construir o seu romance, H. Abranches recorre a um material de grandes potencialidades como é o etnográfico. Porém não se limita a uma recolha de tradições ou a um ensaio de estilo cuidado dessa tradição, mas a uma transformação em texto literário de um material que, como já dissemos, tem enormes possibilidades artistísticas.

Aquilo que Henrique Abranches, ele próprio importante etnólogo angolano, faz, põe-nos um problema, a nós leitores, sobre a importância da etnografia na construção do discurso literário africano, aspecto sobre o que queremos chamar a atenção nesta breve reflexão introdutória.

Com efeito, perante a visão do etnógrafo europeu que procura a elaboração das suas teorias através do estudo e a exemplificação com os documentos das sociedades ditas primitivas — ou dos povos sem escrita em expressão de Lévi-Strauss —, ou ainda daqueles que se sentem fascinados pelo exotismo e a beleza de uma tradição que a oralidade manteve e dotou de forte expressão literária, o etnógrafo-literato africano tem uma outra visão, uma outra intencionalidade, um outro discurso quando se aproxima dessa tradição.

A etnografia foi para muitos escritores africanos no período áureo da colonização, uma via de aproximação ao mundo negro, num momento em que a procura da autenticidade, da especificidade desse conjunto de civilizações que chamamos África Negra, era um objectivo marcado por todas as correntes de reivindicação africanas.

3. *As Contraliteraturas*, Livr. Almedina, Coimbra, 1982, p. 181.

Confrontado com dois tipos de textos, com dois discursos por vezes complementares nos seus fins (a literatura colonial e a etnográfica), o escritor africano pretende subverter essa ordem imposta para apresentar um mundo diferente daquele que esses textos monstravam, contruir um texto/outro que pressuponha a reconquista da iniciativa cultural.

Dois exemplos podem ser apresentados, o de Ousmane Socé e a reivindicação de uma cilivilização mestiça feita no seu *Karim, roman sénégalais* (1935), e o de Paul Hazoumé, sociólogo, etnólogo, historiador e literato do Daomé que em *Doguicimi* (1937) narra a luta de dois povos na 1ª metade do século XIX, conseguindo, de um lado, salvar os tesouros da tradição oral e, do outro, construir um romance épico de larga influência, como fórmula, em toda a África. Ainda no âmbito que nos ocupa podíamos, entre os muitos exemplos, citar o caso de Oscar Ribas e o seu *Uanga (Feitiço)* de 1969, sábia adequação da etnografia à literatura.

Mas também é preciso não perdermos de vista o facto de a colonização instaurar um espaço de anarquia cultural, da que muito se tem falado e de que existe abundante bibliografia, cuja consequência mais evidente é a aparição de um sujeito que vive dolorosamente a sua ambiguidade, de um indivíduo que sofre o abalo de uma tradição secular, sem que o substituto cultural que a nova ordem propõe seja muito mais do que um conjunto de ideias e de princípios dificilmente adequados à sua realidade.

O estranhamento, o desenraizamento que este indivíduo sofre, tenta superá-lo, muitas vezes, através da toma de contacto com as origens, revelando-se este contacto como fundamental para ultrapassar a alienação em que se viu afundado.

"Estrangeiro na sua pátria", para utilizarmos a feliz e dramática expressão de uma escritora galega, Rosalia de Castro, o africano encontra-se com a necessidade de procurar a sua identidade, quer seja uma identidade perdida, quer uma nova identidade que responda a uma nova realidade socio-cultural, através da exploração do passado que adquire assim uma dimensão mítica.

Nesta mesma perspectiva, a necessidade de se reconhecer nos heróis do passado, em afirmação de Mário de Andrade, produz a aparição de uma literatura épica, da crónica, do conto, da lenda.... Desta maneira, a etnografia deixa de ser um simples jogo erudito, para se converter numa dramática resposta a uma situação de opressão.

É por isso que, embora a intencionalidade política seja uma intencionalidade segunda, como já dissemos, neste tipo de literatura, ela não está ausente nem do horizonte do contexto da produção nem do contexto da recepção primeira destes textos. E esta dialéctica deve ser considerada para uma mais acurada interpretação dos textos literários africanos.

2.2. A angolanidade ou a criação de um sistema cultural dito "nacional" [4]

Ao falarmos em intencionalidade, e em intencionalidade ideológica, surge um outro problema que o leitor, nomeadamente o leitor europeu, deve considerar: estamo-nos a

4. Temos desenvolvido mais em extenso alguns dos problemas que este conceito levanta no estudo da literatura angolana no livro *Rosto Negro. O contexto das literaturas africanas*, Edt. Laiovento, Compostela, 1994.

referir à "angolanidade" ou o que é o mesmo, à maneira de um texto se inscrever no sistema cultural angolano.

Termo polémico e controverso, dificilmente susceptível de ser submetido a uma rigorosa esquematização, a angolanidade define-se, pelo menos num primeiro momento, em termos ideológicos, em oposição à portugalidade e como superadora de uma especificidade "ultramarina" que a crítica oficial do antigo regime estava empenhada em manter.

Sem nos determos na história e justificação do conceito, diremos que a angolanidade passa a ser sinónimo de "nacional angolano", permitindo a identificação de uma identidade angolana e a sua expressão — artística ou não — que se manifesta em discursos de vária ordem, englobando as necessidades integrativas da sociedade angolana, naquilo que Malinowski designa por cultura. É por tudo isso que o conceito participa da ambiguidade e das tensões que acompanham o nascimento de uma literatura dita nacional e em que a instabilidade do conceito corre paralela à instabilidade da nova sociedade que está a surgir.

Desta maneira aparecem duas grandes linhas para definir a angolanidade, ou o que é o mesmo a especificidade do discurso nacional angolano em língua portuguesa [5]:

> Uma, aquela que pretende a actualização de um substrato banto que concitaria o consenso de amplas camadas de população; outra, uma espécie de crioulidade surgida do processo de miscegnação cultural provocada pela colonização. Em ambos os casos uma espécie de denominador comum que se institui como referente de um imaginário colectivo com pretensões de novidade e certamente, pelo papel de núcleo simbolico assumido, totalizador.

Henrique Abranches parece optar neste romance pela primeira via: quer dizer, actualizar uma tradição lendária que dê dimensão mítica à história angolana que, ao não estar situada num grupo nacional, ou num grupo etnolinguístico concreto, torna-se universal, ou "mais angolana", (se esta expressão tão coloquial for aceite) actualizando essa história, incorporando como marca de originalidade e de especificidade as técnicas da oralidade, e à espera de uma recepção que leia o texto no horizonte da nova realidade angolana, do projecto político-ideológico da nova sociedade, e, portanto, confiando na recepção da obra, quer dizer, em que essa recepção permita a adscrição do texto de Abranches a uma concreta literatura nacional.

2.3. Os textos de autor como discurso segundo

Nesta "intencionalidade" de autor a indicar uma determinada leitura, portanto a condicionar a recepção da obra, estariam os textos de autor, paratextos que constituem um discurso segundo que, situado na esfera do não literário, ou do extra-literário, incidem numa característica essencial do mesmo: a recepção ou a interpretação. Portanto Posfácio e Glossário merecem um comentário, mesmo que seja breve.

---

5. Uma violenta querela apareceu há alguns anos no jornal *África*, entre Luis Kandjimbo e José Carlos Venâncio, a defender estas duas perspectivas que no fundo não parecem irreconciliáveis.

O "Posfácio", que, embora não assinado, deduz-se claramente ser da autoria de Henrique Abranches, situa-se fora da história e é, ao que nos parece, essencial para conhecer a "intencionalidade" do autor empírico que nem sempre concorda e, muitas vezes entra em conflito, com o autor textual.

Algumas ideias convém tirar deste pequeno paratexto que pretendem "condicionar" — sem que o termo tenha qualquer conotação pejorativa — a leitura de *A Konkhava de Feti.*

Em primeiro lugar a ideia de a lenda estar ao serviço de uma necessidade ideológica, necessidade que o autor enuncia no fim deste texto como a do

> processo longo, difícil, por vezes brutal, mas triunfante, da Luta de Libertação Nacional, aqui simbolizada por uma imagem sincrética de uma 'flecha que leva uma estrela na ponta', conduzida até à vitória pelo MPLA, encaminhando-se agora para novos combates.

Consoante com essa necessidade ideológica, o autor dá uma interpretação materialista da história narrada, de tal maneira que tenciona trazer ao de cima aquela intencionalidade textual segunda de que já falámos, pretendendo fechar, também assim, o significado de um texto que pela sua própria feição escapa a uma interpretação tão reducionista e reduzida.

Consciente desta contradição que o leitor poderia ter encontrado entre aquilo que leu e aquilo que o autor lhe porpõe como tendo sido lido, remete o seu relato para um tempo mítico, um *ab initio* "dos tempos de Feti" com o qual os factos verdadeiramente históricos perdem tal carácter para se integrarem num relato cosmogónico das origens.

Finalmente, e para particularizar o seu romance num discurso reconhecido como tal angolano — a sua inserção naquilo que chamamos "angolanidade" —, expõe algumas das fontes de que se serviu para acarretar dados e mostrar que se trata de tradições do Sul de Angola.

No que diz respeito ao "Glossário" — aí incluindo o mapa inicial que abre o livro — tem um valor informativo e permite ao leitor não se perder entre as referências míticas, históricas e etnográficas de que o texto está entretecido.

Situadas, pois, estas que poderíamos considerar Observações Preliminares, pretendemos entrar de maneira muito breve em aspectos mais concretos da literariedade de *A Konkhava.*

3. A DIMENSÃO GRIÓTICA DO TEXTO. ESTRATÉGIAS DA ORALIDADE

Começaremos por aquilo que mais chama a atenção, e que certamente mais condiciona a construção do discurso romanesco. Estamo-nos a referir à oralidade que indicamos com o título genérico de "A dimensão griótica do texto".

Além do mais é preciso constatar que as literaturas africanas em línguas europeias surgem num contexto predominantemente oral, donde a oratalização que detectamos em muitos destes textos em que a feição oral não só é o resultado óbvio e talvez esperado, tendo em conta as características dos contextos de produção e recepção primeira, como também reveste uma funcionalidade ideológica ao marcar uma fronteira

nem sempre clara, diga-se de passagem, entre as literaturas europeias e as africanas. Porque as obras que surgem actualmente no território africano, quer sejam veiculadas em línguas africanas quer nas línguas do antigo colonizador, não aparecem *ex nihilo*, mas enraízam-se numa herança concreta: as produções materiais que, pela sua vez, são muitas vezes conservadas pelo intermediário das "palavras da oralidade" [6] até o ponto que os dois universos não aparecem nunca separados. Se esta situação provoca uma oralização da escrita literária, ela tem também uma dimensão ideológica ao tentar regatar do estranhamento a que tinha sido submetida a literatura oral (que só interessava como documento de informações a propósito das representações colectivas, das formas sociais ou dos factos linguísticos), resituando-a no domínio do "literário" a que pertencia e desta maneira inclui-la no multiforme processo de recuperação africana.

Nesta oratalização cumpre determo-nos um momento no texto que abrindo o livro se intitula "Apelo do Ngongo" e que aparece assinado por H. Abranches e datado em 1968.

Quer dizer este texto liminar coloca-se conscientemente fora do romance propriamente dito e o autor histórico que aparece na capa, e responsável último pelo livro como objecto, assume-se como simples transmissor de uma história que lhe foi contada, um novo griot que pretende assim, através desta estratégia, esbater as fronteiras entre oralidade e escrita.

Aparece também referida uma das circunstâncias da actuação "em torno da fogueira desta noite" [7] e aparece, também, o público, um narratário configurado como auditório: "vinde, jovens amigos".

Este auditório estará sentado, marcando na escala social (jovem/mais-velho) a diferença na sabedoria que se lhe supõe ao detentor da palavra.

Esta configuração da representação, esta *mise en scène,* remete para o carácter comunitário e colectivo da literatura oral de que se apropria a literatura escrita [8]. Pretende-se aqui estabelecer a diferente noção de autor: de um lado a noção europeia e doutro a da literatura oral que engloba por sua vez emissor, destinatário e também outros membros esparsos da comunidade [9], noção de autor que, como marca da especificidade africana, H. Abranches quer fazer sua, auto-instituindo-se em depositário de um texto tradicional particular.

Há neste paratexto inicial [10] um convite ao auditório para o acompanhar na interpretação do relato e, passo prévio para o motivar, um apelo ao interesse da "estória"

---

6. Pius NGANDU NKASHAMA, *Littératures et écritures en langues Africaines*, Edt. L'Harmattan, Paris, 1992, p. 21.
7. Lembre-se que nesta cenografia em que o texto oral se actualiza, habitualmente as circunstâncias de actuação estão perfeitamente codificadas e geralmente correspondendo-se com a noite.
8. Lembre-se que os escritores africanos se consideram descendentes e continuadores dos griots, como aliás têm reclamado muitos escritores contemporâneos.
9. P.M. SENE, "La parole pensée. Imperatifs et contraisntes dans la littérature orale" in: *Notre Librairie*, nº 81, 1985, pp. 6-7.
10. A importância do estudo destes paratextos tinha sido sublinhada por nós no anterior Congresso de Lusitanistas ("Aproximação aos paratextos na literatura angolana: os prólogos de autor" in: *Actas*).

que aparece assim qualificada numa acumulação de adjectivos como "história maravilhosa", "incrível", "inaudita", "bela narrativa", etc.

Tal e como acontece na narrativa oral, o autor "pressupõe" um conhecimento dos factos que irá narrar por parte dos ouvintes e portanto enuncia os aspectos mais salientáveis do relato que inicia e apresenta também as personagens de maneira sintética, sublinhando aquelas qualidades que para a finalidade formativa do relato mais lhe interessam.

Por outro lado o autor coloca também o seu relato numa intemporalidade mítica ("existiu na voz dos velhos das nossas aldeias [...]"), que convém ao sentido e finalidade deste tipo de criação literária.

Um outro problema de análise, extremamente interessante, é aquele que diz respeito do narrador e o seu estatuto, porque a situação do texto, a sua caracterização puramente gráfica, a assinatura que o acompanha, parecem remeter para um narrador extradiegético; ora bem, posto em relação com o final do romance parece tratar-se do mesmo narrador, que introduz novamente o seu narratário-auditório ("que vós conheceis") e que retoma o tempo da enunciação, introduzindo uma referência temporal e espacial (tempo e espaço da enunciação): "Luanda, Lisboa, Alger, Luanda... 1961-1980", formando uma espécie de moldura em que se fecha o tempo da narração, para o que utiliza sistematicameente as formas do passado: perfeito, mais-que-perfeito, presente histórico, interrompido, como logo veremos, por avanços ao presente da enunciação.

4. ESCRITURA E ORATURA

Para além deste "*incipit*" que nos parece essencial para marcar a estratégia da oralidade no romance de H. Abranches, outros rasgos deste código aparecem ao longo do texto.

Um dos mais salientáveis, e que acabámos de referir, é a configuaração do final da história, marcada não só por uma mudança de tempo verbal (passo do tempo da narração ao tempo da enunciação) mas que também constitui uma "avaliação" [11] onde o narrador crê que reside o objectivo do seu comportamento comunicativo [12]; é aí onde de maneira metofórica, altamente poética, exprime o seu projecto ideológico, um convite a esses "jovens" a participarem numa "segunda volta da Grande Aventura" que agora começa, e emularem, assim, a história de Kapitia, Herói-Modelo a imitar, que estabelece deste maneira uma ligação entre o passado (um passado cosmogónico, mas também histórico) e o futuro.

Muito brevemente poderíamos agora enumerar mais alguns dos processos utilizados para marcar a oratalização do seu texto, para eliminar, por contaminação, as fronteiras entre oratura e escritura.

---

11. A "conclusão" segundo AGBLEMAGNON, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique Noire*, Edt. Silex, Paris, 1984.
12. I. DIAZ NARBONA, *Los cuentos de Birago Diop. Entre la tradición africana y la escritura*, Univ. de Cádiz, Cadiz, 1989, p. 64.

4.1. O apelo ao auditório

Num relato da dimensão daquele que estudamos o leitor/ouvinte não pode esquecer que ele está presente no relato do Ngongo, que tentará, a toda a hora, tirar o espectador do seu distanciamento contemplativo, procurando a identificação entre herói-história narrada-receptor, numa espécie de síntese dos modelos de identificação estudados por Jauss [13]. Assim, o autor sabiamente distribui ao longo do texto constantes apelos a esse auditório que não pode esquecer, em consequência, o tom dramático que adopta o discurso romanesco de H. Abranches. Vejamos alguns destes exemplos:

> Ouvi agora, ó jovens que me escutais com o vosso respirar opresso, ouvi o que se passou em seguida e que nos foi relatado pelos grandes abutres negros, a quem a fome permanente não deixa fazer a sesta! (p. 29)
>
> Ah! Meus jovens ouvintes desta noite eminentemente calma... quem melhor do que os velhos daquelas partes conhece o caminho por onde marcha o Tempo, que é o guardador da experiência dos homens?... (p. 71)
>
> Um eco quase absurdo pela sua natureza antiquíssima chega-me aos ouvidos [...] Eu o oiço, meus filhos, vindo de longe, de muito longe, percutindo, talvez nas pedras que fazem eco e que costumam testemunhar as coisas antigas... eu o oiço, meus pequenos, e assim como o oiço vejo vossa pele que se arrepia e fica toda pontilhada, como se o eco antiquíssimo perturbasse também os vossos ouvidos ainda inexperientes (p. 73)
>
> Agora, meus filhos desta noite prolongada, onde a narrativa heróica dos tempos passados confunde as horas que se atropelam no interior da vossa paciência, agora quero contar-vos o que ouvi de Ofera... (p. 121)
>
> Grossos pingos de chuva caem sobre as vossas jovens cabeças, meus filhos, e caem também sobre o fogo vermelho e tranquilo desta noite de memória longa... (p. 153)
>
> Vós que me ouvis (p. 187)
>
> Vós que brincais na borda do ribeiro... (p. 227)

4.2. A função ética e estética do relato

Todo texto oral cumpre, não só na África, mas também em todas as culturas que se reclamem da oralidade, uma dupla função: formar e entreter, quer dizer um objectivo estético que procura pôr ao de cima os compromissos éticos do narrador a respeito da comunidade em que se integra.

Ambos os objectivos trasladam-se ao texto escrito que pretende ligar-se com essa tradição da oralidade e, como parece evidente, só metodologicamente podemos destriçar os recursos empregados numa ou noutra linha.

---

13. H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Trad. espanhola, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Edt. Taurus, Madrid, 1986).

Assim, o uso de um recurso similar, do ponto de vista linguístico e com uma funcionalidade cremos que idêntica, ao da desviação referencial [14], observável na passagem da terceira para a segunda pessoa:

> Aquele cuja voz, empurrada pelo vento
> Faz tremer os pastores que vegetam no Mutano!
> Oh! A tua voz enrouquece no caminho do Essoke
> e pela estrada que te leva ao Chikango
> ou nas chanas do Imbadá! (p. 132)

4.3. O desenvolvimento

Aquilo que realmente constitui a narratividade do relato (oral e escrito) é o seu desenvolvimento, onde se integram as funções informativas e formativas.

Ora bem, a diferença de código entre a literatura oral e a literatura escrita marca uma fronteira nítida a este respeito. O narrador manipula o poder de fascinação não só do seu relato como da maneira de contá-lo, controla as reacções do seu público, assegura a receptibilidade (função interactiva do relato oral) que o narrador/autor do texto escrito não pode controlar e que submete a uma espécie de "miragem oral" integrada na ficcionalidade do texto.

Neste sentido, os rasgos de caracter suprasegmental (indexicais, tensionais), outros de carácter estilístico, como pausas e silêncios, ou mesmo outros paralinguísticos como o sábio uso das possibilidades tímbricas, estabelecem, no jogo da sua interrelação estrutural, um modelo de texto oral que não pode ser traduzido para uma mensagem puramente linguística, em sentido estrito, do texto escrito, a não ser, por essa miragem de oralidade, que surge do pacto autor/leitor.

Neste aspecto do desenvolvimento — e tendo em conta essa diferença fundamental oral/escrito — estariam as contínuas sugestões à "maneira de contar" dos diferentes narradores de segundo nível que se sucedem e intercalam ao longo do texto

> Assim falou Ombeu na sua maneira enigmática..." (p. 141)
> ..ia cantando atabalhoadamente com a voz lúgubre de Ihióhia, o pássaro negro:
> Namongo, Ai-we! Namongo
> Ofera, Ai-wé! Ofera..." (p.143)

Outros aspectos que poderíamos sinalar dizem respeito à introdução de partes "cantadas" e narradas, as primeiras marcadas tipograficamente com diferente letra, a antecipação de acontecimentos ou o uso próprio de formas de introduzir o discurso directo característicos da épica, não só africana (lembra-se que os cantares de gesta

14. A desviação referencial consiste no início de uma frase a começar por um sujeito em terceira pessoa do singular e terminando por um verbo que, semanticamente dependente deste sujeito, aparece conjugado na segunda pessoa. Este procedimento sintáctico tem uma evidente funcionalidade ética ao apresentar, segundo Diaz Narbona, como certa verdade universal aquilo que assim aparece organizado (o que passa a outrém pode passar-te a ti) (*Vid.* FAYE, "La spécificité Sérère" in: *Notre Librairie*, nº 81, 1985, p. 27).

medievais europeus mantêm essas mesmas fórmulas como rasto da sua procedência primeira oral):

> Falou, pois, Nambalissita e disse:..." (p. 240)
> Clamou então o cantor das mágoas servis:..." (p. 216)
> Assim falou Kapitia, aquele a quem os companheiros chamam agora o Mago da Tchihumba:..." (p. 74)

Concluindo, pois, este breve percurso pela oralidade em *A Konkhava de Feti* diríamos que o autor fez boa a pergunta de se os autores africanos não descendem todos dos "mestres da palavra". Abranches assume a estruturação que para a narrativa oral estabelece Agblemagnon [15] diferenciando o discurso propriamente dito (o "*récit*"), os cantos que interrompem a narração e a avaliação do relato onde se põe de maneira muito clara o projecto ideológico do autor/contador/narrador, projecto que, expresso de uma forma elíptica e altamente poética, coincide com o do grupo autoinstituído como núcleo simbólico da nova sociedade-nação angolana.

5. ORALIDADE E MITO

Se a oralidade constitui o elemento mais salientável do romance (condicionando aspectos estruturais, temáticos e ideológicos) devemos considerar que o relato oral está tradicionalmente ligado à transmissão e actualização do mito. Neste caso do mito cosmogónico das origens e do herói civilizador.

Ora bem, cumprem aqui algumas matizações. Palavra ritualizada, e portanto não susceptível de variações, o relato mítico que o discurso oral actualiza, ver-se-ia constrangido no texto literário escrito a ser sempre o mesmo, negando assim a autonomia do texto que permite, por definição, multiplas leituras. A escrita seria assim uma peculiar maneira de "inscrição" de um texto pré-existente, de uma performance registada graficamente, e portanto a problemática do mito como "conteúdo" pré-dado e fórmula ritualizada — problema ligado à transmissão —, aparece aqui em toda a sua extensão.

Por isso convém ter em conta a observação de Lévi-Strauss em que o passo do mito ao romance é a história de uma degradação, ou mais exactamente de uma desorganização. Assim, e sem chegarmos a essa radical oposição do antropólogo entre mito e literatura pensamos com Ph. Sellier [16] que o trabalho, ou um dos trabalhos possíveis do crítico literário que opta por este modelo, é procurar a presença de vestígios do mito nas produções literárias, tendo em conta a universalidade de certas imagens (como monstraram Jung, Eliade ou Bachelard).

Portanto, o nosso trabalho não é o do mitólogo (embora existam pontos de inter-relação) mas sim o do crítico literário que parte da consideração do mito como um tema

15. *Ibid.*, pp 142 e ss.
16. "Récits mythiques et productions littéraires" in: *Mythes, Images, Représentations* (Actas do Congresso, 1981), Publications de Trames, Limoges, pp. 61-70.

(na perspectiva de Raymond Trousson) e que, portanto, pretende ver a rendabilidade, a nível de produção textual, desses temas que englobamos sob o termo de "mitologia".

Analisado o romance sob esta perspectiva, uma mitocrítica na fórmula de Gilbert Durand, haveria que situar os significados lógico-conceptuais e os processos sintáctico--semânticos que os veiculam no horizonte do Imaginário; e é o horizonte mítico--simbólico onde situamos o texto linguístico, que nos distancia do objecto para podermo--lo submeter ao processo de análise; e é o que permite também, valorizar e descobrir a ressonância das imagens, as condições multiplicadoras que na esfera do significado inscrevem as transformações introduzidas pela construção imaginária sobre os dados do esquema verbal do texto imanente [17].

Ao situar o texto nesse horizonte de percepção, não só será analisado nas suas componentes verbais e na sua sintaxe literária, como também na capacidade de multiplicação significativa estética, fazendo vir ao de cima novos esquemas com a sua sintaxe organizativa, detectando, aliás, os grandes esquemas organizativos em que o texto repousa e outorgando-lhe assim uma nova coerência, que provém da espessura simbólica da sua fala.

Ora bem, não podemos aqui desenvolver um trabalho que exige um mais acurado estudo e certamente uma investigação profunda que, por enquanto, não tentámos. Vamos sim apresentar muito esquematicamente, um ponto essencial que a transparência mítica que o texto *Konkhava* nos revela, o tema que organiza e estrutura o romance e condiciona os diferentes códigos que integram o discurso romanesco de *A Konkhava de Feti*. Estamo-nos a referir ao percurso mítico do herói, um herói Fundador e Transformador encarnado na personagem Kapitia.

Para explicar este percurso podemos utilizar o esquema de Villegas [18] tendo em conta que o percurso do herói adaptar-se-á à especial concepção africana da iniciação, à sua visão do tempo — em que a função do presente é a de fazer passar o futuro numa imtemporalidade mítica [19] e ao princípio de ser a aventura humana uma sucessão de "passagens" que nunca termina nem com a morte.

Segundo, pois, este esquema, organizamos assim a narrativa de *A Konkhava...*:

1º) A vida que se abandona

Partindo da origem mítica do herói, filho da serpente Onhoka, o "primeiro do clã da cobra", herói "temido", "respeitado", "odiado". O seu carácter de diferente (como convém a qualquer herói épico ou mítico) resulta essencial para a sua singularização, para a sua conversão em personagem exemplarizante. Este herói situa-se "no ano que foi primeiro da Era da Aventura", portanto num *ab initio* que constantemente o rito, e a actualização através do relato, renovam. Ele surge no caos (que, consoante o pensamento africano nunca é um espaço vazio) para instaurar a ordem.

Vamos assistindo, desde o início, a sucessivas progressões no seu processo de amadurecimento pontoadas por ritos de passagem que seguem os diferentes estádios na vida do homem africano, também eles pontuados por ritos de passagem.

17. GARCIA BERRIO, *Teoria de la Literatura*, Edt. Cátedra, Madrid, 1989.
18. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Edt. Planeta, Barcelona, 1976.
19. Alessane NDAW, *La pensée Africaine. Les Nouvelles Éditions Africaines*, Dakar, 1983.

O "APELO", na denominação de Villegas, que estaria constituido por uma série de mitemas secundários ou de motivos que seriam:

— A Chamada: "Kapitia, meu filho, aproxima-se a hora da grande aventura" (p. 25)
— O Retiro do herói ("caminha mais profundamente pela mata adentro, na Orla misteriosa dos Barros Pretos" (p. 30)
— O "cruzamento do umbral (o rio que o separa "da terra infectada dos Omakisi" — p. 31)
— O Mestre despertador, aqui representado pelo Mensageiro da Tragédia que anuncia "a guerra que vem do Sul" (p. 39)

Estes mitemas, momentos fortes da narrativa, vão preparando o herói para a sua aventura, para a adquisição da experiência, constituem o "APELO" a um sujeito que aparece obedecendo o seu destino, embora muitas vezes contra ele se insurja — aparecendo desta maneira com características de herói solar (herói solar que os símbolos diairéticos configuram), embora a sua origem (obediência a um destino de que ele não é responsável) o aproximem mais do herói lunar —.

2°) A Iniciação ou a adquisição da experiência

O segundo bloco de mitemas está constituído por aqueles que se correspondem com o que Villegas denomina a Iniciação, necessária para a conquista da liberdade última, em que o indivíduo morre, física ou simbolicamente para renascer num outro estádio do seu amadurecimento (toda iniciação é uma morte como muito bem tem sublinhado Eliade).

Todo este período corresponde-se com a condição de Kapitia, escravo de Kavâmbwe, verdadeira "experiência da noite" onde adquire os conhecimentos e a decisão necessária (não isenta de vacilações, recusas e insucessos) que lhe permitirão a "possessão dos dois mundos"

Dentro deste grupo temos os seguintes mitemas secundários, muitas vezes confundidos com simples motivos, mas que pontuam os diferentes momentos deste processo:

— O "labirinto":

corredores intermináveis....praças onde se erguiam as cubatas mais distintas...os cercados..., nesse labirinto o herói perdeu-se, "sem encontrar nem o caminho da liberdade, nem o caminho da sua prisão, nem a direcção do regresso, nem o do porvir..." (p. 103)

Desta maneira aparece equacionado um labirinto físico, arquológico na sua equivalência simbólica com o labirinto psicológico, não menos evidente nem real.[20]

O labirinto, de um lado, significa o fechamento na intimidade, mas por outro, atrasando a chegada do viajante àquilo que procura — o "centro simbólico" —, erige-se em caminho e impulso para a passagem das tevras à luz, saída, elevação, conquista finalmente do poder e da imortalidade, em definitivo, conquista ou triunfo do herói.

— Percorrido esse labirinto, enterra-se na noite, configurando este mitema essencial, o da "experiência da noite", ou a descida ao interior de si próprio:

> Sozinho, como nunca estivera na grata solidão das matas grisalhas da Chibia, fechado numa cubata de capim que emanava odores desconhecidos, ouvindo lá fora murmúrios

20. Y. CENTENO, "Labyrinthe et alchimie" in: *Le Labyrinthe*, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1984, p. 35.

> nocturnos impregnados de um novo mistério, silencioso, por fim, fixo, como que envolvido pelo terror de que o seu próprio sangue revoltado contra o muenho errado do seu corpo, saltasse todo fora chamando a morte (p. 105).

— Aqui aparece um novo mestre despertador que o incita a iniciar/continuar a aventura, Onhoca a serpente, uma chamada que termina com as seguintes palavras:

> Compadece-te de todos os que sofrem mas nunca de ti próprio porque a compaixão de si próprio não conduz à libertação mas sim à consumição e ao verme que te espreita debaixo da terra. Adeus, meu filho Kapitia, até ao outro lado da tua aventura (p. 107).

— O início desta aventura (mais um estádio no progresso do herói) faz-se depois de cruzar um novo umbral, um novo ritual de passagem, chegando à porta da cubata

> elevou sua estatura até aos ramos mais baixos da Mulemba e sentiu, à superfície dos ângulos do seu rosto, o tacto áspero do pêlo nubente [...] seus membros ainda longos movem-se com uma nova sapiência toda feita de astúcia e moderação, que aqueles que o vêem andando julgam ser de dignidade.

Esta nova saída leva-o à experiência amorosa com Dalengalala, experiência não consumada porque o herói ainda não está "formado", ele "se julga livre" porque tem um escravo e este orgulho na possessão da propriedade leva-o a um certo ostracismo por parte do grupo social ao que pertence, a uma separação da comunidade, com o qual o seu objectivo de herói civilizador não poderá ser cumprido.

— Para sair desta situação deve novamente passar também o seu ritual de ruptura com a vida anterior, simbolicamente expresso através da "noite de renovação" (investido de um grande valor não só simbólico quanto ideológico). Este mitema fá-lo tomar consciência de que "o dono verdadeiro da liberdade é o servo e não o Senhor", cuja projecção ideológica nem é preciso frisar, (p. 151) (a alteração desta relação amo/escravo introduz um outro tema de interés numa perspectiva de análise mítica, o do duplo, que aqui não tratamos).

— Muda de nome (novo ritual de passagem), adoptando o de Osimanha, o mineiro, introduzindo assim o autor, no interior do desenvolvimento mítico, o facto histórico--lendário do mineiro Osimanha e já aparece como o herói Transformador, o Herói civilizador que consegue dominar o ferro, tudo transformando em instrumentos de trabalho e não de guerra, revelando-se assim como heroi pacífico e industrioso.

Nesta última fase assinalar ainda um outro motivo, cuja espessura simbólica é de enorme interés, estamo-nos a referir à fundação da cidade (civitas=civilização).

Agora descobre a experiência sexual, "soube que amava Nandjala, a exótica esposa do seu Senhor" (p. 210)

3º A possessão dos dois mundos

Porém esta fase também acaba com a condena a morte, mas, dado o significado de Kapitia ("à procura da Konkhava de Feti") pasa a outro estádio (novo cruzamento do umbral) onde se prepera para uma nova Grande Aventura, a do futuro, completando assim o seu definitivo percurso agora sinónimo já da conquista de dois mundos.

6. FINAL

Para concluirmos queremos indicar que a leitura mítica de *A Konkhava de feti* que propomos (porque o texto no-la impõe na sua própria sintaxe narrativa) não pode ser excluída, se não for por questões meramente ideológicas, da dimensão oral do texto, e estas, como um todo, têm de ser vistas nas coordenadas socio-ideológicas em que o texto se constrói por vontade do próprio autor textual e pela recepção que certamente o texto tem, como assim mostram as referências críticas que se têm feito deste romance:

> Neste livro, profundamente antropológico, não existe a personagem do bom selvagem, sem história nem luta de classes, mas antes a viagem de alguém, carregado de defeitos e virtudes, em busca da Konkhava (arqui-sabedoria simbólica) que permita abrir o "futuro do corpo" (humano, social, natural) e o torne um "fruto suculento". [21]

21. Pires LARANJEIRA, "Henrique Abranches, *A Konkhava de Feti*" (resenha) in: *Colóquio/Letras*, nº 69, Setembro, Lisboa, 1982, pp. 93-94.

CRIAÇÃO NA CADEIA — O CASO DE ANGOLA *

MANFRED F. PRINZ

1. INTRODUÇÃO

> Autenticamente como quem faz palavras cruzadas, comecei... para queimar o tempo eu compliquei o jogo tentando fazer a minha poesia e passou a ser um jogo, sem pensar que sairia vivo de là... estava convencido que morria là, e que aquilo era absolutamente inútil, mas o que eu queria era não enlouquecer. Dizia: "Eles enterram-te só, e ganham o jogo totalmente..." A minha idéia era esta: fazer um acto de violência em que conseguisse matar um — isto em termos de jogo. Tentei reconstituir de memória alguns sonetos, algumas quadras, umas estâncias de *Os Lusiadas*... procurava as rimas mais arrevesadas para andar ali com o soneto. E isto foi um recurso em que, posso dizer, taxativamente, a poesia me salvou. Se quiser, chame-lhe palavras paralelas, hieróglifos: para mesmo matar o tempo e não enlouquecer. (Laban, 1991, I, 361)

Este é um testemunho do escritor *António Cardoso*, autor que esteve mais de dez anos recluso em cadeias de Angola e do Cabo Verde. Criação literária representa, segundo as palavras de Cardoso ao mesmo tempo: meio de sobrevivência, antídoto contra o tédio e o aborrecimento, preocupação sobre a forma e a tradição dos grandes autores portugueses, ou simplesmente um passatempo; se repararmos, portanto, os poemas que António produziu na cadeia, sobretudo os dois volumes de poesia *(Panfleto poético)* e *Economia política, poética* de 1962, escritos no Pavilhão Prisional da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) em Luanda, apercebemo-nos duma outra constante, que pode ser considerada a "espinha dorsal" da sua obra que é a mensagem política: que instiga à luta anticolonialista e à construção duma nova nação numa terra libertada (cf. Manuel Ferreira na introdução de *Panfleto (poético)*).

Em seguinte, vou analisar alguns exemplos da literatura que autores angolanos produziram durante o período de detenção, a partir dum *corpus* de textos exemplares constituído por poemas e contos principalmente de cinco autores: António Cardoso e António Jacinto, Agostinho Neto, Deolinda Rodrigues e Luandino Vieira (José Mateus Vieira da Graça).

Mais do que a metade da obra de *Luandino Vieira* foi escrita nas cadeias de Luanda e Tarrafal (28 de 40 obras, segundo Michel Laban, 1980, 312), igualmente António Cardoso e António Jacinto produziram a maior parte das suas obras nessas prisões. Os casos de *Agostinho Neto*, o primeiro presidente de Angola (1922-1979, presidente

* Agradeço a Danuzza Mendonça pelos conselhos e pela colaboração na formulação do texto em português.

1975-1979) [1] e da sua prima (e irmã do autor Jofre Rocha), *Deolinda Rodrigues* são diferentes: só alguns poemas da colecção *Sagrada Esperança* de Neto nasceram sob o signo da detenção, Deolinda Rodrigues, militante do MPLA e a fundadora da organização da Mulher Angolana (OMA), transmitiu-/legou-nos só quatro poemas antes de morrer numa cela de prisão no Zaire: eles foram publicados na *Antologia temática* da Mário Andrade, intitulados "Quatro mensagens de vida...de uma cela de morte". Escolhi (nas folhas distribuídas) o segundo poema, "A Consoada", que Russel G. Hamilton comenta na sua obra *Literatura africana — Literatura necessária* (I-Angola) (Lisboa, 1975) da seguinte maneira:

> Em "A Consoada", a poetisa constrói um ambiente de imediação e expectativa quando põe o seguinte discurso na boca do intermediário que prometeu ajudar as presas na sua tentativa de fuga. "Às sete / perto da retrete / não faltar, uma a uma, / já tenho tudo pronto p'ra pôr-vos noutra margem. / É só saber correr / que o piloto está aqui esperando. Se vos descubram sou fuzilado. / Que paga terei por este risco?" [...] E claro (continua Hamilton o seu comentário) sem paga carnal, o sinal não é dado, e em linguagem concisa mas dramática os versos citados captam o sentido de como a guerra pode desumanizar a mulher a vários níveis.

Além das conotações nos textos dos autores masculinos, que transmitem "uma mensagem animadora de resistência aos companheiros no exterior", os poemas de Deolinda Rodrigues "ostentam uma sensibilidade e um ângulo de visão determinados inevitavelmente pelas experiências como uma mulher num mundo de diversas estruturas de poder masculinas" (Hamilton, 1975: 120).

Os críticos nem mencionam, nem valorizam as condições de produção em que viveram os autores e donde: assim, Cecília Barreira contenta-se a comentar o livro *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* de *António Jacinto* da seguinte maneira: "Tarrafal é símbolo de morte mas também de vida, sobrevivida. Daí que Tarrafal seja o próprio nome de luta e esperança de um mundo diferente." E a autora Elsa Rodrigues dos Santos, numa resenha literária de *Baixa e Musseques* de *António Cardoso*, se mostra admirada que "o autor transmite a sua amargura num discurso realista, mas demasiado seco." E se queixa da falta dum "certo sentido poético".

Nomeadamente é este conceito de "sentido poético" que nos interessa quando analisarmos as obras de autores angolanos que viveram na cadeia. Pois, ao contrário do que se queixa dos Santos, eles conseguem, ao nosso entender, dar uma mensagem poética que é, dum lado, estreitamente ligada às condições da cadeia, mas, do outro lado, transcende-as abstraindo das experiências concretas, e criando assim obras que denunciam excrescências da "situação colonial".

---

1. Os poemas seguintes do volume *Sagrada Esperança* são designados terem sido produzidos na cadeia: "Poema" (100-103), "Um 'bouquet' de rosas para ti" (112-114), "Dois anos de distância" (115), "Assim clamava esgotado" (116-118), "Noites de cárcere" (119-121), "Aqui no cárcere" (122), "Depressa" (130--131), "Luta" (132), "Campos verdes" (133), "Havemos de voltar" (134-135), "A voz igual" (137-142), mas também outros poemas — pelos conteúdos — trazem o selo da experiência da prisão, como "Noites de cárcere" (119-121).

2. ESCRITORES SOB O SIGNO DA CENSURA E DA DETENÇÃO POLÍTICA — CONDIÇÕES POLÍTICO-HISTÓRICAS

Durante o período de 1961 até 1974, o início da guerra colonial e a independência das colónias portuguesas, a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) procedeu à detenção dos membros dos movimentos de libertação, em Angola sobretudo do MPLA (Movimento Popular da Libertação de Angola, fundado já em 1956, 11.12). O antigo campo de concentração em Tarrafal, localizado numa ilha do arquipélago do Cabo Verde, onde permaneciam presos antifascistas portugueses, foi fechado em 1954 (26.1.) depois de 18 anos de existência. Em 1961 ele foi reaberto com uma leva de uma centena de presos trazidos de Angola e da Guiné. Embora as antigas torturas, como a famosa "frigideira" [2], já não existissem — por terem sido suficientemente denunciadas — e as condições de detenção já não fossem as mesmas que as dum campo de concentração, a isolação contínua (de mais de 10 anos às vezes) e o afastamento das famílias e do país foram extremamente pesados, como mostram os testemunhos dos autores que viverem este período em Tarrafal.

Confrontando alguns textos literários — de poesia e de prosa — com testemunhos que os autores deram em entrevistas com o investigador francês, Michel Laban, tentarei apresentar alguns aspectos característicos a respeito da poética e da literatura de autores angolanos que viveram em cadeias nos anos 60 e 70. Para realçar a poética dos autores angolanos, vou confrontá-los a alguns escritores portugueses da primeira geração dos prisioneiros de Tarrafal: Pedro Soares e Manuel Francisco Rodrigues foram dois que descreveram a vida na cadeia nos livros *Campo da morte lenta* (1975) e *Tarrafal, aldeia da morte, o Diário da B5* (1973[3]).

3. ANTÓNIO JACINTO E ANTÓNIO CARDOSO — A MENSAGEM DO "*COGITO, ERGO SUM* ULTRAPASSADO" E DA SITUAÇÃO COLONIAL

Num prefácio ("À laia de prefácio") ao volume *Prometeu*, António Jacinto explica o que significa, no seu entender, a vocação literária:

> Escrever por ofício e por obrigação: uma forma fácil de combater. Combater sempre, escrever sempre. Escrever é masturbação? Que seja, mas escrever. Não os problemas íntimos, pessoais. Escrever os nossos problemas, os do colectivo, que atingiam, sem se saber, o Povo. Escrever para os outros, escrever pelos outros. Criar orientações, não individuais, mas que nos vinham dos outros e eram "nossas". "*Cogito, ergo sum*" ultrapassado. (E citan-

2. A "frigideira", lugar onde se efectuaram os castigos mais rigorosos, era um "edifício de 7 metros de comprimento por 3 e meio de largura, de cimento, dividido em dois pequenos compartimentos por uma parede interior. A luz e o ar entraram por três pequenos orifícios feitos na porta de ferro e por um pequeno rectângulo aberto junto ao tecto. Durante o dia, o sol escadante dos trópicos aquece as portas e as paredes deste pequeno túmulo. O calor é insuportável. A água para beber (vinha numa lata que antes servira a petróleo) era sempre em pequena quantidade. Em dias alternados, o alimento é pão e água. Nos outros dias, sopa comida sem colher. Ninguém se pode lavar porque não há sabão, nem água, nem toalha. A lata onde se evacua não tem tampa e empesta o ar fechado. Os castigos vão de 10 a 40 e 50 dias." (Duarte, 1978: 144).

do José Gomes Ferreira, poeta da geração da *Presença*, 1900-1985, Saraiva / Lopes, 1992: 1085) continua: "penso nos outros, logo existo". Pensar nos outros, colocando-nos no cerne e no borne dos outros. (11-12)

A literatura, no seu entender, não se limita a um testemunho individual, mas obtém um sentido colectivo. António Cardoso, nos seus contos e poemas, inscreve-se nesta poética do "eu ultrapassado". Na colecção de contos *Baixa e Musseques*, escrita no Pavilhão da PIDE em São Paulo (a Luanda) António Cardoso descreve o recrutamento forçado de africanos para as tropas coloniais, recrutamento efectuado por soldados africanos, chamados "cipaios", encarregados de executar as ordens das autoridades administrativas. O protagonista do conto, o cipaio Mandombé, vive uma existência ambígua, vítima e aliado do poder colonial, inimigo e cúmplice dos seus irmãos africanos. O recrutamento de Mandombé e a cena da distribuição da roupa nova aos recrutados no conto de Cardoso representa a descrição disfarçada do próprio encarceramento: Os cipaios, presos do sistema colonial, parecem aos presos da cadeia política, o cipaio Mandombé como o prisioneiro político, tornam-se símbolo da exploração colonial: assim, a descrição no conto aproxima-se à descrição de Pedro Soares no seu livre *Tarrafal-Campo da morte lenta* (Lisboa, 1975).

Eis a descrição de Cardoso em *O cipaio Mandombé*:

> Acabada a barrela, todo o mundo recebeu 2 fardas de caqui, 2 de zuarte azul (para usar na recruta, dentro do quartel), 1 par de botas, 1 cinturão, 2 bivaques, 1 par de polainas, 2 cuecas, 2 lenços, 1 escova e 1 barra de sabão. [...] Pronto, estava cortado o passado. Outra vida começava. (23)

A semelhança com Pedro Soares, no primeiro capítulo, intitulado "O episódio começa", que trata da distribuição de roupa aos prisioneiros de Tarrafal é surpreendente:

> Foram-nos fornecidos dois fatos de caqui, duas camisas, dois pares de cuecas, um chapéu de palha e um par de botas. Meias nunca tivemos. Toalhas também não. Estes fatos uniformizaram a nossa vida, soldaram-na mais pelo sofrimento e pela luta. (22)

A transposição do significado dum nível individual ao nível colectivo faz parte da literatura da cadeia da segunda geração, dos presos políticos africanos (1961-1974), o texto já não é um testemunho do "eu", mas do "nós", a detenção torna-se símbolo das facetas da "situação colonial". A definição do termo "situação colonial" segundo Georges Balandier em *Sociologie actuelle de L'Afrique noire* é a seguinte:

> *La domination imposée par une minorité étrangère, "racialement" et culturellement différente, au nom d'une supériorité raciale (ou ethnique) et culturelle dogmatiquement affirmée, à une majorité autochtone matériellement inférieure; (34-35)*
>
> (uma cultura minoritária de raça e cultura diferente, impondo — ao nome dum dogma afirmando a superioridade racial (étnica) e cultural — a sua dominação a uma maioria autóctone, inferior no sentido material)

Os "autores da segunda geração" focalizam esta "situação colonial" em volta de várias sub-situações: do trabalho forçado — chamado "contrato" (como A. Jacinto na

"Carta do contrato"), a escravatura, a diferença social entre as camadas ricas (colonos e assimilados) vivendo na "Baixa" de Luanda e a população pobre morando nos "musseques" [3] (por exemplo nas obras de António Cardoso: *Baixa e Musseques*, Luandino Vieira em *Assim, nos musseques* ou Uanhenga Xito), a discriminação racial e a alienação, por exemplo no poema "África" (anexo 2) de António Cardoso ou no "Poema da alienação" de António Jacinto. Este poema enumera uma sequência de sub-situações características da "situação colonial", inserindo as línguas do povo, como o "português dos musseques" e elementos do kimbundo, descrevendo assim as camadas exploradas da população. Intercalando de cada vez o "poema" entre o "eu lírico" e o mundo dos outros, o autor dá um bom exemplo da poética do "eu ultrapassado". (anexo 3)

4. O OLHAR PARA A REALIDADE AFRICANA — INTERIORIDADE *VERSUS* EXTERIORIDADE

O significado colectivo da mensagem e o seu carácter conotativo / plurisignificativo são ligados a um olhar de interioridade e de empatia perante a realidade africana: ao passo que os angolanos identificam-se com os protagonistas africanos (muitas vezes do tipo homodiegético = *narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte* ou intradiegético =) denunciando a situação colonial, os autores portugueses da primeira geração distinguem-se como europeus, exteriores ao mundo africano. Assim, os presos portugueses da primeira geração se sentem humilhados perante a presença das sentinelas angolanas, recrutadas para velarem o campo: as descrições dos africanos e do seu mundo recordam o motivo da *schwarze Schande* (desonra preta), expressão de Adolf Hitler perante a presença de soldados africanos durante a guerra na Alemanha ocupada, que foram recrutados pela França para defender os valores da cultura europeia. [4]

Pedro Soares testemunha do seu desprezo escrevendo:

> [...] não tínhamos luz! Só em volta do campo ela não faltava, para que as sentinelas negras, selvagens e inconscientes, pudessem assassinar, em nome da "civilização" e da "ordem", o primeiro que se aproximasse. (21)

Manuel Francisco Rodrigues, por sua vez, escreve em *Tarrafal — O diário da B5*:

> O arame farpado era um insulto e maior era ainda aquela humiliação que nos impunham, mandando-nos vigiar por soldados negros... (21)

O autor, portanto escusando-se imediatamente, dizendo que "nessa altura ainda [...] não conhecia o drama e a miséria do "Posto de Socorros" (*ibid.*), mostra assim um desenvolvimento na sua perspectiva.

---

3. "Musseques": (kimbundu: "mu" = onde/lugar e "seke" = areia), bairro popular periférico, bairro-de-lata, em geral instalado em terrenos arenosos. (cf. Luandino Vieira. *Luuanda*. 1981:162).
4. Este motivo encontra-se, entre outros, no poema "Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France" de Léopold Sédar Senghor: "On promet cinq mille de vos enfants à la gloire des futurs morts, on les remercie d'avance futurs morts obscurs" in *Die schwarze Schande* (Senghor, 1964:64) (cf. Lüsebrink, 1989).

Finalmente, a cadeia permitiu, apesar das duras condições, contactos entre os prisioneiros e reforçou a amizade e a solidariedade: *O contrato*, conto que António dedicou "ao António Jacinto" é um dos múltiplos exemplos duma ligação contínua entre os presos na cadeia e com os amigos fora da cadeia. Graças a esta solidariedade e à convicção de serem presos por um objectivo digno, os autores conseguiram sobreviver e produzir. Deixem-me acabar com o testemunho de *Uanhenga Xitu* falando da sua estadia em Tarrafal confirmando esta ideia:

> Quanto ao Tarrafal, ajudou-me muito. Ajudou-me porque eu vivia num mundo só da prisão, um lugar pequenino, um circuito onde idealizei o meu mundo. A única perturbação era o polícia... Ajudou-me a reflectir sobre o homem e suas ambições por uma África e por uma Angola.
>
> E também estávamos juntos, tinha o calor de alguns amigos que me pudessem encorajar — isso sob o ponto de vista literário. Quanto à prisão do Tarrafal, daria um romance de tristezas. Não tenho a reclamar quando se é preso por um objectivo digno, obter a liberdade. (Laban, 1991, I: 130-131)

5. RESUMO / BALANÇO

Em resumo, podemos formular as seguintes *teses*:

1° Enquanto testemunhos, os textos dos autores africanos distinguem-se de outros autores europeus: enquanto os não-africanos produzem — em maior parte — textos de valor documental e de função referencial, reflectindo a realidade do cárcere, os africanos transcendem a experiência individual da prisão atingindo uma mensagem político-social.

2° Os textos angolanos são basicamente textos do "nós", constituindo a projecção do destino individual a um nível comunitário, colectivo numa perspectiva de empatia e de interioridade; os textos europeus, no entanto, são expressões do "eu", e trazem a marca da exterioridade, não escapando à visão eurocêntrica e até racista.

3° Pela evocação das facetas da "situação colonial" como núcleo temático, e por conseguinte, pela identificação com as camadas mais desprivilegiadas, os autores angolanos conseguem uma interpretação simbólica da detenção.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana. 2° O canto armado.* Praia, 1980.

BALANDIER, Georges. *Sociologie actuelle de l'Afrique noire.* Paris, PUF, 1982[4].

CARDOSO, António. *Baixa e Musseques.* Lisboa, Edições 70, 1980.

_____. *Panfleto (poético).* Luanda, Platano Editora Sarl, 1979.

_____. *Economia política, poética.* Luanda, Platano Editora Sarl, 1979.

_____. *Lição de coisas.* Luanda, Ulmeiro, 1980

DUARTE, Silvério (Coord.). "A tortura em Portugal", in *A tortura no mundo.* Lisboa, Edições Armasilde, 1978, pp. 141-170.

GOMES, José Tavares. *Tarrafal. A História, a terra, as gentes.* República de Cabo Verde, 1989.

HAMILTON, Russell G.. *Literatura africana — Literatura necessária (I-Angola).* Lisboa, Edições 70, 1975.

JACINTO, António. *Prometeu.* Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1987.

_____. *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*. Luanda, 1982 (?).
LABAN, Michel. *Angola — Encontro com escritores*. (Vol. I e II). Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.
_____. (Ed.): *Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa, Edições 70, 1980.
LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. "Tirailleurs Sénégalais und Schwarze Schande — Verlaufsformen und Konsequenzen einer deutsch-französischen Auseinandersetzung (1910-1926)", in János RIESZ e Joachim SCHULTZ, *"Tirailleurs sénégalais": zur bildlichen und literarischen Darstellung afrikanischer Soldaten im Dienste Frankreichs*. Frankfurt / Bern / New York, Lang, 1989, p. 57-73.
MEDINA, João (Dir.). *História contemporânea de Portugal. Estado Novo* (II). Lisboa, 1895, pp. 220-236.
NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Rio Tinto, Edições Asa, 1988[10].
OLIVEIRA, Cândido de. *Tarrafal, o pântano da morte*. s.l., Editorial República, s.d..
RODRIGUES, Deolinda. "Quatro Mensagens de vida", in Mário de ANDRADE, *Antologia temática de poesia africana. 2: O canto armado*. Praia, 1980[2].
RODRIGUES, Manuel Francisco ("Oryam"). *Tarrafal, aldeia da morte — O diário da B5*. Porto, Brasília Editora, 1973[3].
SCHMALBRUCH, Gerhard. *"Angolanidade" — Literatur und Nation in Angola*. Neue Romania, Nr. 11, Berlim, Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin, 1990.
SENGHOR, Léopold Sédar. *Poèmes*. Paris, Seuil, 1964.
SOARES, Pedro. *Campo da morte lenta*. Lisboa, 1975.
SOUSA, Franco de. *Tarrafal — Testemunhos*. Lisboa, Caminho, 1978[4].

ANEXO 1

	AUTORES PORTUGUESES	AUTORES ANGOLANOS
SIGNIFICANTE	realidade carceral	realidade extra-carceral
SIGNIFICADO	EU *realidade carceral* *perspectiva de exterioridade* perspectiva racista *textos denotativos*	*Detenção = Situação Simbólica* NÓS exploração da mulher ↑ musseques ↖ ↗ recrutamento forçado prisão ← *situação colonial* → guerra escravatura ↙ ↘ discriminação racial ↓ contrato *perspectiva de interioridade* perspectiva humanista *textos conotativos*: denúncia da situação colonial, libertação individual e colectiva, combate
REALIDADE VIVIDA	cadeia de Tarrafal etc.	cadeia de Tarrafal etc.

ANEXO 2

António Cardoso

ÁFRICA

Este é o meu poema para África
Sem palavras exóticas, estafadas,
Batuques, feitiços, feiticeiros
E todo o sarro habitual
De postal turístico apressado...

Do cozinhado greco-latino
Expurgo, também, toda a ganga,
E continuo homem, somente...

Em ti bebo,
África inadjectivada,
A lição do suor dorido
Na mina e no campo,
Na cidade e no gheto,
E na fábrica
Onde será o reino da PAZ conquistada
E da fraternidade conseguida,
Para lançar no cosmos
Teu contributo a caminho das estrelas...

1965?
1966? *(Lição das coisas)*

António Cardoso

RIMANCE DE MUSSEQUES
ao Alberto Neto

Geme a velha cama de ferro
Toda a fome de seus amores,
Enquanto lá fora, sentados,
A sós, Joaninha e Maninho
Ouvem o vento assobiando
Sobre a copa da mulembeira,
Imaginando já kazûmbis,
Ainda o eco da voz da mãe
A diluir-se dentro deles:
"Meninos, não toquem no pão...
É o jantar de vosso irmão..."

(Mas a saliva persistente
Lembra o caixote, ali à mão...)

Bem lá no fundo do quintal,
Rubis-brasas do fogareiro
Puxam pelos olhos de Joaninha
Pisca-que-pisca, deslumbrada.

(Luz-de-artifício ao desbarato,
Dos monas pobres dos musseques.)

(Lição de coisas)

Deolinda Rodrigues

SEGUNDO POEMA

A consoada

-Às sete
perto da retrete
não faltar, uma a uma,
já tenho tudo pronto
p'ra pôr-vos noutra margem.
É só saber correr
que o piloto está aqui esperando.
Se vos descobrem sou fuzilado.
Que paga terei por este risco?

Já passa das sete.
A cadeia ensina a iludir-se;
enquanto não vem o sinal combinado
antecipam-se os sonhos:
amanhã é Natal
Natal em liberdade.
Puxa! estar co'os camaradas
respirar o ar da dignidade
voltar a ser eu.
O sinal!
Vamos embora?
-Ainda não... mais tarde,
primeiro a paga
ser minhas aqui no capim.
Não querem?
Estão armadas em espertas?
Bem, venho buscar-vos à meia-noite
.....
É o sinal? Não.
É dia
Uma noite de vigia
e tudo em vão.
É Natal
Natal na prisão.

Agostinho Neto

HAVEMOS DE VOLTAR

Às casas, às nossas lavras
às praias, aos nossos campos
havemos de voltar

Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
verdes dos milharais
havemos de voltar

Às nossas minas de diamantes
ouro, cobre, de petróleo
havemos de voltar

Aos nossos rios, nossos lagos
às montanhas, às florestas
havemos de voltar

À frescura da mulemba
às nossas tradições
aos ritmos e às fogueiras
havemos de voltar

À marimba e ao quissange
ao nosso carnaval
havemos de voltar
À bela pátria angolana
nossa terra, nossa mãe
havemos de voltar

Havemos de voltar
À Angola libertada
Angola independente

Cadeia do Aljube,
Outubro de 1960
(Sagrada Esperança)

ANEXO 3

António Jacinto

POEMA DA ALIENAÇÃO

Não é este ainda o meu poema
o poema da minha alma e do meu sangue
não
Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema
o grande poema que sinto já circular em mim

O meu poema anda por aí vadio
no mato ou na cidade
na voz do vento
no marulhar do mar
no Gesto e no Ser

O meu poema anda por aí fora
envolto em panos garridos
vendendo-se
vendendo
"ma lisonje ma limonjéééé"

O meu poema corre nas ruas
com um quibalo pôdre à cabeça
oferecendo-se
oferecendo
"carapau sardinha motona
ji ferrera ji ferreréééé..."

O meu poema calcurreia ruas
"olha a probíncia" "diáádário"
e nenhum jornal traz ainda
o meu poema

o meu poema entra nos cafés
"amanhã anda a roda amanhã anda a roda"
e a roda do meu poema
gira que gira
volta que volta
nunca muda
"amanhã anda a roda
amanhã anda a roda"

O meu poema vem do Musseque
ao sábado traz a roupa
à segunda leva a roupa
ao sábado entrega a roupa e entrega-se
à segunda entrega-se e leva a roupa

O meu poema está na aflição
da filha da lavadeira
esquiva
no quarto fechada
do patrão nuinho a passear
a fazer apetite a querer violar

O meu poema é quitata
no Musseque à porta caída duma cubata
"remexe remexe
paga dinheiro
vem dormir comigo"

O meu poema joga a bola despreocupado
no grupo onde todo o mundo é criado
e grita
"obeçaite golo golo"

o meu poema é contratado
anda nos cafezais a trabalhar
o contrato é um fardo
que custa a carregar
"monangambéééé"

O meu poema anda descalço na rua

O meu poema carrega sacos no porto
enche porões
esvazia porões
e arranja força cantando
"tué tué tué trr
arrimbuim puim puim"

O meu poema vai nas cordas
encontrou cipaio
tinha imposto, o patrão
esqueceu assinar o cartão
vai na estrada
cabelo cortado
"cabeça rapada
galinha assada
ó Zé"

picareta que pesa
chicote que canta

O meu poema anda na praça trabalha na cozinha
vai à oficina
enche a taberna e a cadeia
é pobre roto e sujo
vive na noite da ignorância
o meu poema nada sabe de si
nem sabe pedir

O meu poema foi feito para se dar
para se entregar
sem nada exigir
Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou eu-branco
montado em mim-preto
a cavalgar pela vida.

(*Poemas*, 1961)

ESCRITA LITERÁRIA E POSTERIDADE CULTURAL

SOBRE A EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS

CARLOS REIS

1. A constituição de uma equipa de trabalho, encarregada de preparar a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, veio abrir a possibilidade de se proceder à revisão de um cânone textual que se sabe hoje consideravelmente problemático. Tendo originado diversas situações editoriais (textos não-póstumos, textos semi-póstumos e textos póstumos), a produção literária queirosiana levanta, no que diz respeito à sua edição crítica, problemas também diversos, solicitando naturalmente soluções específicas.

Essas soluções comportam, como é evidente, decisões técnico-metodológicas, mas não ignoram componentes de ordem cultural, de incidência histórico-literária e de implicação propriamente queirosiana. Por outras palavras: o escritor em vias de edição é um escritor peculiar, com uma singular história editorial, no passado remoto e no passado próximo. E é, para mais, um escritor que à sua maneira reflectiu também sobre temas que directamente remetem para a organização e concretização da edição crítica das suas obras: a técnica e a ética da escrita literária, a problemática dos espólios, a edição de inéditos, a existência cultural do livro, etc., etc. Desses temas e do que eles arrastam trata este texto.

2. O estudo do Espólio de Eça de Queirós, designadamente dos seus manuscritos que estavam inéditos, pode considerar-se o ponto de partida e o motivo de inspiração que directamente suscitaram a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Actualmente depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, o Espólio de Eça de Queirós é constituído por um conjunto de manuscritos de extensão e natureza muito desiguais, *grosso modo* repartidos por três grandes áreas: 1) Cartas privadas de Eça de Queirós, sobretudo endereçadas a sua mulher, conhecidas, até à compilação epistolar levada a cabo por Guilherme de Castilho, apenas parcialmente, através de extractos divulgados pela filha do escritor [1]; 2) Manuscritos já publicados, que devem ser considerados materiais de inestimável importância para se tentar reparar o estendal de deturpações e omissões a que foram sujeitas quase todas as obras queirosianas de publicação póstuma e semi-póstuma; a edição crítica d'*A Capital*, aparecida em 1992 e preparada por Luiz Fagundes Duarte, foi o primeiro passo que nesse sentido foi dado; 3) Manuscritos até há pouco inéditos, constituídos por materiais de trabalho de Eça de Queirós, susceptíveis de aproveitamento nos planos crítico, histórico-literário e teórico; esses manuscritos foram

1. Cf. *Eça de Queiroz entre os seus; apresentado por sua filha. Cartas íntimas*, 5ª ed., Porto, Lello & Irmão, 1974.

já publicados, minuciosamente descritos e tanto quanto possível relacionados com a evolução literária queirosiana [2].

Confirmando o que nessa descrição se conjecturava — porque mais do que isso não se podia, então, fazer —, reafirma-se aqui que este último grupo de manuscritos configura um acervo documental de considerável interesse para a fundamentação e preparação da Edição Crítica. Sem a mórbida curiosidade de devassar a privacidade do escritor, a análise desta secção do Espólio permitiu observar processos criativos perfilhados por Eça, em várias fases da sua vida literária e nas diferentes etapas por que passava a construção das suas obras; da simples lista de palavras à narrativa dotada de relativa consistência, do apontamento colhido na observação directa de um cenário à tentativa de adaptação dramática de um romance, o espólio faculta preciosos ensinamentos de que a Edição Crítica vem a beneficiar. E isto é tanto mais evidente quanto é certo que obras como *O Primo Basílio*, *Os Maias* ou *A Ilustre Casa de Ramires* deixaram vestígios notórios (quer dizer: materiais superados) na oficina do escritor.

Mas se a publicação desses manuscritos, em transcrição diplomática ou em reproduções fac-similadas, facilita aos estudiosos da obra queirosiana o acesso a elementos de trabalho inegavelmente importantes, uma tal publicação deve, por outro lado, remeter-se a uma esfera de reflexão reservada. Encaminhar esses materiais para o grande público teria sido um grave equívoco cultural e metodológico, capaz de afectar a imagem do escritor e, desde logo, a sua projecção patrimonial. Numa ordem de ideias semelhante, deve dizer-se que a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós não persegue objectivos de simples divulgação literária. Pelo contrário, do que se trata é de tentar corrigir uma série de desvios em parte favorecidos, reconheça-se, pela extraordinária popularidade de que beneficiou desde sempre Eça de Queirós; e porque, neste caso, a popularidade arrasta benefícios económicos, frequentemente aconteceu que a qualidade dos textos (e até a sua autenticidade) foi sacrificada em favor desses benefícios.

Não são, pois, intuitos de ordem comercial os que regem uma edição crítica. O grau de especialização que ela implica, o tempo de dedicação que pode requerer, também as exigências de apresentação gráfica que não raro a atingem, fazem de uma edição crítica uma tarefa que há-de ser entendida como de recuperação e salvaguarda patrimonial; além do mais, ela destina-se a restaurar e a estabilizar textos nalguns casos em acentuado estado de degradação, permitindo depois outras edições, essas sim eventualmente de índole comercial e servindo objectivos de vasta divulgação cultural — edições que, entretanto e como é evidente, nem por isso devem ser textualmente menos rigorosas.

Por força do que fica dito, parece óbvio que uma edição crítica incidindo sobre uma obra com as dimensões e com a projecção da obra queirosiana deve ter em conta contributos anteriores, considerados na devida conta da sua importância. Só assim é possível incutir consistência a um projecto de trabalho que, sendo ambicioso, não é irrealizável — como se vai vendo. A verdade, porém, há que dizê-lo, é que alguns desses contributos acabaram por redundar em tentativas que, embora meritórias, ficaram isoladas; registem-se, entre outras, a edição crítica das três versões d'*O Crime do Padre Amaro*,

2. Cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

organizada por Helena Cidade Moura em 1964, e a publicação de cinco volumes de *Prosas esquecidas* (1965-1966) por Alberto Machado da Rosa.

Tudo isto é decerto relevante, mas importa acrescentar algo mais. Por exemplo: que a escrita literária de Eça de Queirós, enquanto tal, desenrola-se também em função de uma espécie de laboriosa persistência que é a que caracteriza toda a actividade árdua e eticamente exigente. Gesto consciente, meditado, longamente preparado, muitas vezes revisto, não raro anulado, a escrita literária queirosiana constitui para o próprio escritor tema de reflexões várias, em diversos registos de análise. São essas reflexões também motivo de atenção necessária, quando se trata de elaborar a edição crítica de um texto queirosiano; e sem ser propriamente uma linha de condução operatória para o editor, a muito aguda consciência que Eça possuía da complexidade da escrita literária, das consequências que lançava para a posteridade do escritor, até dos traumas que nele sulcava, essa consciência pode, de facto, ser entendida como factor de ponderação, quando se trata de tomar decisões editoriais que interferem na memória cultural que uma edição crítica trata de salvaguardar.

3. A *escrita literária* pode ser entendida como prática caracterizada por um certo índice de especificidade técnica, empreendida por um sujeito que a leva a cabo num contexto cultural a que dificilmente é indiferente e assumindo uma atitude diversa da de outros sujeitos quando enunciam outras linguagens. Ou então, o mesmo sujeito pode como que desdobrar-se em estatutos e funções específicas, interpretando diferentes atitudes discursivas em cada um desses estatutos e funções. A conhecida distinção barthesiana, especificando a atitude do *escrevente* e a atitude do *escritor* [3], pode ajustar-se a Eça, se tivermos em atenção as actividades que desenvolveu, para além da escrita *ficcional*; *escrevente* terá sido, de certa forma, o Eça jornalista e o Eça epistológrafo — para já não falarmos num outro Eça, cujo posicionamento em relação à escrita era, por força, bem mais funcional e utilitário: o Eça que assinava correspondência e relatórios consulares. [4]

Obviamente que estas distinções encerram alguma coisa de artificial e por isso as modalizámos. Que assim é, mostra-o um ilustre antepassado estilístico de Eça: o Garrett que, quando escreveu as *Viagens na minha terra*, estava consciente de que era impossível separar rigidamente o escritor literário do homem de cultura, capaz de se situar noutros registos. Por isso, num prólogo certamente de inspiração garrettiana, o autor das *Viagens* é apresentado como "orador e poeta, historiador e filósofo, crítico e artista, jurisconsulto e administrador, erudito e homem de Estado". [5]

---

3. "O escritor cumpre uma função, o escrevente [*écrivant*] uma actividade [...]. O escritor é aquele que *trabalha* a palavra (mesmo se inspirado) e que se absorve funcionalmente nesse trabalho. [...] Os escreventes, esses, são homens 'transitivos'; postulam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) em relação ao qual a palavra é apenas um meio" (cf. R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 148-150).
4. Para além do que já se conhecia e fora estudado, foi recentemente publicado diverso material redigido por Eça na sua condição de cônsul: cf. E. de Queirós, *Correspondência consular*; edição de Alan Freeland; Lisboa, Cosmos, 1994.
5. Cf. A. Garrett, *Viagens na minha terra*, Lisboa, Ed. Estampa, 1983, p. 78.

A escrita literária constitui consabidamente objecto de reflexão queirosiana, com óbvias ressonâncias geracionais e epocais: a "Questão Coimbrã" (apenas testemunhada mas obviamente não ignorada por Eça) debate, em parte, problemas atinentes à técnica e à ética da escrita literária, enquanto aspectos indissociáveis de um mesmo processo; e o programa de reforma social desejado pela Geração de 70 carecia de uma prática literária assente na crença de que a escrita literária podia, de forma impressiva, representar um real criticamente observado e depois transformado.

Naquilo que ao seu estrito foro pessoal diz respeito, Eça encara a escrita literária em termos que transparecem tanto nos seus manuscritos de trabalho, materiais já aqui sumariamente referidos, como em diversos depoimentos epistolográficos e de reflexão doutrinária. Numa formulação obrigatoriamente simplificada, pode dizer-se que a escrita queirosiana assenta numa prática alargada de *transtextualidade* — ou, de forma mais rebuscada, mas mais precisa: auto-transtextualidade —, conjugada com constantes procedimentos de revisão, reescrita e reedição.

Mais explicitamente: a escrita queirosiana parece consumar-se em função de movimentos de amplificação constante, de tal forma que, a partir de um texto não raro muito breve e circunstancial, produz-se um sucedâneo que o potencia e desenvolve. De acordo com o princípio genérico da *transtextualidade*, esse desenvolvimento assume-se, então, como *hipertexto* do primeiro (*hipotexto*), consumando a amplificação referida [6]. O trajecto seguido pelo texto do conto "Civilização" até chegar ao romance (semi-póstumo) *A Cidade e as Serras* é, a este propósito, exemplar, mas está longe de ser caso único.

De facto, praticamente todas as obras reeditadas pelo escritor em vida confirmam, na plena luz da sua existência pública, a importância deste processo técnico-escritural, indissociável de uma atitude ética feita de exigência e de insatisfação artística. Vale a pena, a este propósito, lembrar algumas coisas já sabidas.

Publicado em folhetins (no *Diário de Notícias*) em 1870 e logo então em livro, *O Mistério da Estrada de Sintra* surge substancialmente reescrito na reedição de 1885 e aparentemente ainda retocado em 1894; a história d'*O Crime do Padre Amaro* é, de todas, a mais conhecida e envolve incidentes melindrosos (com Antero e com Batalha Reis): a três versões (1875, 1876 e 1880) sucede-se mais uma edição em vida do escritor, ainda com ligeiras alterações; por sua vez, a segunda edição d'*O Primo Bazilio*, apesar de aparecida *no mesmo ano da primeira* (1878), logo regista consideráveis modificações de estilo, "dialogando" ambas com uma mais breve versão abandonada, intitulada *O Primo João de Brito* (a 3ª edição, de 1887, não foi revista por Eça); também *O Mandarim*, no mesmo ano (1880) em que é publicado no *Diário de Portugal*, aparece

6. Foi Gérard Genette quem propôs o termo abrangente *transtextualidade*, "ou transcendência textual do texto", para designar "tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos"; Genette descreveu cinco modalidades específicas de diálogo transtextual: a *intertextualidade* propriamente dita, acepção restritiva que engloba a citação, o plágio ou a alusão; a *paratextualidade*, relação do texto com os que o enquadram (títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, etc.); a *metatextualidade*, produção de um texto acerca de outro texto (tipicamente: a crítica e análise literária); a *hipertextualidade*, ou seja, a transformação deliberada de um texto primeiro (o *hipotexto*) por um texto segundo (o *hipertexto*); e a *arquitextualidade*, que corresponde sobretudo às relações do texto com normas (por exemplo, de género literário) de que ele pode ser tributário.

amplificado em livro. Das obras esgotadas e reeditadas em vida do escritor (a segunda edição d'*Os Maias* é de 1903) só *A Relíquia* escapa a esta dinâmica de revisão de textos superados [7]. O que significa então que (com excepção d'*A Relíquia* e seria interessante saber porquê), *sempre* que Eça reeditou, foi levado a reescrever, desenvolvendo o texto anterior — o que igualmente se aplica à publicação daquelas obras semi-póstumas (*A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*) a que a morte do escritor se antecipou.

4. Que a escrita literária era, enquanto processo e técnica, uma questão quase obsidiante para Eça, mostra-o também o frequente aparecimento, em romances queirosianos, do *escritor* como personagem. Escritor valorizado, é certo, como *tipo* e por aquilo que a literatura representava em cenários sociais muito marcados por uma concepção romântico-burguesa das práticas culturais; mas escritor que não raro surge também envolvido em actos de criação que a Eça seriam familiares. E se é verdade que o poeta Carlos Alcoforado não marca, n'*O Crime do Padre Amaro*, mais do que uma presença fugaz, já Tomás Alencar é, n'*Os Maias*, uma figura crucial para o entendimento de alguns aspectos relevantes da crónica social que o romance leva a cabo; por sua vez, Ernestinho Ledesma é um dramaturgo que escreve, ajuda a levar à cena e configura a acção do drama "Honra e Paixão" sob a pressão de conveniências sociais que, naquele contexto, não é possível contornar.

Mas os escritores (ou quase-escritores) mais destacados, no universo literário queirosiano, são Artur Corvelo, Gonçalo Mendes Ramires e Carlos Fradique Mendes. O primeiro traz à cena da ficção o percurso de uma carreira literária, com tudo o que ela implicava na Lisboa da segunda metade do século XIX: por alguma razão a edição crítica do romance recuperou o subtítulo *Inícios de uma carreira*. Mais ainda do que ele, Gonçalo Mendes Ramires e Fradique Mendes perfilham comportamentos que não podem senão repercutir-se sobre a edição crítica das obras queirosianas, por aquilo que esses comportamentos envolvem de premonitório, de ressonância autobiográfica queirosiana e mesmo de advertência cautelar lançada à posteridade. Por isso mesmo, torna-se necessário que atentemos nalguns dos gestos literários e também nalguns dos discursos metaliterários enunciados por Gonçalo e por Carlos Fradique Mendes.

5. A situação do escritor de circunstância Gonçalo Mendes Ramires é conhecida: protagonizando uma escrita literária em devir, Gonçalo envolve aspectos cruciais da sua existência histórica e da sua condição psicológica na dinâmica própria dessa escrita, assim projectada metaficcionalmente sobre a acção do romance. Mais, portanto, do que um relato *hipodiegético*, a novela "Torre de D. Ramires" constitui uma situação de *mise*

7. Foi já publicada, com preparação de Beatriz Berrini, a edição crítica d'*O Mandarim* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993; o manuscrito "O Primo João de Brito" foi publicado em edição diplomática, no volume citado *A construção da narrativa queirosiana*, pp. 221-274. Abundantes informações para se reconstituir a história editorial das obras de Eça encontram-se no tomo I da *Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada* (Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975) de Ernesto Guerra da Cal.

en abyme [8], situação que não era propriamente nova na ficção queirosiana, se nos lembrarmos do modo como se enxerta, na acção d'*O Primo Bazilio*, o *processo* de recomposição do já citado drama "Honra e Paixão".

Ora a escrita narrativa de Gonçalo Mendes Ramires constitui um acto claramente *transtextual*. Por um lado, Gonçalo apoia-se em relatos historiográficos reputados e canonizados no quadro cultural do século XIX português, com destaque para a *História de Portugal* de Herculano; por outro lado, serve-se também do "Castelo de Santa Ireneia", poemeto romântico do tio Duarte, copiosamente utilizado como fonte directa para a reconstituição de um episódio que Gonçalo, de facto, mal conhece.

Estamos aqui no limiar de uma questão que não era só preocupante para o fidalgo da Torre, mas quase traumática para o próprio Eça: a questão do plágio, tão antiga na vida literária do escritor como o seu primeiro grande romance, *O Crime do Padre Amaro*, desde logo, como bem se sabe, motivo de discussão ardente no que a este problema diz respeito [9].

Gonçalo, tal como Eça, tem consciência dos melindres que o plágio envolve, numa época dominada por interdições ético-jurídicas e estéticas muito activas, impostas por princípios como o da propriedade intelectual e o da originalidade artística, princípios de recente origem liberal e romântica. Faz sentido, por isso, que Gonçalo reflicta sobre a tarefa que tem pela frente, em termos que directamente conduzem ao tema do plágio: depois de recordar que "nem teria a canseira de esmiuçar as crónicas e os fólios maçudos", uma vez que "o paço acastelado de Santa Ireneia, com as fundas carcovas, a torre albarrã, a alcáçova, a masmorra, o farol e o balsão [...] — tudo ressurgia, com verídico realce, no poemeto do tio Duarte!", depois de o lembrar, dizíamos, Gonçalo considera (e argumenta) ainda:

> Na realidade só lhe restava transpor as fórmulas fluidas do Romantismo de 1846 para a sua prosa tersa e máscula (como confessava o Castanheiro), de óptima cor arcaica, lembrando "O Bobo". E era um plágio? Não! A quem, com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos? A ressurreição do velho Portugal, tão bela no 'Castelo de Santa Ireneia', não era obra individual do tio Duarte — mas dos Herculanos, dos Rebelos, das Academias, da erudição esparsa. [10]

Transferindo para a comunidade a propriedade dessa *ressurreição* que manifestamente não é capaz de levar a cabo, Gonçalo parece superar a preocupação do plágio. E contudo, logo depois de ponderar que certamente "ninguém conhecia hoje esse

8. Daniel-Henri Pageaux debruçou-se sobre este problema em "*A Ilustre Casa de Ramires*: da 'mise en abyme' à busca do sentido", in *Eça e Os Maias*, Porto, Asa, 1990, pp. 191-196. A *mise en abyme* pode ser descrita deste modo: "Numa narrativa (ou mais genericamente numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projectasse 'em profundidade' uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho" (C. Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1994, p. 233).
9. Na introdução à edição crítica d'*O Crime do Padre Amaro* procedemos à revisão crítica desta questão que aqui, obviamente, não pode ser dissecada.
10. E. de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., pp. 17-18.

poemeto, e mesmo o 'Bardo', delgado semanário que perpassara, durante cinco meses, há cinquenta anos, numa vila de província", Gonçalo recupera, aparentemente de forma inevitável e involuntária, um outro texto, fundado no qual enuncia mentalmente o *incipit* do seu relato:

> E enquanto se despia, depois de beber aos goles um copo de água com bicarbonato de sódio, já martelava a primeira linha do conto, à maneira lapidar da "Salambô": "Era nos Paços de Santa Ireneia, por uma noite de Inverno, na sala alta da alcáçova..." [11]

O que este *incipit* reafirma é, em primeira instância, a impossibilidade de uma escrita fundada no zero de uma absoluta ausência de memória literária; mas ao mesmo tempo, ele lembra também a (mais antiga) presença *do mesmo incipit* flaubertiano no Eça que, em 1885, revelava ao conde de Ficalho o reaparecimento do "latente e culpado apetite do romance histórico" [12]. O que permite ir observando procedimentos de escrita e lastros culturais que de Gonçalo remetem para Eça — obviamente depois de Eça os ter projectado em Gonçalo, pela via da rememoração autobiográfica, não isenta de irónica autocrítica.

Em termos gerais, pode, por conseguinte, dizer-se que a escrita de Gonçalo Mendes Ramires age por via de transposição *hipertextual* ("só lhe restava transpor...", matutava Gonçalo), operada a partir de textos de diversa natureza, objecto de transformação e de amplificação; por outro lado, essa escrita não se alheia de princípios de natureza *arquitextual*, no sentido em que tem presente uma norma de *género*, que é o romance histórico de matriz scottiana e herculaniana, diversas vezes referida. Uma matriz que evidentemente impunha também um esforço estilístico consentâneo com a necessidade de ilustrar uma cor local e epocal de sabor medievo; é esse esforço que se evoca no início do capítulo III do romance, quando se descreve a "canseira" de um Gonçalo empenhado em representar "toda uma idade esfumada da História de Portugal", para o que necessário se tornava o recurso a uma grande profusão de termos e conceitos (arquitectónicos, sociais, bélicos, etc.) de inserção medieval.

O que se conhece dos modos de escrita queirosiana confirma a razão de ser da "canseira" de Gonçalo. Com efeito, deve ter sido precisamente a escrita d'*A Ilustre Casa de Ramires* que deixou, na oficina de trabalho do escritor, vestígios em que transparecem os motivos daquela "canseira". Os manuscritos 238 a 249 do espólio de Eça são documentos de trabalho muito curiosos; neles se concentra matéria por assim dizer técnica, certamente recolhida em fontes livrescas e atinente à escrita de uma obra de temática e ambiente medieval [13]. Trata-se, nesses manuscritos, da muito sintética descrição de costumes e crenças, de castelos, de pestes e de fomes, bem como de listas de palavras constituindo uma espécie de glossário de ocasião: a ocasião era, por certo,

11. *A Ilustre Casa de Ramires*, ed. cit., pp. 18-19.
12. Cf. E. de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho; Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1° vol., pp. 265-266. O hipotético e tentador *incipit* que Eça antevê reza assim: "Era em Babilónia, no mês de Schêbatt, depois da colheita do bálsamo..."
13. Cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*, ed. cit., pp. 109 ss. e 287 ss.

a da escrita de uma obra muito exigente, no que toca ao conhecimento de um léxico de especialidade que Eça não dominava.

Sugere-se assim uma similitude de comportamentos técnico-artísticos entre Eça e Gonçalo; e evidencia-se também uma extrema atenção de Eça relativamente aos processos da escrita literária, projectados, de forma não isenta de propósito satírico (ou melhor: auto-satírico), numa personagem de ficção. Essa mesma de quem se diz que "labutava, empurrando a pena como lento arado em chão pedregoso" — o que não pode deixar de lembrar a muito semelhante metáfora que encontramos num texto doutrinário de Eça: "Pegar penosamente à rabiça de um arado de ferro, e i-lo empurrando desde a alva ao crepúsculo, por uma gleba ressequida e empedernida, é labor doloroso e que enche o ar de gemidos" [14], disse Eça, falando dele mesmo e também de Flaubert — o Flaubert já aqui mencionado como referência incontornável, modelo literário e quase obsessão traumática.

6. A escrita literária aparece tematizada numa outra obra de Eça de Queirós, em termos mais complexos e mais enviesados, no que à relação com o escritor diz respeito. A sinuosa peculiaridade que caracteriza essa tematização provém, em grande parte, do estatuto ontológico da entidade e do universo que nela se envolvem: Carlos Fradique Mendes, a sua biografia e o conjunto epistolar que dele se publica, tudo implicado numa estratégia global de índole paraficcional e pré-heteronímica a que noutros locais nos referimos de forma mais desenvolvida. [15]

Aquilo que no presente contexto interessa realçar é o que nessa estratégia global se conexiona com um problema que o Eça maduro — aquele que, como todo o escritor, não pode deixar de pensar na posteridade — colocaria de forma cada vez mais aguda: o problema dos póstumos. De Fradique diz Eça a Oliveira Martins, numa carta crucial para o estabelecimento da estratégia pré-heteronímica: "Fradique foi um grande homem — inédito" [16]. E porque o foi, os que se julgam herdeiros da sua memória cultural — e antes de todos o biógrafo-editor que redige as "Memórias e Notas" que introduzem o epistolário fradiquista — tratam de gerir a sua posteridade, em termos diversos, no que à natureza dos materiais diz respeito.

Madame Lobrinska, a enigmática Libuska, recusa, de forma "bem determinada, bem deduzida", revelar sequer a natureza dos papéis sepultados no cofre de ferro que lhe fora confiado por Fradique, com essa vontade expressa de silêncio e ocultação. Papéis que, note-se, o biógrafo-editor queria apenas utilizar para "fixar num estudo carinhoso as feições desse transcendente espírito" [17]. A atitude deste biógrafo-editor é, contudo, diferente da de Libuska: lidando com as cartas como sendo um macro-texto póstumo,

14. "Prefácio dos 'Azulejos' do Conde de Arnoso", in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., p. 108.
15. Cf. C. Reis, "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico", in *Cadernos de Literatura*, 18, Coimbra, 1984, pp. 45-60; id., "O estatuto da heteronímia: origens, discursos, variações", in *Actas do Terceiro Congresso. Universidade de Coimbra, 18 a 22 de Junho de 1990*, Coimbra, Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 19-30.
16. Carta a Oliveira Martins, de 23 de Maio de 1888, in *Correspondência*, ed. cit., 1° vol. p. 474.
17. Cf. E. de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., p. 100.

ele funda-se, ao decidir a sua divulgação, precisamente na posição adoptada por Fradique em vida: "Eis aí uma maneira de perpetuar as ideias de um homem que eu afoitamente aprovo — publicar-lhe a correspondência!" [18]

A publicação da correspondência não constitui, no entanto, um acto acrítico. Ela baseia-se numa atitude selectiva, que este editor de circunstância explica com minúcia [19], atitude indissociável de uma concepção da escrita como *legado cultural*, admitindo uma intervenção editorial cuidada: o editor não só escolheu as cartas, como tentou (sem sucesso, aliás) datar e mesmo interpretou, em termos que parecem anunciar os procedimentos da moderna crítica genética, na atenção que consagra aos vestígios materiais da escrita. Assim, a escrita de Fradique, os gestos que denuncia e os materiais que utiliza remetem para estados de espírito muito diversos, ao mesmo tempo que indirectamente sugerem a concepção fradiquista da epistolografia como acto cultural:

> Estas dispendiosas folhas têm todas a um canto as iniciais de Fradique — F.M. — minúsculas e simples, em esmalte escarlate. A letra que as enche, singularmente desigual, oferece a maior similitude com a conversação de Fradique: ora cerrada e fina, parecendo morder o papel como um buril para contornar bem rigorosamente a ideia; ora hesitante e demorada, com riscos, separações, como naquele esforço tão seu de tentear, espiar, cercar a real realidade das coisas: ora mais fluida e rápida, lançada com facilidade e largueza, lembrando esses momentos de abundância e de veia que Fustan de Carmanges denominava *le dégel de Fradique*, e em que o gesto estreito e sóbrio se lhe desmanchava num esvoaçar de flâmula ao vento. [20]

Cabe agora notar o seguinte: a estratégia editorial adoptada em relação ao epistolário fradiquista não ignora, antes procura respeitar de forma escrupulosa, o pensamento do autor das cartas, naquilo que a essa estratégia importa. E esse pensamento — em síntese: divulguem-se cartas, não se publicitem papéis íntimos — não pode ser isolado de uma poética de contorno acentuadamente finissecular: a recusa de um lirismo sentimentalista, de raiz romântica e lamartiniana, a sedução por atitudes estéticas de índole decadentista e parnasiana, até mesmo a prefiguração de uma concepção da criação literária como *artifício*, num sentido que anuncia o acto poético como *fingimento*. Algo, afinal, do que em parte é esboçado por aquele desejo de atingir, pela prosa, "alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza" [21]. Tanto (ou tão pouco) que Fradique acaba por não realizar a *obra* que o espólio simula encerrar, mas que, de acordo com a ponderada opinião do biógrafo-editor — esse que reclama "um melhor e mais contínuo conhecimento de Fradique" [22] —, afinal seria impossível em quem não era, realmente, um *autor*. Daí essa espécie de *poética do silêncio* que Fradique cultiva; ela condiciona, a partir de um "constante e claro propósito de abstenção e silêncio" anunciado no início capítulo VIII, a configuração da

18. *A Correspondência de Fradique Mendes*, ed. cit., p. 108.
19. Cf. *op. cit.*, p. 111.
20. *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 110.
21. *A Correspondência de Fradique Mendes*, pp. 105-106.
22. *Op. cit.*, p. 102.

sua posteridade. Escaparam as cartas a esse silêncio; e escaparam justamente porque o seu estatuto de *palestras escritas* permite que dispensem "o revestimento sacramental da *tal prosa como não há...*" [23]

7. O livro que Fradique não escreveu não pode, pois, ser editado, porque não se edita o nada. Mas as considerações que enunciou, como cauteloso gestor *ante mortem* da sua posteridade, sugerem critérios e também estratégias editoriais a quem tem que lidar com a obra de um escritor como Eça de Queirós, quando está em causa a edição crítica das suas obras.

Eça foi, como se viu, um escritor muito atento aos problemas ético-culturais levantados pela existência e pelo tratamento dos espólios; não menos atento se revelou quanto a outros problemas, ainda éticos, mas envolvendo agora uma forte componente estética, como os da autoria, da originalidade, do plágio e da relação com a memória literária: Gonçalo Mendes Ramires surge, no final da vida literária de Eça, como instância de reflexão, em registo ficcional, acerca dessas questões.

Não se deduz daqui obrigatoriamente, como é óbvio, um guião de comportamentos sistemático e impositivo quanto à organização de uma edição crítica, até porque não raro os escritores perdem o controlo sobre a *vida* das obras [24], para lá da sua publicação — perdendo-o, com toda a certeza, para lá da sua morte física... Como quer que seja, o que conclusivamente parece legítimo acentuar é que, apesar disso, na hora de utilizar espólios e, eventualmente, de publicar inéditos, importa estar atento a circunstâncias de escrita, a atitudes de reserva ou omissão de materiais, a reflexões sobre a posteridade literária e sobre a sua fortuna; uma atenção que não terá apenas em conta a aludida dimensão ficcional de uma personagem como Gonçalo, mas também o complexo jogo da ironia, do dialogismo e da construção da alteridade, factores de decisiva ponderação na análise do pensamento fradiquista.

A partir daqui, reafirma-se a dimensão patrimonial e a responsabilidade cultural que a publicação de um livro forçosamente envolve. Eça sabia-o, disse-o aos leitores do seu tempo e aos que vieram depois: àqueles que, como nós, não somos apenas seus leitores, mas também legatários de uma herança literária que não pode ser ignorada nem maltratada. Por isso, ao próprio Eça se ajustam palavras por ele escritas numa carta-prefácio que tinha destinatários para além do seu tempo: "só um livro", afirmou, "é capaz de fazer a eternidade de um povo". E acrescentou, num exemplo-imagem em que aparece Shakespeare e transparecem todos os grandes escritores e, com eles, o próprio Eça:

> Shakespeare está realmente tão vivo como quando, no estreito tablado do Globe, ele dependurava a lanterna que devia ser a Lua, triste e amorosamente invocada, alumiando o jardim dos Capuletos. Está vivo de uma vida melhor, porque o seu espírito fulge com um sereno e contínuo esplendor, sem que o perturbem mais as humilhantes misérias da carne! [25].

23. *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 109.
24. Esta expressão é aqui utilizada na acepção que lhe foi atribuída por R. Ingarden, quando se referiu à "'vida' da obra literária nas suas concretizações e as suas transformações como consequência das mutações destas" (cf. *A obra de arte literária*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1973, p. 376.
25. E. de Queirós, *Notas Contemporâneas*, ed. cit., p. 110.

AINDA ACERCA DA LITERATURA DOS P.A.L.O.P *

M.J. AIRES DOS REIS

Na definição de Literatura dos P.A.L.O.P. (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) cabe uma série de temas: a sua natureza, as suas funções, os seus limites, a sua relação com o que não sendo Literatura tem com ela uma relação intrínseca. Contudo, a maior parte de estudos acerca da Literatura dos P.A.L.O.P apresenta um pequeno descuido no que respeita à Arte de Leitura [1] e uma certa falta no que diz respeito à Beleza Formal e Conteudística de Expressão, condição a que quase ninguém alude, embora se fale vagamente em Arte.

Aliás, parece mesmo que os especialistas, até há bem pouco tempo, estavam mais compenetrados em discutir problemas extra-literários tais como aqueles de que Rui Knopfli, ironicamente, dá conta:

> [...] quem são os escritores africanos de Língua Portuguesa? Os que saíram ou os que ficaram, antes e depois da independência? Os mais clarinhos ou os mais escuros? [2]

A esta ironia não é decerto alheia as várias confusões que, em alguns estudos, resultaram, por um lado, de excessivas tendências psicologistas — que continuam aliás a ser muito fortes —, e, por outro lado, de apoios exagerados numa interpretação que situa o problema da validade da obra Literária Africana em termos da sua natureza utilitária.

Das confusões que, em outros estudos, resultaram de tendências psicologistas, começamos já a tratar.

A concepção que identifica a Obra Literária Africana com a vivência de seu autor, encontramo-la em *No Reino de Caliban* de Manuel Ferreira [3]. Este estudioso — meritoso, sem dúvida, — pelo relevo que dá, nessa antologia, a aspectos biográficos dos autores, deixa entender (talvez inconscientemente) que as suas produções seriam apenas um meio de comunicação daquilo que os mesmos terão sentido ou experimentado nas suas vivências reais. Portanto, a concepção de uma obra de arte literariamente africana, para Manuel Ferreira, seria a reprodução daquilo que o seu autor viveu ao concebê-la.

Nas condições estabelecidas, não nos seria possível contactar directamente com uma obra — digamos de um Agostinho Neto ou de um Uanhenga Xito — sem sabermos,

---

* A primeira versão desta comunicação foi apresentada, em conferência, no Institut für Romanische Philologie — Aachen — no dia 12 de Julho de 1993.

1. "A leitura é antes de mais uma decifração de códigos de linguagem que permitem a comunicação." Vide M. Alzira SEIXO: *Introdução a uma Prática da Leitura*, 1ª edição, Arcádia, 1976, p. 9.
2. Rui KNOPFLI: "O Denominador Comum", in *Colóquio / Letras*, Julho/Outubro, 1989, p. 103.
3. Manuel FERREIRA: *No Reino de Caliban*, Antologia Panorâmica da Poesia dos P.A.L.O.P., Lisboa, Seara Nova, 1975-76.

primeiro, que um e outro estiveram ligados à luta contra o colonialismo, que foram presos pela PIDE, etc., etc.

Esta maneira de ler uma obra literária oriunda dos P.A.L.O.P. não é a mais conveniente, porque identifica os conteúdos psíquicos por nós vividos no acto da leitura com vivências já passadas de um ou outro autor, o que é um erro, na medida em que as vivências dos espíritos criadores perecem precisamente no momento em que a obra por eles criada começa a existir. Senão seria inteiramente incompreensível que, ao lermos qualquer obra de qualquer escritor, não nos atrevéssemos a inserir as dores de cabeça ou mesmo as dores de dentes que os mesmos, porventura, tenham sofrido ao escrevê-la.

Tudo isto são caricaturas, que só mencionei (de empréstimo a Roman Ingarden: 1965) para demonstrar as consequências a que forçosamente se chega, quando se pretende adoptar como fim a concepção psicologista de Obra Literária Africana.

Tratemos agora de um outro inconveniente: a opinião segundo a qual a obra literária africana teria um fim exclusivamente utilitário [4].

Na introdução à *Poesia de Combate* [5], um anónimo oferece a seguinte informação:

> [...] essa voz aqui publicada, nas diversas formas de Poesia, tem um único significado. Um significado de arma, um modo de sair da passividade para entrar na acção. [...] Mais que uma simples expressão literária, estes poemas são uma expressão revolucionária.

Desta definição ressalta, claramente, uma visão ideológica da Literatura. O Texto Literário seria o tecido das frases integradas na obra e dispostas de maneira a impor um sentido estável e, na medida do possível, único. A noção de Texto, nesta acepção, implica que a mensagem esteja articulada com o Signo: de um lado, o significante, e do outro, o significado.

> *Cette conception du Texte, conception classique, institutionelle, courant est evidement lié a une methaphysique, celle de la verité.* [6]

Quem alguma vez se preocupou em "Ler" um Texto Literário dos P.A.L.O.P. saberá pôr em dúvida esta acepção simplista e cómoda. E, para convalidar a nossa dúvida, recordaríamos a lição de Moritz:

> se a única razão de ser da obra de arte fosse indicar algo que lhe é exterior, tornar-se-ia, por isso mesmo, secundária, ao passo que se trata sempre, no caso do belo, de ser ele próprio o motivo principal. [7]

Sabemos que o processo de Criação Literária, sua Natureza e Função, sugere uma colocação perante os conceitos gerais da época, as diferentes concepções e interpretações

4. FORTINI alerta para este facto: "A Literatura está presa numa ambígua polaridade, entre ser considerada uma das artes ou instrumentalizada para fins que não são especificamente seus." [Vide F. FORTINI, in *Einaudi*, Lisboa, INCM, 1989.]
5. Antologia. Maputo, 1977.
6. Julia KRISTEVA, *Recherches pour une Semanalyse*, Paris, Seuil, 1968.
7. apud Tzvetan TODOROV, in *Os Géneros do Discurso*, ed. 70, 1981, p. 17.

da realidade "presente". Reconheçamos, porém, que as concepções de Literatura expostas (a psicologista e a utilitarista) têm uma insustentável lacuna: não definem a ontologia das Literaturas dos P.A.L.O.P. nem o seu papel criativo no contexto das Literaturas feitas em Língua Portuguesa.

Para tal, pensamos que, mais importante do que discutir o mundo dos espíritos individuais (os criadores), urge sublinhar que todo o facto literário (ser africano, americano ou asiático não importa) pressupõe simultaneamente o mundo das formas abstractas (os textos) e das estruturas colectivas (o público). É a partir desta tripla pertença que devemos encarar o processo literário nos P.A.L.O.P.

Ademais, a Literatura (em geral) é, em si, algo de abstracto; uma ideia que só atingimos mediante as suas manifestações ou seja os Textos Literários. A minha questão será, portanto, o estrato das palavras e frases significativas desse texto literário, cuja definição e especificidade buscarei a partir da nomeação das características que lhe são próprias, dos argumentos que sustentam essas características e, por vezes, da refutação desses mesmos argumentos [8].

Comecemos por resumir as questões subjacentes ao processo de criação literária na África lusófona.

Com efeito, a materialização dos Textos Literários, nestes novos estados, para além de pôr problemas de interpretação psicológica, moral e filosófica dos seus criadores coloca-nos perante questões de uma complexidade cultural, linguística/discursiva que convém esclarecer.

Amostremos em pormenor:

Um escritor africano de língua portuguesa, de uma forma geral, é um cosmopolita [9]. É um indivíduo possuidor de uma língua própria, mas utiliza a língua portuguesa para valorizar a sua criação [10]. No fundo, o processo literário resumir-se-ia a um problema epistemológico centrado no domínio da língua portuguesa e na capacidade de traduzir os procedimentos técnico-expressivos da Arte autóctone para aquela língua que lhe é exterior. E acerca desta problemática, os escritores da África Lusófona, apesar de diversas contrariedades, insistem em argumentar como V. Brioussov:

> Transportar a [nossa] criação [...] para a [língua portuguesa], é coisa impossível; mas impossível também é renunciar a esse sonho. [11]

Aqui surgem duas atitudes, diríamos filosóficas: a inspiração (saber sentir na própria língua) e a transpiração (trabalho de reconversão linguístico/discursivo para a língua portuguesa). Nessa bipolaridade tem oscilado a arte literária dos P.A.L.O.P.

A língua autóctone — língua que materializa a sua cultura (sentido antropológico do termo), língua ligada à sua instituição familiar, à educação caseira, — opõe-se à

8. As reflexões que trago para esta conferência são mais de carácter descritivo do que analítico. O tempo e o espaço de que disponho desautorizam qualquer pretensão de ir mais além.
9. Uso aqui o termo "cosmopolita" na mesma acepção que George STEINER o utilizara, no seu famoso ensaio *In Bluebeard's Castle*, Londres/Boston, Faber & Faber, 1971, p. 49.
10. Se há algumas excepções que se podem apontar a esta tese, elas só servem para confirmar a regra.
11. apud *Revista de Letras* (Assis), vol. XVI, 1974, p. 276.

língua oficial, de relação internacional, do ensino e da aprendizagem sistematizados racionalmente [12].

O acto de criação será a busca de convergência destes dois valores aparentemente divergentes. Todos aqueles que buscam a concorrência destas duas manifestações afirmam-se como escritores africanos; e todos os textos cuja estética, estilo, linguagem técnica acusam fricções desta natureza são pertença da Literatura dos P.A.L.O.P.

Vejamos agora a questão sob o ponto de vista da recepção, ou seja do público [13].

O *público* de um escritor dos P.A.L.O.P., por sua vez, é um público cosmopolita cultural e linguisticamente. Na verdade, o escritor e a sua criação são reflexos do seu próprio público. Quer dizer, embora o acto de criação seja um acto solitário, um acto livre, exige um certo desprendimento das exigências sociais. Os laços mais estreitos que encadeiam o escritor ao seu público são a comunidade da cultura, a comunidade das evidências e a comunidade da língua. Todas as comunidades da África de língua oficial portuguesa, a par de valores específicos, segregam um certo número de ideias, crenças, juízos de valor ou de realidade que, absorvidos no seu *way of life*, são aceites como evidentes e não necessitam de justificação, demonstração ou apologética. E como os criadores são prisioneiros da ideologia da percepção universal do seu público, esses valores cosmopolitas vão transparecer nos seus textos, ora por via *escritural*, ora por via *leitural* [14]. Podem aceitá-la, modificá-la, recusá-la total ou parcialmente, mas não podem imiscuir nela.

De facto, uma das características marcantes da Literatura dos P.A.L.O.P. é o *dialogismo*. Esta Literatura estabelece um diálogo permanente ora com os valores da tradição, ora com os valores importados e absorvidos positiva ou negativamente. A fricção destes dois valores fixados tanto pela comunidade dos meios de expressão como pela linguagem, constitui, no universo ficcional, a especificidade da Literatura dos P.A.L.O.P.

Tecer dois valores diferentes, mas não opostos, constitui um trabalho translinguístico que não pode ser resumido, por exemplo, à simplicidade do esquema clássico postulado pelos formalistas, e aproveitado por Pére E. Mveng. Este, "definindo a estética africana, [e] apoiando-se nas filosofias tradicionais, considera uma poética, disciplina que estuda as leis da actividade estética, e uma Hermenêutica, sede teórica da actividade crítica". [15]

Para este estudioso, o sentido do Texto encontra-se depositado a nível do significante; o Texto, portanto, teria uma ciência própria — a Poética — e seria objecto de uma Hermenêutica, a famosa busca da Verdade.

De facto, apesar do Texto literário dos P.A.L.O.P. ser produto de um trabalho, no sentido de requerer uma técnica de narração e uma matriz estilística, pensamos que é

12. Sobre "Cultura", vide T.S. ELIOT, *Notes Towards The Definition Of Culture*, Londres, Faber & Faber, 1943.
13. Nesta parte do nosso estudo, consultámos Robert ESCARPIT, *Sociologie de la Literature*, Paris, Press Univ. de France, 1958.
14. Termos de Julia KRISTEVA, obra citada.
15. E. MVENG apud Alberto de CARVALHO, in *Actas do X Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*, Lisboa/Coimbra/Porto, F.C.G., 1984, pp. 420-421.

muito mais o teatro de uma produção, onde se reúne o produtor do texto e o seu leitor, onde os valores autóctones entram em fricção com os valores importados e absorvidos, antecipando, assim, um futuro mais dialogante.

Nesta ordem de ideias, a significação proposta por Pére Mveng, não é mais uma concepção adequada, já que a nossa hipótese concebe o Texto como um espaço polissémico onde se intercruzam vários sentidos possíveis, ora remetendo para a tradição (utilizando gramas escriturais do sistema linguístico/discursivo da língua portuguesa), ora para a modernidade. [16]

As ideias que defendem uma africanidade literária pura provêm de uma leitura apressada do seguinte *slogan* tradicionalista do maliano Amadou Hampathe Ba:

Chaque vieillard qui meurt en Afrique est une bibliothèque inexplorée qui brule. [17]

Na verdade, este raciocínio exprime um ponto de vista e formula sentimentos que são princípios teóricos para uma conduta. Por um lado, denota um nível moral para a vida (é um erro não investir no potencial humano e nos valores locais [18]), por outro lado, um programa para a vida política (criar uma sociedade onde todos possam desfrutar do privilégio de saber ler e escrever). Quer dizer, o saber dos mais velhos deve servir de ensinamento aos mais novos. Estes, possuidores da escrita, devem procurar preservar os valores da tradição e os valores da modernidade. É este diálogo que, na nossa opinião, singulariza e valoriza a Literatura dos P.A.L.O.P. no contexto das Literaturas feitas em Língua Portuguesa.

Concluamos, pois que já nos alongámos demasiado, e formulemos, desde já, em termos claros, o problema que constitui, ao mesmo tempo, o aspecto positivo e negativo deste modesto estudo.

Consideramos positiva a contestação que fizemos das definições funcionais de Literatura, isto é, "mais por aquilo que ela faz do que aquilo que é" [19]. Pensamos que "em Literatura, as questões de realidade ou de verdade estão subordinadas ao objectivo essencial, que é produzir uma estrutura verbal que encontre justificação em si própria." [20]

É verdade que a Literatura dos P.A.L.O.P. recebe a herança de uma dupla Tradição: a literatura africana oral (não será melhor falar em Oratura?) e a Ocidental [21]. Mas este facto, por si só, constitui a literariedade desse processo de criação textual?

---

16. Alberto de CARVALHO, obra citada.
17. apud Liliane KESIELOOT, *Les Ecrivains Noirs de Langue Française: Naissance d'une Literature*, Bruxelas, I.S., U.L.B., 1965.
18. É óbvio que a tradição não se encontra exposta como peixe na mesa da vendedeira. Lembrar que, na busca desesperada de identidade, os poetas africanos dos anos 40 e 50 iam buscar os "seus" valores "a uma colecção, a um reportótio [...] de figuras exemplares que os ajudem a definir a sua própria identidade e que possam constituir para os potenciais destinatários dos seus apelos, um *exemplum*, uma estimuladora *imago virtutis*". Vide F.J.B. MARTINHO, in *Actas do X Encontro...*, supra citado.
19. Vide T. TODOROV, *op. cit.*
20. Northrop FRYE, apud TODOROV, *op. cit.*
21. Pires LARANJEIRA "Originalidade da Literatura Africana", in *Revista de Letras*, N° XIV, Coimbra, p. 34.

Sem cair no radicalismo dos formalistas, para os quais literatura é o que tem literariedade em si, entendemos que ela (a literariedade) deve ser uma "relação cultural instituída pela co-presença da escrita/leitura ou de escritor/leitor" [22]

E terminamos, que já não é sem tempo. Mas façamo-lo acolhendo-nos, pela última vez, a uma ideia de F. Fortini:

> Parece — e não sem significado — que, sempre que se pretende delimitar uma literariedade como função específica da escrita e da linguagem, nasce, inseparável dela, um sentido vazio, uma ausência de forma, um mais ou menos que pede para entrar e ser assumido. [23]

Embora a intenção deste estudo não tenha sido delimitar a literariedade na criação textual dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, tivemos essa sensação; contudo, parafraseando V. Brioussov [24], impossível também foi renunciar a ela.

22. F. FORTINI, *op. cit.*
23. *Ibidem.*
24. *Op. cit.*

ALTERIDADE, INTERTEXTUALIDADE E METAFICCIONALIDADE:

MARCAS DA IDENTIDADE E DA INTERNACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA

MARIA LUIZA RITZEL REMÉDIOS

A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la.

(OSCAR WILDE)

I

Para pensar a questão da identidade cultural e da internacionalização da literatura portuguesa, na atualidade, deve-se centrar a atenção no ano literário de 1974, o qual marca a passagem para um novo tempo da história de Portugal. O período literário de 1974 a 1990, bastante curto se se levar em conta a extensão da literatura portuguesa, apresenta, como ponto de referência implícito, a grande transformação sócio-político-econômica por que passou o país após o 25 de abril de 1974, a qual alterou instituições e formas de estar no mundo, componentes da relação do homem com a sociedade que incidem sobre o fato criativo literário.

Sendo uma arte altamente provocativa, pois, na liberdade da palavra, pode construir modelos da realidade que obrigam a pensar, a interferir, a questionar e a subverter as concepções vigentes sobre o que significa ser homem, fazer parte de uma sociedade ou viver um período histórico, a literatura traz em si uma vocação revolucionária. Esse caráter que se manifesta em contextos sociais em transformação, não pretende ser apenas o reflexo de mudanças, mas avaliá-las como uma forma imaginária que prepara para a prática política.

Os romances publicados em 1974, na sua grande parte escritos anteriormente, não revelam rupturas ou modificações. Entretanto, aqueles, publicados logo após a Revolução dos Cravos, aludiam e tentavam interpretar o fato histórico, não conseguindo, na maioria das vezes, transcender ao relato factual, e alcançar a sublimação artística [1]. Observa-se, pois, nesse momento, uma profunda relação não-linear entre a realidade sócio-histórica e seus reflexos artísticos, sendo que o caminho artístico raras vezes coincide com o social, pois pode precedê-lo ou dele afastar-se.

A literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos, texto altamente receptivo por sua reelaboração da história imediata e pela reestruturação simbólica dessa história, inclui-se entre os casos atuais em que mais se percebe o poder de reconfiguração do

1. Roxana EMINESCU, *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Ministério da Educação/ICALP, 1983, p. 12.

contexto, que pode apaixonar os leitores na medida em que esses, chamados pela acção ficcional, testam possibilidades de participar das mudanças sócio-político-econômicas do mundo real. A literatura lusa, preocupando-se com a História de seu país, recupera principalmente a história imediata, volta-se sobre si mesma e aponta para o futuro. Permite, portanto, que se pense o texto português a partir do princípio de que a relação entre a arte e os outros domínios da vida humana nunca é uma relação imediata, mas sim indireta, devendo o valor do intrínseco da obra prevalecer sobre qualquer outra avaliação.

Em conseqüência, pode-se observar que, em sua trajetória, o romance português, a partir do Neo-Realismo, interiorizado pelo *nouveau roman* francês, tendo passado pela voga existencialista e definido certo tipo de modernidade, configura uma mistura de modos numa proposta de abertura. Considerando-se esse percurso, deve-se apontar *Rumor branco* (1962), de Almeida Faria, como marca importante do início dessa nova ficção. Esse texto, com traços caracteristicamente marcados do *nouveau roman* francês, permitiu que autores portugueses iniciassem a cultivar um sempre renovado experimentalismo em que predomina a questão da alteridade, da intertextualidade e da metaficcionalidade. Conforme bem o diz Maria Alzira Seixo [2], esses ficcionistas vão-se distinguir por apresentarem em seus textos processos autonímicos, evidenciados quer pelo desdobramento seqüencial, quer pela indiciação subjetiva. Desse modo, ao apontar para si mesmo, o texto ficcional condiciona a emergência da alteridade, denunciando o conflito entre o texto e mundo e, ultrapassando-o, encontra seu outro lado.

Todas as formas de manifestação literária revigoraram-se após a Revolução dos Cravos, confirmando que, em momentos convulsivos da história de Portugal, surgem grandes autores portugueses, pregando transformações e, também, questionando a identidade cultural.

De uma vasta produção, cuja riqueza tem sido bastante assinalada, destacam-se textos como *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira; *O triunfo da morte* (1981), *O bosque harmonioso* (1982), *O único animal quê...* (1985), *Deste modo ou daquele* (1990), de Augusto Abelaira; *Balada da praia dos cães* (1982), *Alexandra Alpha* (1987), de José Cardoso Pires; *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *A jangada de pedra* (1988), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago; *Os cus de Judas* (1979), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985), de António Lobo Antunes; *Casas pardas* (1977), *Lucialima* (1983), *Missa In Albis* (1988), de Maria Velho da Costa, nos quais se descobrem idéias, tanto sócio-culturais como artísticas que indo muito além da obra, em particular, de um ficcionista, testemunham toda uma literatura. Esses autores conseguiram renovar esteticamente seu discurso, o qual passa a ter um papel na vida e aproxima-se do cotidiano das pessoas, imerso numa história já antiga, mas viva.

Nessa literatura, pode-se descobrir a *unidade na diversidade*, isto é, entre tão variados temas e estilos o que torna única a literatura portuguesa da atualidade, considerando-se que uma literatura é nacional porque reflete problemas comuns da

2. Maria Alzira SEIXO, *A palavra do romance - ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 22.

humanidade e dum arquétipo lingüístico comum, uma realidade diferente e original, que é a do povo que a criou. [3]

Não se pode deixar de salientar o importante papel de José Cardoso Pires e de José Saramago no desenvolvimento dessa literatura que afirma sua individualidade, ao tratar de temas próprios da cultura portuguesa, e que rompe as fronteiras de seu país, conseqüentemente internacionalizando-se.

II

Sem dúvida, a posição de rompimento e de transformação de José Cardoso Pires já fora anunciada em *O anjo ancorado* (1958), perseguida em *O hóspede de Job* (1963) e concretizada em *O delfim* (1968), quando o ficcionista procura abordar a realidade em movimento e trabalhar a linguagem simetricamente à transformação da sociedade, produzindo uma literatura que se transforma ativamente.

Balada da praia dos cães (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) são dois romances que revelam esse escritor como romancista responsável por grandes modificações no discurso narrativo português e, principalmente, pela internacionalização da literatura portuguesa.

Em *Balada da praia dos cães*, o narrador cardoseano não faz uma reflexão minuciosa sobre o cadáver de um desconhecido, encontrado na praia do Mastro em 3 de abril de 1960; também não faz um resumo jornalístico; mas, apoiado em elementos referenciais relacionados aos métodos de investigação policial do regime salazarista, descreve as etapas do trabalho policial, as circunstâncias em que a investigação ocorria, as relações da PIDE com o poder e a luta surda entre polícia política e judiciária. Reunindo duas histórias: a do crime (história sem importância em si mesma, mediadora entre o leitor e o relato) e a do inquérito (história de uma ausência, mas que é real), *Balada da praia dos cães* afirma a fidelidade do processo de representação, a autenticidade do testemunho que essa representação implica e a necessidade de reafirmar, através da perspectiva perfilhada, o empenhamento que toda a produção literária deve traduzir [4].

A renovação da linguagem que José Cardoso Pires já esboçara em *O anjo ancorado,* trabalhara em *O delfim*, fixa-se em *Balada da praia dos cães*, pois o narrador, circunscrevendo o assunto à trama das relações entre as duas polícias e as interpretações divergentes entre os diferentes jornais, reverte algumas situações entendidas convencionalmente como parte integrante das relações narrador/leitor. Não é o narrador quem conta o sabido a alguém que ignora, nem o leitor quem tranqüilo espera receber, pronta, uma história. Leitor e narrador, dialogando e dialogantes, ocupam uma mesma posição. Inscientes, os dois partem com o texto à procura do saber, o que implica dinamização essencial tanto da primeira história, quanto da segunda.

O narrador é, pois, um leitor da realidade objetiva — o crime —, tomada como assunto da narrativa. Ao mesmo tempo em que lê essa realidade ele, através da palavra

3. Roxana EMINESCU, *op. cit.* nota 1. p. 14.

4. Carlos REIS, *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

do outro (depoimentos), de sua própria palavra, da palavra do autor/narrador (notas de rodapé, observações marginais), relata-a.

De fato, o sujeito da narração, seja ele um ou vários, define-se, nesse romance, pelo angustiado desejo de *saber*, conhecer e, conseqüentemente, denunciar os dramas cotidianos do povo português, que ele traz à luz através das alienações sociais de que é vítima o homem.

De um modo geral, esse mesmo tom caracteriza o romance *Alexandra Alpha* que relata a história de um grupo de intelectuais (Alexandra Maria e seus amigos) que vive os acontecimentos antecedentes à Revolução dos Cravos, à deflagração do movimento, e ao desenrolar do período pós-revolucionário, abrangendo, conforme dêixis temporais e notas de pé de página, um período de aproximadamente vinte anos. O espaço primordial em que ocorre a história é Lisboa, como poderia ser qualquer capital ou cidade em que se desenrolasse um processo revolucionário. Em Lisboa, alternam-se ambientes sofisticados e de prostituição. Há ações que transcorrem no Brasil, outras na Escócia, outras em Beja, localidade próxima a Lisboa, alternando o espaço urbano lisboeta ao espaço rural de Beja.

Alexandra Alpha é um romance essencialmente lisboeta, que retoma a história de Portugal, no período compreendido entre década de 50 até a segunda metade da década de 70 deste século XX. Caracteriza-se por constituir-se em um jogo entre a realidade imaginada (a ficção: a vida de Alexandra e de seus amigos) e a realidade concreta (o referente: um momento da história de Portugal e a vida da intelectualidade portuguesa nesse momento). A narrativa procura representar esse período tão particular da história portuguesa, transfigurando-a através de determinados recursos estilísticos. Desse modo, marcando a identidade cultural da Nação, na verdade internacionaliza a literatura, através das estratégias discursivas a que recorre. Apesar de tematizar a vida lisboeta do período compreendido entre os anos cinquenta e metade dos anos setenta, não é mais de Lisboa de que se trata, nem de Portugal; mas qualquer país, qualquer cidade que se representa no texto.

Dessas estratégias, destacam-se a intertextualidade e a constante intercalação de gêneros. Sabe-se que a obra literária, diante de modelos arquetípicos, encontra-se sempre em relação de realização, de transformação ou de transgressão, sendo, portanto, impensável fora de um sistema. Desse modo, no sistema literatura portuguesa, o texto cardoseano dialoga constantemente com outros textos do próprio Cardoso Pires, com textos dos poetas Ruy Belo, Herberto Helder, Fernando Pessoa. Desenvolve-se, pois, a intertextualidade explícita com os autores citados concomitantemente ao plurilingüismo comprovado pela reunião de diferentes gêneros: mitos cristãos, mitos pagãos, fragmentos de poemas, provérbios, anedotas, canções, fábulas ou parábolas, novelas policiais, cartas, crônicas, relatos de memórias, *grafittis* e roteiros de campanhas publicitárias. Também registra diferentes códigos: frases em francês, ou latim, ou inglês, ou alemão alternam-se e cruzam-se com *flashes* televisivos ou mensagens radiofônicas, com cenas de narrativas fílmicas ou imagens diversas. A inovação e renovação dos temas e procedimentos narrativos ficam fixadas. O plurilingüismo observado desde *O delfim* e *Balada da praia dos cães* concretiza-se definitivamente em *Alexandra Alpha*.

O texto narrativo apresenta-se, assim, como um tecido formado por vários fios que levam o leitor para além do discurso de Cardoso Pires e apontam para formações discursivas, para os sistemas de discursos. Há, pois, um encadeamento (texto) que se constrói a partir de outros elementos que fazem parte da cadeia ou do sistema textual. Portanto, os elementos constitutivos do discurso narrativo cardoseano funcionam como signo que, em si mesmo, não está simplesmente presente, e o seu texto só se produz na transformação de outro texto. [5]

Essa estratégia intertextual, jogo narrativo que abala a noção de autoria, somada ao plurilingüismo, marcado pela intercalação de gêneros e códigos, e à polifonia assinala a lógica que subverte a origem, aproxima as diferenças e diferencia as semelhanças. E o texto literário cardoseano inscreve-se no discurso das culturas e formações sociais, vincula-se aos outros textos literários, ao grande texto da História e ao texto das ideologias que fazem das lutas sociais o seu ponto de partida. Abre-se, por conseguinte, uma nova perspectiva em que o fora e o dentro do texto literário integram-se numa leitura ativa e criadora.

III

José Saramago, desde a publicação de *Levantado do chão* (1980), tem procurado textualizar a memória que confronta o homem e o tempo. Filtrando o passado por uma ótica do presente, segundo Maria Alzira Seixo [6], produz uma linguagem em que o passado objetual contamina-se pelo presente crítico e perspectivante, utilizando, desse modo, um processo de autonímia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco. A sinalização textual que, em *Memorial do convento* (1982), é "assumida pelo narrador enquanto produtor desse discurso misto", [7] em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), "alarga-se à temática, à medida em que se ocupa de uma personalidade literária e mais que literária textual — Ricardo Reis é apenas um texto" [8] *A jangada de pedra* (1986) que confirma a recorrência a diferentes recursos, como o fantástico por exemplo, na construção de uma linguagem própria. A península ibérica, transformada em ilha e desgarrada da Europa, navega pelo oceano Atlântico, enquanto quatro personagens investem, apocalíptica e utopicamente, pelos caminhos da linguagem, da arte e da cultura peninsular

Nesses textos, a relação mimética é trabalhada dialeticamente pelo romancista, sendo que a história que os perpassa, é o "outro tempo que vem ativar a consciência do presente" [9]. E ele recorre aos mecanismos da alteridade, da intertextualidade e da metaficção para desvelar a literariedade do texto, transformando-o em trabalho poético.

5. Jacques DERRIDA, "Semiologia e Gramatologia". In: KRISTEVA. *et alii. Ensaios de semiologia.* Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.
6. Maria Alzira SEIXO, *op. cit.*. nota 2. p. 22.
7. Maria Alzira SEIXO, *op. cit.*. nota 2. p. 23.
8. Maria Alzira SEIXO, *op. cit.*. nota 2. p. 24.
9. Maria Alzira SEIXO, *op. cit.*. nota 2. p. 56.

Narrar e poetar fundem-se, então, na ficção saramaguiana, realizando de maneira superior e particular o mais importante modo de escrita contemporâneo português.

Assim sendo, os romances de José Saramago, balizados pelo lirismo, pela capacidade de irradiação semântica que multiplica temas e situações, pelo recurso a formas evasivas do transcendente, como todo produto literário voltado para a problemática sócio-histórico-política, exigem que se complemente a leitura intrínseca com outra em que os valores escritos tornam-se plenamente significativos quando são enriquecidos por valores transcritos e por valores dispersos na realidade portuguesa.

História do cerco de Lisboa (1989) revela a clara aproximação e o entrecruzar da História [10] e da Ficção [11], conhecidas sempre como gêneros permeáveis. A história da discussão sobre a relação entre arte literária e história é tradicional e vem ocorrendo desde o século VI a.C quando Aristóteles, na *Poética*, afirma que o historiador só poderia falar sobre o que aconteceu e o poeta sobre o que poderia acontecer, lidando, esse último, com elementos universais. Assim também pensa o narrador de *História do cerco de Lisboa* que, ao apresentar o diálogo entre o revisor/escritor Raimundo Silva e o *senhor doutor*, estabelece distinção entre história e ficção:

> O meu livro, recordo-lhe eu, é de história. Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender [...] O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história sendo ela grave e profunda ciência, Sou irônico apenas na vida real, Bem me queria parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história [12]

A partir da proposição aristotélica, pode-se considerar a ficção não apenas distinta, mas superior à história. A diferença entre os dois gêneros parece bastante tênue no romance de Saramago, pois a *literatura é vida* e a *historia foi vida real no tempo em que não era história*. É comum admitir-se, por isso, que o romance, hoje, assume uma postura de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois [13].

Os romances de José Saramago, em especial *História do cerco de Lisboa*, alguns críticos classificam-nos como romances históricos, por apresentarem fatos verídicos (cerco de Lisboa pelos mouros). Entretanto, sabe-se, porém, que isso não é verdadeiro

10. Entende-se História como discurso sobre a verdade, cujo resultado é parcial, pois comprometido com o sujeito do enunciado.
11. Entende-se Ficção com a busca da verdade através do imaginário e da visão mágica.
12. José SARAMAGO, *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 15-6.
13. Linda HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo. História Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 142.

e que o narrador saramaguiano trabalha no sentido de conscientizar duplamente seus leitores da natureza fictícia e de uma base no real nos textos de sua autoria. Portanto, sem desintegrar nenhum dos lados da dicotomia história/ficção, explora os dois. Esses romances que apresentam uma oposição binária entre a ficção e o fato, instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a arte literária e a história; afirmam e depois rompem as fronteiras, de maneira simultânea e declarada. Eles são pós-modernos [14] e são considerados como metaficção historiográfica [15], pois privilegiam duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente.

Na ficção de José Saramago, fica explícita não apenas a metaficcionalidade histórica, mas também os recursos ao intertexto e à alteridade. Essas estratégias particularizam a romancística desse autor, como também a universalizam. Na verdade, o romance *História do cerco de Lisboa*, ao abordar a questão da relação da escrita da ficção e da história com a verdade, revela que, se o ficcionista procura desvelar o mistério de existir através da emoção e da razão, o historiador moderno recorre a relatos escritos por terceiros, tomando cuidado para não se deixar mistificar por esses documentos. Se, por um lado, nesse romance, atesta-se a relação intertextual, principalmente, com a história, uma vez que o texto procura reelaborar a memória do cerco de Lisboa, para refletir sobre a relatividade da História; por outro lado, ele se inscreve na ficção pós-moderna porque sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. [16]

Reescrevendo o passado e revelando-o ao presente, *História do cerco de Lisboa* constitui-se por diversos fios narrativos que se entrecruzam, confirmando que uma história é feita da articulação de muitas histórias paralelas: o caso de amor de Raimundo Silva e Maria Sara, o caso de amor entre Ouroana e Mogueime, as diferentes versões sobre o cerco de Lisboa (a da editora, a dos compêndios oficiais, a do revisor). Torna-se, por conseguinte, a intertextualidade uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [17]

É o que faz o revisor/escritor. Reduz a distância entre o fato passado e o presente, reescrevendo esse passado num novo contexto. A história que ele cria refere-se a outros textos com os quais se comunica, refere-se a textualizações anteriores às quais o revisor/escritor remete, refere-se a vozes diferentes que se presentificam no texto.

Saramago nega, em conseqüência, a concepção de texto regido pela voz autoritária do narrador, recusando-se a projetar o mundo ficcional e a história, a partir de uma

14. Linda HUTCHEON, *op. cit.*. nota 13. p. 150.
15. Para Linda Hutcheon metaficção historiográfica é a narrativa que, identificando no passado causas para o que veio depois e investigando o processo pelo qual essas causas começaram a produzir seus efeitos, apresenta intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado. Linda HUTCHEON, *op. cit.*. nota 13. p. 150.
16. Linda HUTCHEON, *op. cit.* nota 13. p. 147.
17. Linda HUTCHEON, *op. cit.* nota 13. p. 157.

consciência individual única. Destaca-se, no romance, a plurivocalidade e o narrador permite transitar nas vozes das personagens a história e a sociedade como textos em que se inscreve ao reescrevê-los.

A aventura de Raimundo Silva, o revisor que altera um texto histórico; que se envolve em um caso amoroso com Maria Sara, sua chefe na editora; que escreve um romance em que reconta o cerco da capital lusa, no século XII, pelos mouros; permite que a história seja lida em seus claros, naquilo que foi calado, cabendo ao narrador preencher os vazios e os silêncios da história.

O revisor/escritor tem consciência da mistificação que relatos de terceiros podem proporcionar, por isso propõe a reconstituição (mais fiel) do discurso que Afonso Henriques fez aos cruzados. Atesta que a repetição do discurso de outros cria o equívoco histórico, pois em quatrocentos e trinta e sete páginas não se encontrou um fato novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas a repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco [18].

Então, o revisor diante da mesmice da História, da repetição sem novas perspectivas, propõe algo novo e com a mão firme, segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que, em nome da verdade histórica, não poderia ter escrito, a palavra NÃO, agora o que o livro passa a dizer é que os cruzados NÃO auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passa a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o verdadeiro, tomou seu lugar, alguém teria de vir a contar a história nova, e como [19] Raimundo Silva elabora o desmascaramento ideológico, através do qual se alcança o real significado da História. A *história do cerco de Lisboa* que o revisor/escritor constrói a partir do NÃO visa a questionar dogmas, a revisar preceitos e a convidar para um novo tempo, para a marcação de uma nova história portuguesa.

Ao escrever NÃO, o revisor/escritor Raimundo Silva nega a história oficial. Trata-se, entretanto, de um negar para ir mais além, e de acordo com Laurent Jenny [20] sendo o esquecimento, a neutralização de um discurso impossível, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo de uma palavra nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram, quer não, esses velhos discursos injetam toda sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão.

Com a evocação de um novo discurso, resultado necessário de cada um dos momentos particulares que formam a rede narrativa, completa-se a intertextualidade. De resto desvela-se e confirma-se em sua particularidade que, conforme foi dito, tem a forma de uma nova história de Portugal. Uma história que possa contar a ousadia de Raimundo, o destemor de Mogueime, a resignação de Ouroana e o desenvolvimento de Maria Sara.

---

18. José SARAMAGO, *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 39.
19. José SARAMAGO, *op. cit.*. nota 14. p. 50.
20. Laurent JENNY, "A estratégia da forma". In: Laurent JENNY *et alii*. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, s/d. p. 27 (*Poétique*, 27).

IV

A leitura dos romances de José Cardoso Pires e de José Saramago permite afirmar que os escritores portugueses, recorrendo a diferentes estratégias discursivas, passam a praticar a textualização do romance. Procuram, também, esses escritores, através da ironia e da fragmentação de tendências num mesmo momento literário, apresentar uma visão crítica de Portugal, antes e após ao 25 de abril (Revolução do Cravos). Isso resulta no surgimento de uma nova literatura que, justamente ao conciliar o imaginário e o onírico com uma elaborada reescrita da história, apresenta, muitas vezes, traços do mágico, do estranho, do fantástico, aproximando-se da ficção latino-americana. Constata-se, então, um alargamento da forma romanesca portuguesa, a qual sem esquecer a sua identidade, internacionaliza-se.

Se essa nova narrativa portuguesa baliza-se, segundo Maria Alzira Seixo [21], pela contaminação lírica, pela capacidade de irradiação semântica que multiplica temas e situações, pelo recurso a formas evasivas do transcendente, acredita-se que se podem somar outros elementos para demarcar o romance português. Assim, a real diversidade de escritas e de poéticas — "diversidade estética, compositiva, estilística, temática; a invenção, a redescoberta e miscigenação de sub-gêneros romanescos; a desenvoltura na diversificação de referências culturais e literárias" [22] — delimita uma operação poética, subtil e aberta procura de uma *identidade nacional*, como algo em construção urgente e combativo.

Coexistem, pois, diferentes registros discursivos, de muito densa contextura: romanesco, lírico, reflexivo, e os textos assumem-se numa autoreferencialidade que só não é pura porque entra abertamente na história, em personagens definidas e em idéias expostas de forma insinuantemente velada.

Desse modo, a narrativa portuguesa, tradicionalmente de formas fixas de especularidade e de autoreferencialidade, transforma-se e, na atualidade, tanto em *Alexandra Alpha* (Cardoso Pires) quanto em *História do cerco de Lisboa* (José Saramago), observa-se o entretecer da ficção com a história, através da reunião conflitual de vozes heterogêneas; do diálogo contraditório de vozes, do erudito e do popular, no discurso literário; do recorte do texto, convocando, citando, imitando e parodiando, montando outros textos, outros tipos de discurso.

A autoreflexividade, a metaficcionalidade e a intertextualidade, determinadas e determinando-se social e historicamente, tornam-se o espaço que integra os textos dos autores portugueses no texto mais vasto, sócio-político-econômico-cultural do mundo português, mostrando que os textos que marcam a identidade portuguesa inserem-se no universal.

---

21. Maria Alzira SEIXO, *op. cit.*, nota 2. p. 49.
22. Manuel GUSMÃO, "Prefácio". In: Maria Velho da COSTA, *Casas pardas*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 27.

NO LIMIAR DA MODERNIDADE: RAUL BRANDÃO

MARIA JOÃO REYNAUD

«A nossa época é horrível porque já não cremos — e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...»

RAUL BRANDÃO, in «Prefácio» a *Memórias*, vol. I, 1919

Ao formular esta aporia num fragmento do «Prefácio» ao primeiro tomo das suas *Memórias*, datado de Setembro de 1910, Raul Brandão define lapidarmente a condição trágica do homem moderno e, ao mesmo tempo, aponta o fundamento ético da sua angústia existencial.

Raul Brandão nasceu no Porto, na Foz do Douro, em 1867, no mesmo ano literariamente auspicioso de António Nobre e Camilo Pessanha. Figuras maiores do nosso Simbolismo, eles serão também, em momentos diferentes e por vias estético-literárias divergentes, referências absolutas para a literatura portuguesa do século XX.

Num livro bastante recente (*A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, 1989),[1] Fernando Guimarães faz defluir com toda a pertinência a nossa modernidade literária de uma poética romântico-simbolista de dimensão europeia, apesar das limitações específicas e conjunturais do nosso Romantismo. Na verdade, este não deixou de criar uma nova sensibilidade estética que se foi depurando nas correntes literárias ulteriores, através de um processo sinuoso que veio efectivamente possibilitar, na década de 90, a nossa sintonia com o decadentismo e simbolismo franceses.

Sob o impulso de várias influências contraditórias, a nossa estética finissecular, impregnada do satanismo e do *spleen* baudelairianos, e também do pessimismo de Schopenhauer, depressa se diversifica em tendências de sinal contrário, que oscilam entre o puro esteticismo e o panfletarismo literário. Comuns aos movimentos europeus que despontam por essa época são, em doses variáveis, os temas da revolta individualista, ou da fraternidade mística, o ódio à burguesia, à sua moral, aos seus valores, às suas instituições, a atracção pelo anarquismo utópico, pelo espiritismo, pelas ciências ocultas, pela heterodoxia religiosa — e um niilismo prolixo, que deixa entrever no horizonte o sinistro advento de futuros messianismos redentores.

Mas tentemos reconstituir, ainda que rapidamente, o cenário do nosso decadentismo, onde, sob o signo descendente do realismo-naturalismo, uma plêiade de escritores *novos, insubmissos* ou *nefelibatas* se proclama em ruptura com os cânones estéticos vigentes,

1. Fernando GUIMARÃES, *A Poesia Contemporânea e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 11-18.

apesar de, nalguns casos, não podermos ver mais do que prolongamentos ou tímidas reformulações de tendências anteriores. No ano de 1890, a consciência nacional sofre um rude golpe com a declaração do *Ultimatum* inglês, acontecimento político que veio agudizar o sentimento de uma irreversível decadência herdado da geração dos *vencidos da vida*, de que Antero é o símbolo sacrificial. Da frustração geral fazem-se eco as vozes indignadas ou emocionadas de personalidades literárias tão diferentes como G. Junqueiro, em *Finis Patriae* (1890); Gomes Leal, em *Troça à Inglaterra* (1890), Alberto Osório de Castro, no poemeto *Agonia da Pátria* (1890), António Nobre, no *Só* (1892), para apenas citar alguns nomes sonantes e alguns títulos mais expressivos.

As correntes que ganham terreno no fim-do-século (decadentismo-simbolismo e neogarretismo) e que reflectem as novas tendências estéticas, são o resultado quer da «influência do estrangeiro», quer da «regressão ao génio nacional», expressões utilizadas por Moniz Barreto no argutíssimo ensaio «A Literatura Portuguesa Contemporânea» (in: *Revista de Portugal*, vol. I, Porto, 1889), onde aponta à nova geração «um vasto campo de actividade e reforma». Em 1889, duas revistas coimbrãs vêm a lume: *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*. À primeira, estão ligados Alberto de Oliveira, António Nobre e A. Osório de Castro; na segunda, pontifica Eugénio de Castro. Mas, o que nos interessa agora destacar é o aparecimento, no Porto, provavelmente em fins de 1891, de um opúsculo com o título *Os Nefelibatas*, sob o pseudónimo colectivo de Luís de Borja, biografia espiritual de novos e talentosos literatos, onde a realidade e a ficção se misturam. Um dos seus autores é R. Brandão e o interesse do folheto reside na descrição idealizada da tertúlia dos simbolistas portuenses, num estilo artificiosamente decadente e não isento de uma intenção provocatória. R. Brandão é retratado como «o alto e loiro filho de marinheiros», em cuja «compósita intelectualidade» são reconhecíveis duas faces: a diurna («a das claras e azuis vagas») e a nocturna (a «do claro/escuro pesadelo, a fase torsionada [sic] e alucinada da sua nevrose»). Uma das passagens mais significativas é, porém, aquela em que podemos reconhecer — ainda que saída, por *blague*, da pena de Luís de Borja — a fórmula estética em que se baseia o programa de Brandão: «A arte é a Sinceridade: cada um deve escrever como numa confissão». O seu sentido é completado mais adiante:

> O caminho em prosa estava também traçado: não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens em meios diversos; um livro devia ser uma confissão, com uma personagem única, o autor: — A autobiografia, bem simplificada, é em breves linhas a teoria de Arte que me parece a mais simples, a mais natural, a mais humana.
> Ninguém como K. Maurício pôs em prática esta teoria de arte.[2]

A K. Maurício, protótipo do artista decadente e nevropata, é atribuída a autoria do livro *Confissão*, autobiografia que ele vai escrevendo até à morte.

Quando R. Brandão publica *História dum Palhaço*, em 1896, com o subtítulo «A vida e o diário de K. Maurício», recupera uma figura que, quase sempre vista como

2. V. *Os Nefelibatas*, in Fernando Guimarães, *Ficção e Narrativa no Simbolismo* (Antologia), Lisboa, Guimarães Editores, 1988, pp. 25-43.

personagem de ficção e seu *alter ego*, se diria ser quase um heterónimo, embora de vida curta, que tendo surgido com *Os Nefelibatas*, foi ganhando alguma consistência nas páginas da *Revista d'Hoje*, dirigida pelo escritor e por Júlio Brandão nos anos de 1894 e 1895, e inicialmente editada no Porto. Nos melhores momentos desta obra, cujo carácter fragmentário é, em parte, resultante do aproveitamento de textos independentes, publicados anteriormente (não só nesta revista, como noutras publicações da época), é já bem visível a evolução do seu Autor de um antinaturalismo decadente e convencional para uma posição estética muito mais elaborada. A filosofia de K. Maurício, timbrada pelo pessimismo finissecular, configura-se na oposição simbólica do sonho a uma realidade degradada, e salda-se numa voluptuosidade niilista, onde a morte surge como única saída para o desespero existencial. Se a uma estética está necessariamente ligada uma visão do mundo, não nos surpreende que já aqui compareçam os grandes temas brandonianos: o sentido trágico da vida, a dor, a miséria e a marginalidade, o problema de Deus, a denúncia do grotesco e o absurdo da condição humana. Esta rede temática é o substrato de uma construção simbólica, onde se torna patente o pendor expressionista de toda a sua obra. O desdobramento da narrativa, a dualidade dos narradores, a fuga infinita ao sentido comum — à *doxa* —, através de um discurso paradoxal que se organiza por meio de uma técnica de ascensão anafórica e do recurso frequente a figuras extremamente envolventes, tais como a antítese, o oximoro e o quiasmo, são alguns dos aspectos que terão um mais amplo desenvolvimento em obras posteriores e que cristalizarão em *Húmus*, o livro preferido de R. Brandão.

A impressionante coerência do seu projecto estético é, aliás, testemunhada por uma carta enviada a Albino Forjaz de Sampaio e publicada pelo *Diário de Notícias* no dia seguinte ao da sua morte, ocorrida em 5 de Dezembro de 1930, na qual ele faz uma espécie de balanço sintético de toda a sua obra, sem deixar de destacar *Húmus*:

> Tenho horror às palavras em préstito [...]. O que eu procuro encontrar nos livros é humanidade e *outra coisa viva* [nosso sublinhado] que se pega para todo o sempre ao papel e à tinta [3].

Ora é justamente de «Literatura Viva» que em 1927 nos vem falar José Régio, no primeiro número de *Presença*, definindo-a como «aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria». Um dos autores escolhidos para exemplificar essa espécie de literatura, a que ele irá opor a «literatura livresca» (V. «Literatura Livresca e Literatura Viva», nº 9 da *Presença*, Fevereiro de 1928) [4], será R. Brandão. Com efeito, todos os elementos que permitem a Régio formular a sua teoria sobre a "expressão artística", exposta progressivamente nos seis capítulos que integram o ensaio «Em torno da expressão artística», publicado em 1940, estão presentes, por antecipação, na obra do nosso Autor, o qual, ainda segundo Régio, atinge o melhor de si mesmo na *História dum Palhaço*, na novela *A Farsa*, em *Húmus* e na peça teatral *O Doido e a Morte*: «R. Brandão — diz-nos ele — é um visionário do gro-

3. *Apud* Guilherme de CASTILHO, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
4. V. José RÉGIO, *Obras Completas, Páginas de doutrina e crítica da "presença"*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 46-64.

tesco, possui um modo próprio de exprimir e sentir, é um psicólogo fragmentário, mas audaz e lúcido [...]». A valorização do conhecimento intuitivo — a intuição é uma das qualidades que ele mais admira em Brandão — é indissociável do seu conceito de "expressão", que nalguns momentos do seu desenvolvimento parece aproximar-se da reflexão estética de B. Croce; mas, surpreendentemente, Régio começa por fundamentá-lo em termos meta-racionais: «Um artista é [...] um homem que possui faculdades anormalmente desenvolvidas; que possui a necessidade de as *realizar* pela exteriorização», ou seja: pela expressão (V. «Lance de Vista», nº 6 da *Presença*, Julho de 1927)[5].

Nesta fase da teorização regiana, tal necessidade parece justificar-se dentro dos limites de um psicologismo que faz depender a "individualidade artística" de uma personalidade humana excepcional, capaz de garantir a "originalidade" e a "sinceridade" da arte. A "outra coisa viva" de que nos fala Brandão é bem mais do que isso: enraíza no fundo obscuro da natureza humana, com os seus tumultos e as suas tensões irresolúveis; nas profundidades abissais do "eu", onde as tensões dilacerantes se acumulam; na zona inefável do ser. Por tudo isto, a sua obra tem uma dimensão ontológica que é rara na nossa literatura — e que a projecta num horizonte pouco familiar.

Num livro intitulado *Le problème de l'homme*[6], Martin Buber faz o estudo antropológico da cultura ocidental à luz da distinção que estabelece entre épocas de segurança e de insegurança cósmica. A crise dos sistemas, das ideologias (aquilo que J. F. Lyotard designa por «crise das grandes narrativas») tem levado o homem, em momentos diferentes, a voltar-se para si mesmo e a interrogar-se como sujeito na sua relação com o mundo. A época de Brandão é marcada pela falência do positivismo e do mito do progresso, pelo descrédito da religião, pela desagregação daqueles valores éticos e espirituais que salvaguardam a dignidade do ser humano, por graves convulsões políticas e crises económicas que determinam a ruptura do tecido social e criam situações de clamorosa miséria e injustiça. Num mundo que perde as suas referências fundamentais, depressa eclode o arbitrário, e, com ele, a má liberdade do "tudo é permitido" (como não pensar em Karamazov?), o despotismo ilimitado. É ainda Buber que, numa passagem de *Ich und Du*,[7] nos adverte:

> *De même que liberté et destinée sont solidaires, arbitraire et fatalité sont liés l'un à l'autre. Mais liberté et destin sont des fiancés qui enlacés composent le sens de la vie; arbitraire et fatalité, le fantôme de l'âme et le cauchemar du monde, signent un compromis, vivent côte à côte tout en s'évitant, sans lien et sans frottement, dans l'absurde, jusqu'à ce qu'en un éclair les regards égarés se rencontrent et qu'explose soudain l'aveu de leur double servitude.*

É precisamente num sentido afim que, de livro em livro, se desenvolve a reflexão brandoniana, como admiravelmente demonstra Jacinto do Prado Coelho, cujas palavras acerca de *Húmus* podem ser extensíveis ao resto da obra: «o seu grande assunto é a

5. *Ibid.*, pp. 35-38.
6. Martin BUBER, Paris, Ed. Aubier/Montaigne, 1962.
7. Martin BUBER, *Je et Tu*, Paris, Ed. Aubier/Montaigne, 1969, p. 92.

dicotomia terrífica do homem e da vida» (cf. *O "Húmus" de Raul Brandão: uma obra de hoje* [8]). Noutro passo da sua iluminante análise, uma das primeiras que nos revelaram a absoluta actualidade desta obra, podemos ler o seguinte:

> E, se não erro, a "acção" capital de *Húmus* consiste no choque entre o mundo aparente e o mundo autêntico, ou, talvez melhor, na descoberta desnorteante, súbita como um relâmpago, da existência de algo monstruoso, informe, que fica *do outro lado*, algo que mexe, que avança, com uma força que revolve tudo. Brusca iluminação que, produzindo-se no espírito do autor, ele projectou em todos os habitantes da vila. [9]

E, acrescentamos, em todos nós.

Esta vila fantasmagórica, que é o verdadeiro personagem deste romance poético, é habitada por figuras decrépitas, com nomes burlescos (D. Penarícia, D. Bisbórria, D. Restituta, D. Biblioteca, Teodora, o Elias e o Melias de Melo, etc.) e gestos mecânicos, que personificam manias enquistadas, hábitos ancestrais, sentimentos recalcados, comportamentos mesquinhos. Um narrador omnisciente e omnipresente vai registando, numa espécie de "diário" fragmentário e elíptico, a *Lebenswelt* colectiva, dominada por um eterno jogo de cartas (gamão, solo ou bisca) que a morte espreita. O narrador tem, porém, um *alter ego*: Gabiru, o filósofo louco, o alquimista do sonho, que é o contraponto dialógico da sua voz, ou melhor — da voz da sua consciência desdobrada, onde se repercutem, recalcitrantes, as vozes exteriores das velhas cujo sorriso é um esgar, numa vertiginosa reduplicação enunciativa. Através da sua ilimitada capacidade de sonho e das suas experiências alquímicas, o Gabiru consegue banir a morte da vila e assegurar a eternidade dos seus habitantes, trespassados de espanto. Mas, com a supressão da morte, também desaparecem o céu, o inferno e Deus; e os mortos erguem-se das sepulturas para vir tirar a sua desforra. O pânico, a degradação e o caos grassam numa vila que se torna ainda mais grotesca — e onde os seres, privados de transcendência e possuídos de uma liberdade irracional, perdem o sentido ainda que abjecto da vida, caindo numa arbitrariedade feroz e sem limites, pela irrupção de um absurdo maior.

O questionar metafísico de Brandão, que em alguns momentos de *Húmus* sintoniza com o pensamento de um dos escritores que ele mais admirava, Dostoievski, sobretudo no que diz respeito ao problema da consciência (*soznanie*) e de Deus, continuará sem resposta, enquanto não aceitarmos, como nos adverte Vergílio Ferreira num belo ensaio que lhe dedica [10], que «A morte de Deus não se demonstra: apenas se constata [...]», sendo preciso viver dignamente com as consequências de tal evidência, se for essa a nossa escolha. Quando este faz derivar o pensamento de R. Brandão da filosofia do autor de *Humilhados e Ofendidos*, a qual lhe bastou «para que ele fosse entre nós o primeiro ficcionista de "ideias", nos desse o primeiro esboço do que vulgarmente se vai chamar "romance-ensaio", ou, como prefiro — e disse — "romance-problema" [...]» [11], sem se

8. Jacinto do PRADO COELHO, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 320-28.
9. *Ibid.*, p. 321.
10. Vergílio FERREIRA, «No limiar de um mundo, Raul Brandão» in: *Espaço do Invisível II*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pp. 171-225.
11. *Ibid.*, pp. 195-96.

esquecer de apontar a extensão e a importância que a problemática económico-social aqui adquire, não deixa de sublinhar aquilo que nos parece fundamental: é que a meditação metafísica atravessa toda a sua obra, desde *História dum Palhaço*, passando por um dos livros mais apaixonantes da nossa literatura, *Os Pobres*, até à estranhíssima narrativa que é *O Pobre de Pedir*.

Não gostaria de finalizar a minha intervenção, sem deixar de abordar dois aspectos que considero fundamentais, mas que, evidentemente, não posso aqui desenvolver.

O primeiro relaciona-se com aquilo a que chamarei a *vocação expressionista* de R. Brandão, e que vou tentar caracterizar rapidamente. Tomo a palavra *expressionismo* na sua acepção mais genérica, designando um estilo anticlássico e anti-racionalista, que pode oscilar entre um realismo agressivo, patético e um simbolismo místico e extático, podendo incorporar, além disso, a estrutura do grotesco. Em face de uma realidade que rejeita, o sujeito criador tende a ensimesmar-se, ou a sublimar essa conflitualidade em projecções emotivas que podem ir da deformação grotesca e da caricatura à pura abstracção. A hipertrofia do "eu" determina a diástole da função expressiva (ou emotiva), que, como nos diz R. Jakobson in «La dominante» [12], tenderá a dominar as restantes neste tipo de mensagem artística, a qual se diria moldada pelo "princípio da necessidade interior", de que fala Kandinsky.

Se as raízes do expressionismo alemão são pré-românticas (estão no *Sturm und Drang*), a verdade é que mergulham ainda mais fundo, no solo de uma religiosidade gótica. Em *Discurso sobre a Poesia* (1800), Friedrich Schlegel diz-nos, a propósito do grotesco, que «o seu aspecto sinistro é revelador do mistério mais fundo do ser» [13]. E W. Kayser, no seu estudo fundamental sobre o grotesco, caracteriza-o como sendo uma estrutura susceptível de um conteúdo cósmico-conceptual que adquire preponderância nas correntes ou movimentos estéticos que reflectem o mal-estar social, a insegurança cósmica, a crise de valores morais e religiosos, uma «mescla centrífuga do heterogéneo, força explosiva do paradoxal, o ridículo que produz terror» [14]. Dificilmente se acharia uma definição mais ajustada ao grotesco que atravessa a obra brandoniana. Os seus mestres terão sido Dostoievski e Gogol; Hoffmann, Baudelaire e Poe; e, também, Gomes Leal e Fialho de Almeida. Nestes dois últimos, é porém um recurso esporádico, sem o poder integrador que adquire em Brandão, e o qual resulta de uma iluminação inicial — da «intuição» de que fala Régio. Mas, sobretudo, de uma veemente necessidade de ruptura, do puro desejo de fazer coincidir a sua estética com uma visão do mundo *sui generis*, tocada por «um fermento de vida inexaurível», para me servir das belas palavras de J. do Prado Coelho.

Também R. Brandão viu no grotesco um princípio estético desestabilizador, que lhe permitia subverter os modelos literários vigentes e pôr radicalmente em causa a oposição entre o mimético e o discursivo, jogar simbolicamente com a ambivalência da caricatura, ora cómica ora trágica, abolir a oposição entre homem e natureza, entre a vida aparente e a vida oculta, entre Deus e o Diabo, negar, enfim, os princípios de iden-

12. Roman JAKBSON, *Huit questions de poétique*, Paris, Ed. Seuil, 1977, pp. 77-85.
13. *Apud* Wolfgang KAYSER, *Lo Grotesco*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 59.
14. Cf. W. KAYSER, *op. cit.*, pp. 111 e 224.

tidade e de não contradição. Seria fastidioso enumerar os processos estilísticos de que se serviu; mas, entre outros, são evidentes a amplificação retórica, a sufixação pejorativa, a adjectivação disfemística, a *geminatio*.

Dos traços expressionistas mais evidentes na obra de R. Brandão, destacarei a hipertrofia do "eu" que se confessa ou autobiografa, e que se descobre dividido e contraditório, em luta com o seu fantasma: «O meu verdadeiro ser [...] é o fantasma que nos momentos de exaltação me leva a rasto para actos que reprovo». À dualidade de um sujeito em conflito, liga-se o tema do remorso individual: «Acuso-te de teres comprometido a minha situação no universo. Acuso-te de não me deixares ser infame. Acuso-te de me dares o remorso» (in: *Húmus* [15]). Opressores e oprimidos, humilhados e ofendidos, carrascos e vítimas são quase sempre personagens reduzidas a tipos, ou figuras espectrais que, no romance *Os Pobres*, vagueiam à noite pela cidade, escondendo a sua miséria física e moral em lupanares sórdidos, em hospitais, ou em quartos esconsos. Ao grotesco das suas existências vem contrapor-se o sonho que os transfigura e a dor que os resgata para o sublime.

A energia que se liberta do inconsciente, esse *id* muitas vezes designado pelo arquilexema "coisa", projecta-se como a sombra assustadora que se perfila por trás de cada figura. O jogo simbólico protagonizado pelo superego e o ego, e configurado no tema da "máscara", já aparece n'*Os Pobres*, livro concluído antes de *A Farsa*. Mas é nesta novela que nos surge a suprema criação expressionista de R. Brandão: a espantosa Candidinha, velha «de pedra e ódio» que é uma obra-prima do recalcamento humano. Tendo vivido sempre no fingimento e suportado todas as humilhações em nome de um sonho que não passa de um projecto de vingança inconfessável, «a máscara, por mais que queira, já não a consegue arrancar. Afivelou-se-lhe para sempre à cara. Seu castigo é esse» [16].

Também em *Húmus* comparece o tema da máscara, mas o pendor abstracto do romance subtiliza-o e desloca-o para o campo grave da meditação e da revelação de uma verdade secreta: «E quando tiro a máscara? Mas eu já não posso tirar a máscara, mesmo quando me fecho a sete chaves: a mentira entranhou-se-me na carne. Este fantasma chegou a ter mais vida que a própria realidade» [17].

Expressionistas são ainda a mescla do humano e do animal, do orgânico e do inorgânico; a fusão da realidade e do sonho, da vida e da morte, do divino e do diabólico nessa «mixórdia» alquímica que a *vis* trágica irá transformar no *húmus* da dor humana.

O segundo aspecto, sugerido pela leitura do ensaio de Vergílio Ferreira, tem a ver com aquilo que considero uma inovação absoluta em R. Brandão e que só voltei a encontrar, embora com um sentido diferente — também ele inovador, mas numa dimensão deslocada — na obra de uma Maria Gabriela Llansol: refiro-me a esse modo raro de escrever, em que as ideias, em vez de serem o resultado de um processo de representação simbólica (que é o da ficção convencional, com acção, personagens, tempo e espaço mais ou menos definidos), adquirem um estatuto novo, que lhes advém do

15. *Húmus*, 3ª ed., Lisboa, Aillaud & Bertrand, s.d., p. 149.
16. *A Farsa*, Coimbra, Atlântida Editora, 1974, p. 157.
17. *Húmus*, p. 49.

reconhecimento da incontornável complexidade do homem, da compaixão que transpõe os limites da experiência individual do autor, das suas referências culturais imediatas, dos seus mitos e obsessões pessoais. Um estatuto só reconhecível dentro de uma estrutura dialógica, onde o "eu" e o "tu" conheçam uma reversibilidade absoluta, onde o sujeito monista dê lugar a um sujeito múltiplo, disseminado, que ao assumir a dualidade essencial do ser, o multiforme e o contraditório, possa extrair do *húmus* de todos nós a réstea de esperança capaz de anunciar um mundo novo — ou o eterno retorno da utopia: «Espero no que aí vem, e que sinto que contém uma grande verdade — a verdade eterna» (R. Brandão, «Vale de Josafat» in: *Memórias*, vol. III, 1933).

JOAQUIM SOEIRO PEREIRA GOMES: UM RETRATO

GIOVANNI RICCIARDI

Peço perdão pelo título "Um retrato", que é amplo e definitivo. Na realidade, trata-se apenas, e ainda, dum retrato *in progress*, começado há muitos anos, e juvenilmente, nas férias de 1968, 1969, 1970 e 1971, quando fui bolsista da Fundação Gulbenkian e do Instituto de Alta Cultura; retrato retomado em 1987 para um curso académico [1] e, agora, há poucos meses, quando voltei a Lisboa para visitar o Museu do Neo-realismo em Vila Franca de Xira em companhia de alguns conhecidos e amigos de Soeiro, e desde 1968, também amigos meus: Júlio Graça, António Dias Lourenço e Severiano Falcão, entre outros.

Recolher elementos para uma biografia de Joaquim Soeiro Pereira Gomes em 1968 e 1969 era difícil, quase impossível. Nem as datas do nascimento e da morte eram exatas [2].

Um meu relatório à Fundação Gulbenkian, em 1971, começava, de propósito, com esta frase tirada duma carta, de 1951, do escritor Júlio Graça a Alice Gomes, irmã do escritor:

> É difícil recolher elementos da vida particular de seu irmão se atendermos ao que ele foi. Há receio de falar — e a senhora sabe-o bem. Mesmo o melhor amigo receia dizer o que se passou, por precaução... [3].

Depois, em 1974, aconteceu "Grândola, vila morena" e nos anos seguintes alguns livros foram publicados, dizendo-nos pedaços de Pereira Gomes [4].

---

1. "Pedagogia e scrittura neo-realista in Soeiro Pereira Gomes" in: Giovanni RICCIARDI, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*, Bari, Libreria Universitaria, 1988, pp. 119-158.
2. *Idem*, pág. 131 e nota 30 de página 56; *vide* também Gérard LACAZE, "Joaquim Soeiro Pereira Gomes e o seu romance *Engrenagem*" in: *Boletim Cultural*, nº. 4, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1989/90, p. 104, nota 1; "Algumas pessoas quiseram ajudar a história e fazer coincidir a data de nascimento com a da República, 1910, o erro está reproduzido em muitos trabalhos: nota prévia à edição de 1950 de *Refúgio perdido*; introdução à tradução italiana de 1956 dos *Esteiros*; capa da 5ª edição dos *Esteiros* dos Livros de Bolso Europa-América, 1974; nota biográfica de *Vamos ler Esteiros*, edições ASA, 1981, etc".
3. A carta de Júlio Graça, com os depoimentos anónimos por ele recolhidos, está publicada em Giovanni RICCIARDI, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza*, *op. cit.*, pp. 135-140.
4. Augusto da Costa DIAS, *Literatura e Luta de Classes: Soeiro Pereira Gomes*, Ed. Estampa, 1975; António Dias LOURENÇO, "Evocação de Soeiro Pereira Gomes" in: *Soeiro Pereira Gomes, Refúgio Perdido e outros contos*, Lisboa, Edições Avante!, 1975; Partido Comunista Português, *As greves de 8 e 9 de Maio de 1944*, Lisboa, Edições Avante!, 1979; Manuela Cância REIS, *Eles Vieram de Madrugada: cartas para a clandestinidade a Soeiro Pereira Gomes*, Lisboa, Edit. Caminho, 1981; Museu do Neo-realismo, *50 anos a ler Esteiros de Soeiro Pereira Gomes, 1941-1991*, Município de Vila Franca de Xira, 1991.

Voltando este ano a Portugal, pensava encontrar material farto e documentação abundante. Alguma coisa interessante encontrei, mas dúvidas e sombras da biografia e na biografia de Pereira Gomes ainda permanecem.

Uma primeira grande sombra é a do período da clandestinidade, de 1944 a 1949. Desses anos sabemos ainda pouco, muito pouco.

Em minha visita ao Museu do Neo-realismo em Vila Franca de Xira, encontrei mais duas cartas, inéditas, enviadas à Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos, nos meses de Janeiro e de Junho de 1948 (a terceira de 25 de Dezembro do mesmo ano foi publicada pela Edição da Célula dos Editores e Livreiros da Ori do PCP, festa do Avante!, 1980); encontrei o artigo "Unir e Lutar", não assinado, mas que o responsável pelo Museu, Luís Augusto Costa Dias, atribui a Soeiro pelo exame do teclado da máquina de escrever (1947?): a nova edição de *Engrenagem*, aos cuidados do mesmo Luís Augusto. Sobretudo encontrei uma esperança, antes, à portuguesa, uma "promessa de beijos", nessas palavras de António Dias Lourenço:

> Nós, o Partido Comunista Português, temos já um bom centro de documentação e há muita coisa, muita coisa não, alguma coisa de Soeiro.
> A história está pra se fazer... estamos recolhendo testemunhos, mas é difícil...
> Estou convencido de que Pereira Gomes escreveu muita coisa no regional do Ribatejo (cartas, relatórios...). Há um jornal que é "Ribatejo", um jornal clandestino. Temos no Partido toda a coleção. Ele é que fazia tudo, mas é claro que pode haver coisa escrita por outros. [5]

Fazendo votos para que o centro de documentação acelere o trabalho, devo deixar a questão em aberto.

Outra questão interessante: como e por que Joaquim Soeiro Pereira Gomes ingressou no Partido Comunista Português?

A pergunta satisfaz a curiosidade, mas interessa sobretudo à literatura. Não posso, aqui e agora, tocar no problema da relação entre biografia e criação literária, entre texto e história, de que eu gosto muito e a que dedico minhas pesquisas há vários anos [6]. Pergunto apenas: *Esteiros*, o romance sobre as crianças de Alhandra, ele o teria escrito por ser comunista ou o ingresso no Partido aconteceu, ocorreu por ele ter escrito *Esteiros*? Como cresceram os dois eventos? Qual dos dois afirmou-se primeiro? Como se influenciaram?

Para responder, considero o período 1935-1941, porque é nesse tempo que também Soeiro faz aquela opção fundamental [7] de que fala Mário Sacramento a propósito dos escritores neo-realistas; porque é nesse período que Pereira Gomes pensa, escreve e publica *Esteiros* e porque é de 1935 o primeiro testemunho que encontro, tendo porém

5. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
6. Lembro os últimos volumes sobre o assunto: *Escrever*, Bari, Libreria Universitaria, 1988; *Auto-retratos*, S. Paulo, Martins Fontes, 1991; 2, Bari, Ecumenica, 1994.
7. Mário SACRAMENTO, *Há uma Estética Neo-realista?*, Lisboa, Dom Quixote, 1968.

um antecedente interessante nesta afirmação de Manuela Câncio Reis, a esposa, que em *Eles Vieram de Madrugada* escreve:

> Tinhas 22 anos. Gostavas então de te sentar com a guitarra a um canto do terraço, junto da velha pimenteira, relembrando fados de Coimbra e cantares da tua aldeia no Douro. No silêncio nocturno, cortado pelo gemido dos moinhos no alto dos montes, era bom ouvir a tua voz. Nesse tempo pouco falavas de política... Só que, uma vez por outra, te referias a um grande amigo que tinhas no Porto. Dizias que se chamava Albino, e era comunista. [8]

1935, então.
É Júlio Graça, escritor e intelectual alhandrense, que abre o jogo:

> Por alguns livros da biblioteca do escritor, com passagens sublinhadas por ele próprio, decorreria o ano de 1935, fica-se a saber as suas já tendências políticas. [9]

São, evidentemente, tendências políticas de esquerda. E ainda:

> É em 1935 que, fora da perspectiva competitiva de futebol entre a sede do concelho e Alhandra, se movimentam pessoas e grupos para um convívio cultural. Daí o primeiro contacto de Soeiro Pereira Gomes com Alves Redol. [10]

Alves Redol é momento importante e contraditório na biografia de Soeiro.
António Dias Lourenço afirma:

> Nossa atividade organizada começa em 1933: tínhamos um comité local do Partido Comunista em Vila Franca e éramos eu, Redol e Carlos Pato... Depois resolvemos libertar Redol para se dedicar à sua obra literária e Soeiro Pereira Gomes veio substituí-lo no comité regional. Isso pela altura de 1938. 1937-38: nessa altura Pereira Gomes já era do comité regional. [11]

Nas palavras de Júlio Graça, então, os dois neo-realistas conheciam-se desde 1935 e, no depoimento de António Dias Lourenço, Soeiro, em 1938, já pertencia ao Partido Comunista Português.

Fico um pouco perplexo perante as afirmações de António Dias Lourenço, amigo e companheiro de Redol e de Soeiro, e de Júlio Graça, escritor alhandrense, porque, no encontro que tive com Alves Redol em 1969, em Lisboa, o autor de *Gaibéus* afirmou que Soeiro foi-lhe apresentado por um amigo, em 1939, e que nesse ano Pereira Gomes começou a frequentar o grupo de Vila Franca de Xira — Carlos Pato, António Dias Lourenço, Rodrigues Faria, Arquimedes da Silva Santos, Garcez da Silva — reunindo-se quase todas as semanas e discutindo arte e política [12].

8. Manuela Câncio REIS, *op. cit.*, p. 20.
9. Júlio GRAÇA, "Introdução biográfica a Soeiro Pereira Gomes" in: Museu do Neo-realismo, *50 anos a ler Esteiros, 1941-1991*, *op. cit.*, p. 9.
10. *Ibidem*, p. 7.
11. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
12. Depoimento ao autor, Julho de 1969.

Também o crítico e escritor Garcez da Silva, no artigo "Alves Redol, o 'Mensageiro do Ribatejo' e o grupo neo-realista de Vila Franca" [13], dando conta da atividade do grupo e do semanário, de 1935 até final de 1939, lembra Arquimedes da Silva Santos e Mário Faria, Carlos Pato, António Dias Lourenço e Bona da Silva, mas nunca toca no nome de Soeiro.

Poderia acrescentar ainda a observação do responsável pelo Museu do Neo-realismo de Vila Franca, Luís Augusto Costa Dias, que mostra uma carta de 1939 de Redol a Soeiro

> em que o tratamento de Redol para Soeiro é um tratamento distanciado, em que se tratam por "você" — o que não era nada habitual em Redol — e em que Redol procura convencer Soeiro a não separar as atividades populares de Alhandra das de Vila Franca, dando a ideia que está tentando uma ligação entre Alhandra e Vila Franca. [14]

Respondendo às observações de Luís Augusto e à minha, António Dias Lourenço apela para "aquele certo preconceito que há entre intelectuais de tratar-se por tu" e para "as condições da clandestinidade" [15].

Para Gérard Lacaze, antes do ciclone de Fevereiro de 1941,

> já Soeiro Pereira Gomes se embrenhara na senda política, o que o levaria a ingressar no Partido Comunista Português (1940-41) e a trabalhar, desde então, como militante na ilegalidade junto do proletariado rural da região ribatejana. [16]

Júlio Graça, apresentando as crónicas publicadas em *O Diabo*, entre 1939 e 1940, fala em "[...] um idealismo que já faz supor o próximo político partidário" [17]. E mais adiante:

> A intensa actividade desportiva e cultural em Alhandra, o seu relacionamento com escritores e intelectuais em Lisboa, já com a feitura de um romance entre mãos, *Esteiros*, e correspondendo bem às solicitações para ingressar no Partido Comunista, levam-no a concluir o seu primeiro e mais famoso romance em 1941, e a editá-lo, através da Sirius, em Novembro. *Esteiros* é ilustrado com desenhos de Álvaro Cunhal. Antes, porém, tinha ingressado nos quadros do Partido Comunista Português. [18]

Concluindo: sobre a data de ingresso no Partido não há algum acordo: pelo contrário, há uma forte contraposição entre o depoimento de António Dias Lourenço, testemunho ocular e companheiro de vida e de opção política, e os outros.

E sobre o itinerário da ideação e redação de *Esteiros*, o que sabemos?

---

13. Garcez da SILVA, "Alves Redol, o 'Mensageiro do Ribatejo' e o Grupo Neo-realista de Vila Franca" in: *Boletim Cultural*, nº. 3, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1987/88, pp. 143-149. Em 1990, o mesmo publica *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho, dedicando a Soeiro duas lembrançazinhas: a p. 106 e a p. 173.
14. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
15. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
16. Gérard LACAZE, *op. cit.*, p. 107.
17. Júlio GRAÇA, *op. cit.*, p. 9.
18. *Ibidem*, p. 12.

O trabalho comunitário de Soeiro Pereira Gomes em Alhandra é conhecido: a construção da piscina, a formação de bibliotecas, os cursos de alfabetização para adultos, as aulas de educação física para as crianças.

Lembra Severiano Falcão, um dos rapazes dos telhais:

> Da janela do primeiro andar da casa onde primeiramente habitou, em frente de um dos telhais de Alhandra, ele podia ver os rapazes, que, como eu, ali fabricavam o tijolo e a telha com engenhos primitivos... Com ele iniciamos a prática alargada do desporto, pertencemos a grupos de ginástica. Com a população construímos uma pequena piscina, a pulso... Foi, depois, a corrida entusiástica, sem cansaço para os livros, em busca de conhecimento. Nasceram as bibliotecas populares...
>
> Já quase homens... foi a descoberta do Partido da classe operária... Foi ainda o caminhar longo e paciente para as greves de oito e nove de Maio de 1944, em que Soeiro Pereira Gomes teve também um destacado papel... [19]

Acompanhando o sogro e a esposa, boa compositora, Soeiro dedica-se também ao teatro e à revista. *Sonho ao Luar*, a revista da autoria do casal, "chega a ser representada no Éden, em Lisboa, em benefício da Colónia Balnear Infantil de "O Século" [20]. Nessa revista há uma copla com o título *Rapazes dos Telhais*:

> Ai rapazes,
> Esta vida assim,
> Mesmo cá p'ra mim,
> Não vale um pataco
> É o trabalho
> É chapada a valer [21]

É o ano 1937. Nessa ocasião, Soeiro disse a Manuela: "Tu escreveste a música, mas eu, um dia, terei de escrever um livro" [22].

E na carta ao amigo Octávio, de 10 de Novembro de 1938, Soeiro confessa:

> A revista foi realmente um êxito, principalmente para Manuela. Apesar disso, espero não cair na asneira de fazer outra. Dá muitas maçadas e arrelias e despesas [...] espero (sonho, aliás) publicar qualquer coisa no próximo ano... [23]

Em 1939, Redol confirma-me não apenas a intenção que Soeiro tinha de escrever, mas que "já tinha a ideia de escrever um livro sobre os meninos de Alhandra" [24].

Na entrevista a *O Primeiro de Janeiro* de 10 de Fevereiro de 1943, a única que eu conheço, à pergunta: "Como surgiu a sua vocação de escritor?", Soeiro responde:

> Sempre ambicionei escrever. Só em 1935, porém, me abalancei a enviar um conto a um concurso. O conto foi escolhido, mas não chegou a ser publicado, por estranha razão. Pensei

19. Severiano FALCÃO, "Depoimento sobre Pereira Gomes" in: *O Diário*, Amadora, 12.4.1981.
20. Júlio GRAÇA, *op. cit.*, p. 7.
21. cit. in *Idem, ibidem.*
22. Giovanni RICCIARDI, *Avanguardia e stabilizzazione della coscienza, op. cit.*, p. 143.
23. cit. in Júlio GRAÇA, *op. cit.*, p. 10.
24. Depoimento ao autor, Julho de 1969.

então, em desistir de escrever para o público; mas, em 1938, colaborei num semanário de Lisboa de literatura e crítica. Entretanto, tinha concebido o romance *Esteiros*, que só escrevi, com afinco, dois anos depois. [25]

Dois anos depois, a saber em 1940. E "começado em Out. de 1940" lemos na página manuscrita de *Esteiros*.

Mas, por que em 1940? Se a escrita é uma necessidade interior e autónoma, se a criação literária acontece apenas e só "quando baixa o santo", como confessa o autor de *A Ilha dos Trópicos*, Marcos Santarrita [26], e como confirma a maioria dos escritores que entrevistei, quais foram as vivências e as experiências intelectuais que o levaram a escrever "com afinco"?

É muito difícil responder, ainda que se percebam contactos e interferências possíveis entre biografia política e biografia literária, entre itinerário político e itinerário literário.

Uma certeza porém tenho: *Esteiros* é fruto de uma vocação literária forte. Se Pereira Gomes não tivesse talento literário, *Esteiros* e as crónicas e os contos e *Engrenagem* não existiriam, porque nenhuma ideologia é capaz de produzir uma obra literária, nenhum Zdanov e nenhuma doutrina socialista é capaz de transformar um pedestre num bicho voador.

Esta a minha hipótese: *Esteiros* — mas o mesmo acontece com *Engrenagem* e com os outros textos — foi sendo "engravidado", construído [27] e escrito aos poucos, à medida que o trabalho comunitário, com o povo e com os meninos de Alhandra, ia-se transformando em consciência e em solidariedade políticas.

Desde o primeiro conto "O Capataz", de 1935, o conto censurado, o ambiente e as personagens são alhandrenses: a fábrica, os telhais, o rio, a dicotomia social, a fome, as lutas sociais.

Começado em 1931, em Alhandra, o trabalho comunitário transforma-se, por um "ato lúcido e consciente" testemunha Júlio Graça [28], em trabalho político, em opção política. E a escrita é para Soeiro Pereira Gomes, e para os neo-realistas, mais uma forma de luta.

Afirma Mário Dionísio na entrevista a *O Primeiro de Janeiro* de 3 de Janeiro de 1945:

O Neo-realismo não se debruça sobre o povo: mistura-se com ele a ponto das suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele... Para o neo-realista, não se trata de copiar a natureza, como o Naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o Modernismo, mas de transformá-la. [29]

25. cit. in Giovanni RICCIARDI, *op. cit.*, p. 157.
26. Marcos SANTARRITA, *A Ilha dos Trópicos*, Rio de Janeiro, Mórdica, 1990.
27. *Vide* Luís Augusto Costa DIAS, " 'Contos' de um romance neo-realista, ou nota introdutória a uma seleção de textos" in: Museu do Neo-realismo, *50 anos a ler Esteiros de Soeiro Pereira Gomes, 1941-1991*, *op. cit.*, p. 19.
28. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
29. cit. in Giovanni RICCIARDI, *op. cit.*, p. 142.

Pela mesma razão Alves Redol foi "libertado para a literatura", nas palavras de António Dias Lourenço, que assim continua:

> Há um componente no movimento neo-realista destas regiões (o Ribatejo) que não pode ser esquecido: a interconexão que a certa altura surge entre a atividade dos escritores neo--realistas e dos intelectuais em geral e a luta política e o movimento operário... A literatura dos nossos neo-realistas é arrancada à vida. [30]

Um pequeno exemplo de "literatura arrancada à vida" e de forte interconexão entre literatura, vida e acção política, assim como de recíproca influência, talvez possa indicá--lo no ciclone, que, aos 17 de Fevereiro de 1941, assolou as duas ilhotas situadas uma em frente de Alhandra e a outra em frente de Póvoa.

Soeiro "escreve" o ciclone, reinventa-o no subcapítulo II de *Inverno* de seu primeiro romance: é o seu ofício literário, o seu "sonho" realizado. Mas como cidadão e como homem político activa-se: com Manuela vai de táxi até Lisboa pedir ajuda; com Redol [31] e outros participa no salvamento dos dispersos e à procura dos mortos:

> E tu cada vez mais agitado, lembra Manuela, num desespero que durou até de manhã. O que dizias? Que já não lembro.
> Mas como lembro o teu regresso das ilhotas, ajudando a trazer para o hospital os sobreviventes enregelados. Como recordo o estado em que te vi: coberto de lama, o rosto vincado pelo cansaço, os olhos toldados pela amargura, pelas lágrimas que sei que choraste, tu e os outros, quando arrancaram aos lodos os mortos espalhados entre os caniços. [32]

Para Gérard Lacaze: "Esse acontecimento foi um impulso decisivo no fim da redação de *Esteiros*" [33].

Acrescento: o ciclone pode ter sido também, se a memória de António Dias Lourenço falhar, o *input* decisivo para o ingresso no Partido Comunista. Nesse caso o itinerário político e o itinerário literário, pelas recíprocas influências, teriam chegado ao fim do percurso, contemporaneamente. Soeiro Pereira Gomes, em 1941, torna-se, oficialmente, escritor e comunista.

Posteriores pesquisas talvez confirmem ou invalidem essa hipótese, mas, no entanto, por ser muito bela vou ficar com ela, esperando que, passada a embriaguez do texto, comecemos a pensar também nos "acidentes do texto" [34], sendo as encruzilhadas biográficas e as opções intelectuais não valores em si, mas variáveis fundamentais do texto.

---

30. Depoimento ao autor, Maio de 1993.
31. Vide Giovanni RICCIARDI, *op. cit.*, p. 134.
32. Manuela Câncio REIS, *op. cit.*, p.39.
33. Gérard LACAZE, *op. cit.*, p. 107.
34. Vide Giovanni RICCIARDI, "Origem, Manutenção, Ideologia da Escrita Literária" in: *Escrever*, *op. cit.*, p. 8.

O DISCURSO DO TEMPO NO ROMANCE *PARA SEMPRE* DE VERGÍLIO FERREIRA *

ISABEL CRISTINA RODRIGUES

Na sua obra *Metamorfoses do romance* [1], Albérès, numa clara referência ao *nouveau roman*, recorda que é preciso aceitar o facto de o romance já não ser uma história bem contada e de nem sequer poder voltar a sê-lo. O romance tornou-se, por várias razões, e seguindo ainda o raciocínio de Albérès, um complexo novelo, uma sequência anacrónica de imagens cuja reordenação lógica nem sempre é possível. Esta dissolução da história e do seu registo narrativo permite, com alguma frequência, um desdobramento ao nível da representação do espaço e do tempo e uma fragmentação do universo diegético. No mundo ficcional de Vergílio Ferreira, não é só a linearidade cronológica da narrativa que é desmontada; são-no também o espaço e o tempo onde se movem as personagens e o próprio narrador. O narrador/personagem de um romance como *Para Sempre* [2], de clara filiação autodiegética, atribui ao seu estilhaçamento ontológico e existencial o carácter fragmentário de que se revestem as várias categorias narrativas.

A dupla função de narrador/personagem desempenhada por Paulo, o protagonista do romance *Para Sempre* de Vergílio Ferreira, implica a construção de uma alteridade, da parte do "eu" que narra, cuja concretização discursiva assenta no desencontro temporal entre tempo da narração e tempo da diegese. A constituição dessa alteridade atribui ao "tu" o papel do interlocutor que falta ao "eu" e que este institui como sublimação da memória solitária da história e do tempo do seu registo.

Tal como o presente romance, também as duas últimas obras de ficção de Vergílio Ferreira parecem instaurar um esquema comunicativo de teor aparentemente dialogal, esquema esse que o narrador lidera e que se consuma com a participação de uma entidade distinta dele; em *Para Sempre* e nos romances que lhe são posteriores, este outro ser resulta quer do desdobramento temporal, afectivo e mesmo funcional do narrador (como acontece de forma exemplar no romance em questão), quer de uma estratégia de autonomização do destinatário de uma mensagem que logo à nascença se assume órfã de receptor: a carta de João a Mónica de *Em nome da Terra* e a longa conversa entre Cláudio e Miguel de *Até ao Fim*.

Porém, a particularidade comunicacional de *Para Sempre*, em relação aos outros romances acima mencionados, parece residir na criação de uma entidade que se

* Esta Comunicação foi subsidiada pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

1. R. M. ALBÉRÈS, *Métamorphoses du roman*, 2ª ed., Paris, Albin Michel, 1972.
2. Note-se, a título de exemplo, a incrível semelhança entre a situação narrativa de *Para Sempre* e de *Em nome da terra*: os narradores de ambos os romances (Paulo e João), simultaneamente narradores/personagem, transformam o presente das respectivas narrações no tempo de evocação das suas próprias histórias, através de um discurso de inquestionável inspiração monologal.

consubstancia não na alteridade de uma personagem (Mónica, Miguel ou ainda Sandra), mas na fragmentação temporal, afectiva e emocional de um narrador que, no exercício do seu estatuto autodiegético, de tempos a tempos se revela. O outro que o narrador de *Para Sempre* muitas vezes interpela e com o qual finge estabelecer o diálogo não é mais do que o fruto de um seu desdobramento a vários níveis, máscara para a desertificação emocional de um eu que narra e que se narra.

Essa alteridade que subjaz à mensagem narrativa de *Para Sempre* manifesta-se discursivamente por um diálogo em que o "eu" e o "tu" preenchem estratos temporais distintos e assumem diferentes funções dentro da narrativa: a história primeira onde o "eu" se situa é a história do presente narrativo, a história de um narrador que, em narração simultânea, se conta sendo personagem no tempo que já foi e no tempo que há-de ser ainda; o passado e o futuro constituem, pois, o tempo global de uma diegese fragmentariamente incrustada no presente da narração e da vivência actual do narrador, estando esta marcada pela ausência de tempo para viver — "agora a tua vida é o instante em que vives" [3]. Por isso, o presente do discurso é para o narrador o tempo do seu ser como personagem, o tempo da activação da sua memória das coisas, dos seres e dos espaços.

Efectivamente, a personagem Paulo surge em consequência de um prolongamento temporal do narrador que comovidamente se olha existindo no passado da sua história, mas que nem por isso deixa de se contemplar profeticamente num futuro, curiosamente perspectivado desde o presente da narração.

A relação dialógica que, nos momentos de sinuosidade temporal do discurso, o narrador estabelece entre o "eu" e a existência deste como personagem reveste-se, de certa forma, de um carácter monologal por aquilo que revela de questionação e revelação do próprio eu que narra; tal facto parece querer sublinhar que aos desdobramentos temporais patentes no discurso preexiste a figura tutelar de um narrador cuja tarefa é também, e paradoxalmente, a de manifestar a unidade que preside à separação temporal e funcional da sua própria figura. É por isso que o diálogo do "eu" no presente com o "tu" num outro tempo assume ocasionalmente a feição de um auto-diálogo, ou seja, um fragmento textual com a configuração externa do diálogo mas de clara essência monologal:

> [...] Ouço-me descer a passo cambaleado, ouço-me abrir a porta.
> — Devias ter juízo — digo-me para trás sem me olhar.
> — Que é que me resta para a vida? — respondo-me (p. 115).

O narrador e a instância narrativa tornam-se, assim, o elemento unificador dos fragmentos temporais da diegese; o presente da narração do romance e, simultaneamente, o da acção protagonizada pelo narrador/personagem Paulo, naquela tarde de interminável deambulação pela casa da infância, transforma-se no tempo-síntese da dispersão tem-

3. V. FERREIRA, *Para Sempre*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1984, p. 159. Nas próximas citações deste romance indicar-se-á apenas o número da página.

poral da diegese. Como, aliás, o próprio autor sugere numa página do III volume da sua *Conta-Corrente*:

> [...] a "história" impõe-se-me subrepticiamente. Tenho-a na cabeça para que o romance não saia uma manta de retalhos, ou menos do que isso, porque isso seria ainda uma "manta". Assim, opto pela dispersão dos incidentes que na desordem da memória se hão-de unificar num sentido final [4].

O presente da instância narrativa submete ao seu intuito dominador o passado e o futuro da história, porque é naquele que tem lugar a reflexão e a atitude emotiva que acompanha o olhar rememorativo de Paulo: "olho daqui, do alto da vida finda" (p. 128), na "hora imóvel da minha evocação" (p. 75). Na impossibilidade de reconduzir o percurso do tempo histórico, o narrador assume-se como o garante da percepção lógica do tempo narrativo, manipulando com destreza os segredos da representação discursiva do tempo: "a história suspende-se do mecanismo que eu acciono" (p. 146).

Este mesmo mecanismo que regula a elaboração do tempo narrativo é pelo narrador várias vezes sugerido como emanando da figura do relógio que Paulo encontra à sua chegada à "casa grande e deserta" (p. 306) e onde se dá o "escoamento do tempo no absoluto do meu instante" (p. 145); este relógio a que o narrador algumas vezes se lembra de dar corda converte-se no objecto impulsionador das alterações entre o tempo diegético e o tempo da narração:

> E breve, com um susto de uma rápida vertigem, o turbilhão dos séculos no meu dedo subtil, o pêndulo impulsiono-o na sua cadência perpétua. [...] Torrentes de factos arrastados pelos anos, toda a minha história tão multiplicada e nula, todo o possível do meu futuro impossível, marcados, traçados, centralizados com inexorável precisão. Fico a ouvi-lo, perdido em mim, ao computador do tempo, como um coração mecânico da vida (p. 146).

Ao tempo da narração, "um tempo de eternidade sem passado nem futuro" (p. 145) corresponde a estagnação dos ponteiros do relógio, apontando para um tempo em suspensão que parece facilitar a reactivação de outros tempos. Esta imobilização temporal, reiteradamente expressa pela inactividade do relógio, sugere que o mesmo presente, a que não é alheia a velhice como vivência da solidão, nada mais é que o tempo da permanência, o tempo de estar e não da progressão dinâmica da vida, no sentido em que o foram a infância e a idade adulta de Paulo.

O narrador de *Para Sempre* vive a um ritmo cronológico interior, vivendo a sua narrativa ao ritmo por vezes descompassado a que ele próprio submete a manifestação da memória. De facto, este parece ser um romance de firme estruturação memorial, a fazer fé nas palavras do próprio autor — "Só o rasto da memória que quer falar, por trás das coisas visíveis" (p. 93). O recurso constante às impressões memoriais do narrador/personagem como estratégia organizadora do discurso compromete sobretudo o que seria a ordem da história ou a sucessividade dos fragmentos diegéticos;

4. V. FERREIRA, *Conta-Corrente 3*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1990, p. 65.

o discurso do narrador obedece a imperativos que têm pouco a ver com a reprodução linear da história e que, por isso mesmo, tendem para uma ordenação emocional da diegese, sobretudo nos momentos em que a memória se dedica à recordação de Sandra e da filha Xana:

> Os teus dentes. Pequena serrilha. Não eram bonitos. Cerzidos. [...] Mas estou a falar de ti e ainda não é tempo — em que tempo é? (p. 49)

> — Xana!
> — Diz.
> — Podes vir falar comigo ainda neste capítulo? (p. 97)

Essa aparente desordem discursiva que a memória opera em primeira instância chega, por vezes, a confundir o narrador e a obrigá-lo a exercer um esforço suplementar na catalogação dos pedaços de história que a saudade e a emoção vão recuperando do passado:

> De que tempo é que tu vens? De que idade? (p. 89)

A ordenação dos factos e a progressão temporal dos mesmos é, quase sempre, também sacrificada pelo carácter redundante da memória do narrador que obsessivamente convoca as mesmas cenas: a da imobilidade da mãe esperando o carteiro, a da morte desta com a sua enigmática palavra de despedida, a da saída de casa de Xana e, sobretudo, tudo aquilo que a memória for capaz de recuperar acerca de Sandra, a quem finalmente tudo se resume:

> Relembra, que é que tens a lembrar? Tanta coisa — Sandra. És o que no fim de contas me lembra só. Como se toda a vida se reunisse nela, passasse nela e nela se iluminasse e tivesse sentido (p. 223).

Porém, o carácter eminentemente memorial de *Para Sempre* parece comprometer ainda, além da ordenação de factos ocorridos no passado, o próprio alcance das várias analepses que os resgatam ao tempo da sua devida ocorrência. De facto, os acontecimentos da infância, da juventude e da idade adulta de Paulo são perspectivados, no presente da narração, não à distância que o tempo se encarregou de estabelecer, mas à distância da emoção com que o mesmo tempo dotou os seres e as coisas. Deste modo, a distância efectiva entre a diegese e a narração converte-se em proximidade afectiva, como o próprio narrador insiste em afirmar: "Minha mãe, vejo-a, mas não a ouço. É uma cena muda à distância da minha comoção" (p. 35).

A anulação da distância transforma o passado naquilo que ele não foi, passando a sê-lo no momento em que o registo emocional da memória assim o perspectiva: será, talvez, por isso que a uma relação algo difícil com Sandra o narrador faz corresponder uma tonalidade eufórica no momento de evocação da personagem, lançando sobre ela um olhar que a passagem do tempo legitimou.

Esta anulação do alcance temporal das analepses constitui a manifestação narrativa de um conceito que Vergílio Ferreira muito preza e que tem vindo a pôr em prática nos seus últimos romances, o de presentificação diegética:

> É um pouco estranho como agora, ao escrever um romance, não quero contar. [...] O que procuro um pouco inconscientemente é presentificar a acção, estar nela, metido nela por dentro, vivê-la.
>
> [...] A narração distancia, materializa e torna estáticos os elementos da narração [5].

Como consequência desta presentificação conscientemente levada a cabo pelo narrador, os diferentes tempos diegéticos acabam por confundir-se com o tempo da narração, instaurando uma pseudo-simultaneidade entre a efectiva ocorrência dos acontecimentos e a reprodução que deles faz o narrador. Essa ilusão de simultaneidade é de tal forma notória que as cenas, as personagens e até as palavras que estas proferiram parecem emanar do próprio presente de quem as evoca, partilhando com o narrador a actual convivência com as coisas:

> Mas nesta altura — é boa. Um certo estardalhaço no andar de cima. E vozes. Apuro o ouvido, uma voz de homem e de mulher. Vou pé ante pé, subo a escada de corrimão. É no meu quarto, que fica por cima da sala onde estou. Ouço um diálogo surdo, nuns arranjos de malhoada. Deolinda.
> [...] Espreito à fechadura — não, não, a porta está entreaberta — sou eu. Vejo-me. Um pouco mais velho, a barba talvez por fazer — sou eu (pp. 112-113).

A ser assim, a sucessividade dos factos institui-se a partir do seu posicionamento no discurso de Paulo, independentemente das distorções temporais a que este facto possa dar origem. Com efeito, os acontecimentos não se produzem no seu tempo de ocorrência diegética mas no presente tenso e frágil em que a comoção de Paulo os revela:

> E com efeito nós viéramos do Sul, eu fora colocado na Biblioteca Geral, Sandra veio também, "ao abrigo da lei dos cônjuges". Sandra estava grávida, o filho vai nascer não sei ainda em que capítulo [...] (p. 256).

O mesmo processo que motiva a anulação do alcance das analepses acaba por uniformizar igualmente a sua duração, confundindo a amplitude da sua realização histórica com a duração do seu registo memorial; a duração de determinado fragmento da história de Paulo passará a ter, mesmo de um ponto de vista diegético, a duração do seu registo narrativo:

> Há um tempo enorme que o Pinto da Biblioteca está lá na capital à minha espera, com o discurso de despedida na mão. Deixá-lo estar (p. 68-69).

Por outro lado, parece que aos momentos decisivos de progressão temporal da diegese não corresponde um discurso singulativo, como talvez fosse de esperar, mas um

5. V. FERREIRA, *Conta-Corrente 3*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 358 e 412.

discurso exponencialmente repetitivo, pela expressividade e recorte emocional que a reiteração de imagens e temas permite sublinhar; assim, a alguns acontecimentos da história de Paulo (como a morte da mãe, por exemplo) corresponde não uma mas várias ocorrências narrativas que o narrador transforma, a cada vez que as recupera, em novas e diferentes ocorrências diegéticas. Isto parece sugerir que, pelo menos nalguns casos, a frequência repetitiva se transforma em singulativa, ou antes, em pseudo-singulativa, como referiu Rosa Goulart [6], já que a cada registo narrativo de um episódio corresponde para o narrador uma ocorrência própria, distinta de todas as anteriores. Daí a convicção cada vez mais forte de que a memória do narrador não recupera os factos, recriando-os antes de cada vez que os narra.

Numa entrevista concedida em Outubro de 1992 ao jornal *Expresso*, Vergílio Ferreira enuncia uma reflexão sobre a situação do romance moderno, ou melhor, sobre as suas estratégias de sobrevivência e revela aquilo que a sua prática da escrita havia já indiciado, ou seja, que a nossa época deixou de se rever no romance tradicional:

> [...] o romance deve ter esgotado já as suas potencialidades. [...] para se aguentar, o que é muito difícil, tem que mudar de pele [7].

Por isso, as suas últimas obras de ficção, e *Para Sempre* em especial, têm protagonizado essa renovação romanesca que vai para além da adopção de uma outra fisionomia, implicando-se globalmente na constituição de um discurso romanesco estruturalmente novo. A produção ficcional mais recente de Vergílio Ferreira tem vindo a converter-se não só na prática de um romance novo, mas sobretudo na constituição daquilo a que sem dificuldade poderíamos chamar anti-romance, essencialmente pelo que revela de absorção do discurso narrativo pelo lírico. E esta poetização do romance impõe-se, entre outras coisas, pela instituição de uma nova temporalidade, como o próprio autor sublinhou num dos volumes da sua *Conta-Corrente*:

> Acabei ontem o capítulo XI do romance *Para Sempre*. E agora não sei por que ponta continuar. Curioso é o equívoco de se supor que uma narrativa cronológica é mais difícil. Isso sim... Uma narrativa cronológica, na sequência causa/efeito, dá um apoio muito mais seguro como na construção de uma casa. A gente põe uma pedra, depois outra que se lhe ajusta, até o edifício ficar pronto. Mas uma narrativa fragmentada é duplamente difícil. Porque tem de visar um conjunto como na sequência cronológica e tem de seleccionar e ordenar os elementos dispersos para que no fim se consiga a totalização. O que eu quero dizer no livro é que no falatar moderno não achamos *a* palavra que nos diga, a não ser a ausência dela, a do silêncio [8].

6. Rosa GOULART, *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 171.
7. V. FERREIRA, "Escrever é uma forma de rezar" (entrevista realizada por Inês Pedrosa), in *Expresso (Revista)*, 17 de Outubro de 1992, p. 80-R.
8. V. FERREIRA, *Conta-Corrente 3*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand, 1990, pp. 98-99.

PERSONAGENS E AMBIENTE EM DOIS ROMANCES INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR (*IRACEMA / O GUARANI*)

LAURA SCALAMBRIN

1. A LINGUAGEM 'COLORÍNDIA' DE ALENCAR

José de Alencar dedicou a sua lenda *Iracema* "À terra natal um filho ausente", acrescentando, no prólogo da primeira edição: "A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais brilhantes expansões do poder criador" [1]. Recuperando a memória da sua terra, Alencar tenta estabelecer com o leitor uma atmosfera tangível e densa, embebida de aromas que, aos poucos, tomam forma tornando-se cores, lugares, natureza, personagens, num clímax ascendente de verdadeira sensualidade e lembranças sinestésicas.

Como o autor explica ao leitor: "Ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea" [2].

A força da saudade é tão forte que Alencar torna a sua linguagem 'coloríndia', ou seja, colorida mas baseada na natureza índia do Ceará e do Paraíba. Uma linguagem que não é somente meio expressivo mas evocativo e que lhe permite arriscar até a criação dum neologismo, "rugitar" [3] que, como ele depois irá explicar nas notas do autor, "é um verbo de minha composição para o qual peço vênia" [4].

As duas estórias: uma lenda, *Iracema*, outra um romance, *O Guarani*, principiam e terminam com a descrição de águas, salgadas em *Iracema*, ("Verdes mares bravios") [5], e doces em *O Guarani*, (o rio Paquequer). Estas poderiam representar as águas da purificação, do nascer a uma nova vida, (como as duas personagens índias, Iracema e Peri e, parcialmente, a alva Cecí, que terão a capacidade de se adaptar e renascer a novas vidas, criaturas dinâmicas e elásticas); ou, se preferir, poderiam ser vistas como o símbolo "infinito de Deus" [6], o único adversário que o invencível Peri não conseguirá subjugar.

A cor do fundo do cenário é verde: verdes águas que têm o brilho da esmeralda, a cor verde da floresta, do mato virgem brasileiro e de suas pedras. (Segundo a cromo-

1. José de ALENCAR: *Iracema, lenda do Ceará*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, Editora Tecnoprint LTDA. Biografia, introdução e notas de M. Cavalcanti Proença.
2. *Idem, Ibidem.*
3. É importante notar que não estamos numa época de experimentação linguística como durante o modernismo.
4. *Idem, Iracema*, notas do autor.
5. *Idem, Ibidem*, p. 39.
6. *Idem, O Guarani*, Porto, Lello & Irmão Editores, vol. II, p. 237.

terapia a cor verde não representa somente a natureza tanto no estado líquido, como no seu estado sólido, mas favorece o equilíbrio, a paz e a harmonia).

Foi talvez mesmo a exigência de se mergulhar no verde enquanto vivia na cidade, a trazer essas recordações, tão vivas, à alma do autor. Se diz que a luz verde tem o poder de alimentar a sugestão e a auto-sugestão, que é salutar para o sistema nervoso, que aumenta a vitalidade e que favorece uma boa musculatura (veja-se a este respeito a descrição de Peri "Alta estatura, perna ágil e nervosa..."Peri, mostrando no movimento toda a força muscular de sua organização de aço...") [7].

Sobre este fundo verde aparecem, aos poucos , outras cores: as alvas praias, o ocaso do sol, as pinturas dos corpos dos índios, as plumas coloridas das aves, as noites pretas e cheias de estrelas, a lua, a fruta e as flores. Neste mundo multicolorido, envolvido em perfumes e aromas agrestes, no qual a brisa e o terral trazem sons e frescura, há também sabores, como o dos "lábios de mel" da virgem Tabajara. Um paraíso de prazeres, este, com um micro-clima especial, em que os sentidos ficam continuamente solicitados pela "natureza brasileira, tão rica e brilhante" [8], onde se celebra uma verdadeira festa para quem quer, e sabe, gozar das coisas que a natureza "sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa".

Até o tempo é marcado por meio de expressões que se ligam à natureza, como resulta do começo de 15 capítulos de *Iracema* [9] e de alguns de *O Guarani* [10]. Alencar utiliza, a este propósito, expressões como: "Quatros luas tinham alumiado o céu depois que Iracema deixara os campos do Ipu" [11]; ou "O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará" [12]. Esta maneira de se exprimir torna o texto mais exótico e propõe imagens rústicas e genuínas que a gente conserva ainda na memória primitiva que reside em todos nós; desta forma, tempo e natureza se compenetram e, o primeiro, é definido por elementos da segunda.

É importante não se esquecer de que a natureza de Alencar não é uma natureza qualquer. Esta, de fato, é sempre acompanhada por adjetivos como "brasileira" ou "nossa", para distingui-la da natureza metropolitana ou da natureza importada pelo colonizador, com conotações tipicamente europeias. É uma natureza toda Americana a que José de Alencar quer celebrar, e a recuperação das raízes autoctones brasileiras consiste principalmente em se apoderar novamente das tradições, da língua e, justamente, da natureza aborígenes. Ele queria que os seus conterrâneos tivessem consciência da herança deixada pelos primeiros moradores do Brasil; da capacidade que eles tinham de lidar com as forças da natureza e de conviver com elas e, principalmente, da musicalidade da língua tupi que, por meio de circunlocuções, ele propôs nas suas obras. Nada é deixado ao acaso, por exemplo a frase: "onde canta a jandaia nas frondes da

7. *Idem, Ibidem*, p. 64 e p. 179.
8. *Idem, Ibidem*, vol. I p. 185.
9. *Idem, Ibidem*, vol. I. p. 10.
10. Onde o tempo é descrito mais à moda dos brancos, com horas e dias da semana, pois o romance tem lugar, sim nas margens do rio Paquequer, mas na casa de D. Antônio de Mariz, fidalgo português.
11. *Idem, Iracema*, começo do capítulo XXXII.
12. *Idem, Iracema*, começo do capítulo XXXIII.

carnaúba" [13], no começo da lenda do Ceará, quer explicar, logo no começo da estória, o nome índio Ceará, que a tradição traduz como: "canto da jandaia". A luta de Alencar foi também a de fazer com que o povo não tivesse desprezo às suas raízes índias, que continuam sendo parte integrante do cotidiano de cada brasileiro e que se encontram especialmente nos topônimos, nos nomes de plantas e animais, ou seja, que constituem parte integrante do reino da natureza brasileira.

2. PERSONAGENS

2.1. Os Namorados Brancos: seres despigmentados sem espontaneidade

O brancor da pele destas personagens representa uma das suas caraterísticas mais salientes (cf. descrição de Álvaro, Martim e Cecília). A luz emanada pelas suas tezes seduz como o brilho do diamante, o rei das pedras, e como reis e rainhas elas se movem no meio destes matos, majestosas e altivas. Da pedra, porém, tomaram também as caraterísticas negativas, e seus caráteres adamantinos as torna incapazes de utilizarem uma linguagem afetiva eficaz, clara, límpida ou lírica, (seus gestos e ações, atingindo certo paternalismo colonialista, típico da época). Como o diamante, estas personagens, possuem uma enorme capacidade de absorvência energética, de fato tudo sorvem e muito pouco dão em troca [14].

A cada personagem branca, geralmente, corresponde um namorado ou uma namorada índio/a, e até D. Antônio de Mariz, nobre fidalgo, teve sua 'escapadela' com uma índia, da qual nasceu uma filha, Isabel a encantadora brasileira.

As personagens brancas possuem um caráter contraditório. Conseguem ser: bons soldados, guerreiros e cavalheiros; têm o charme do civilizado, culto e bem educado, mas são principalmente seres mentais e de poucas palavras. Utilizam a linguagem para se exprimirem duma forma bastante vaga, às vezes torta e despigmentada, (como as suas peles), uma linguagem essencialmente sem cor e sem afeição.

Os brancos, nas duas obras analisadas, são incapazes de se entregarem, de se relaxarem, de tomar a iniciativa duma 'avance' qualquer e necessitam de expedientes, como visões ou alucinógenos, para se exprimirem afetivamente sem recato algum.

Álvaro (cujo nome ecoa algo descorado), na sua primeira aparição em *O Guarani*, é descrito como "o jovem cavalheiro elegante, tão dedicado, tão tímido" [15] e a única nuance que consegue produzir é a que o faz corar três vezes ao longo do capítulo III. Martim, ao invés, o jovem "guerreiro branco" (epíteto fixo que Alencar lhe dedica), o rapaz "do lábio prudente" [16], "não tem medo dos guerreiros de Irapuã: tem medo dos olhos da virgem de Tupã" [17]. A sua verdadeira luta é consigo mesmo, nunca está contente

13. *Idem*, *Ibidem*, p. 14.
14. O diamante é, talvez, a única pedra que não possui qualquer propriedade terapêutica.
15. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 64.
16. *Idem*, *Iracema*, p. 79.
17. *Idem*, *Ibidem*, p. 84.

com o que lhe acontece, age e logo se arrepende como aqui descrito: "[...] estreitou a virgem ao seio; mas logo a repeliu" [18]. Álvaro, por sua vez, evita Isabel pois: "[...] tinha medo desse amor ardente que o envolvia num olhar; dessa paixão profunda" [19].

Heróis diâfanos e lânguidos, os brancos destas estórias, que perderam o encanto dos sonhos de nossa adolescência, quando ainda acreditávamos no homem visto como abrigo seguro e aconchegante (mentira!). Eles nos sugerem mais uma comparação com a, assim chamada, 'crise do homem moderno em frente de mulheres em carreira', do que a estereotipada imagem do homem forte, decidido, que sabe o que quer e que luta para conseguir o seu objetivo.

Assim, "Martim se embala docemente; e como a alva rede que vai e que vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores" [20]. "O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições" [21]; eis o grande dilema: a divisão entre mente e alma, entre a esfera do raciocínio e a da espontaneidade, entre um mundo e o outro.

Quantos emigrantes [22] foram trabalhar longe de suas pequenas cidades da Europa, deixando esposas e filhos cheios de esperanças e promessas, e não voltaram mais por se terem criado novas vidas e novas famílias. Martim representa o pioneiro desta nova raça indecisa e descontente, que nunca achará o seu lugar no mundo. Ele é o protótipo do homem moderno ótimo 'manager' e péssimo 'amigo', (quando ele volta ao Ceará, quatro anos depois da morte de Iracema, ao rever as praias das quais fugiu as descreve como as terras, "que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade" [23]).

Álvaro, invés, resulta ser mais sincero e honesto até com si mesmo, pois: "Conhecia que amava Isabel, e que amava como nunca tinha amado Cecília; a afeição calma e serena de outrora fora substituída pela paixão abrasadora" [24].

Parece que a cor morena possua a capacidade de desencadear uma verdadeira explosão de paixões nas personagens brancas de sexo masculino das obras de José de Alencar e, em *O Guarani,* o autor não permite que Álvaro morra antes de ter beijado a sua virgem morena. O expediente é o mesmo utilizado em *Iracema*, ou seja, o herói branco se entrega num momento de inconsciência, pois está moribundo. A cena adquire tons exóticos e macabramente eróticos, com aromas de resinas queimadas, tornando-se quase ritual pagão, onde Álvaro se acha num estado de alucinação e a amada, no fim da cena envenena-se; clássico binômio amor e morte de antiga reminiscência. "Foi uma agonia lenta, um pesadelo horrível em que a dor lutava com o gozo, em que as sensações

18. *Idem, Ibidem*, p. 89.
19. *Idem, O Guarani*, vol. II, p. 75.
20. *Idem, Iracema*, p. 38.
21. *Idem, Ibidem*, p. 138.
22. Estou falando dos italianos, pois conheço um pouco a problemática de tais assuntos no que diz respeito ao meu País.
23. *Idem, Iracema*, p. 159.
24. *Idem, O Guarani*, vol. II, p. 99.

tinham um requinte de prazer e de sofrimento ao mesmo tempo [...]" [25] como se vê, uma cena toda contraponteada de antônimos. Menos trágica é a primeira noite de amor de Iracema e do "cristão", em que somente graças ao verde licor amargo da jurema, Martim consegue se relaxar e entregar à "virgem dos lábios de mel". Pena que, logo depois da primeira noite de núpcias, em que ela dormiu "[...] qual borboleta [...] no seio do formoso cacto..." [26], o 'cacto', aliás, Martim, manifeste, afinal, seus espinhos e consiga confessar à amada, muito pouco civilmente: "Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema" [27]. Só uma criatura amável como Iracema podia ser capaz de suportar tanta indelicadeza e responder amargamente, mas sem ódio: "Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela [...] teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais e busca a virgem branca que te espera" [28]. A virgem branca, espectro (e, como todas as presenças etéricas, sem cor e consistência, mas justamente por isso ainda mais temível), assombração que turva o relacionamento entre os jovens namorados; nome nunca pronunciado por Martin, que porém não nega sua existência.

A descrição destes seres sem pigmentação é tragicamente triste, mas pateticamente verdadeira. Na medida em que a civilização e o bem estar aumenta nas nossas cidades, a arte de dizer sem falar ou de afirmar sem responder, tornou-se norma entre a gente, pois se perdeu o contato com a natureza e, assim sendo, o prazer de comunicar tanto verbal como gestualmente. A dificuldade de preconização, em embrião, da atual incapacidade de conversar e se entender dos, assim chamados, povos civilizados.

2.2 A Alva Cecí

"Uma linda moça se embalava indolentemente numa rede de palha [...] olhos azuis [...] lábios vermelhos e húmidos [...]" [29],"[...] sua tez alva e pura como um floco de algodão [...] longos cabelos louros [...] mãozinha afilada [...] espírito infantil [...]" [30]. Este é o retrato da branca criatura que, como Martim, é descrita enquanto se embala na rede; e, como Martim faz com Iracema, ela também se comporta mortificando, às vezes, o seu parceiro índio, Peri, o qual ainda se magoado, continua dedicando-se de corpo e alma à sua "senhora" (epíteto fixo de Cecí).

Nos seus sonhos de moça romântica, Cecília passa boa parte do dia perdida na Lua, (da qual compartilha a tez opalescente), perseguindo o seu imaginário cavalheiro, mas afinal a dura realidade a leva a abrir os olhos azuis e voltá-los "com desgosto, porque em vez do lindo cavalheiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem" [31]. Este "pagão", como o chama D. Lauriana, era filho dum valente cacique, destemido guerreiro, que lhe havia salvo a vida (que salvará a menina mais umas duas vezes), e Cecília: "[...]

25. *Idem, Ibidem*, vol. II, p. 183.
26. *Idem, Iracema*, p. 93.
27. *Idem, Iracema*, p. 93.
28. *Idem, Iracema*, p. 141.
29. *Idem, O Guarani*, vol I, p. 39.
30. *Idem, O Guarani*, vol I, p. 39-40.
31. *Idem, O Guarani*, vol. I, p. 41.

não podia vencer o receio que sentia vendo um desses selvagens de quem sua mãe lhe fazia tão feia descrição, e de cujo nome se servia para meter-lhe medo quando criança" [32]. Não admira que a menina tenha estes preconceitos criada, como foi, por uma mãe 'tão liberal' como D. Lauriana! Pela boca de Cecília, porém, nunca saiu uma maldade contra o Peri; são mais as atitudes e os preconceitos dela a machucá-lo. Ela age como uma menina travessa e caprichosa e nem sempre aprecia os presentes de seu admirador fiel que a rodeia de atenções e que não pode entrar em competição com a prenda, um bracelete, que D. Álvaro lhe faz: "[...] [Peri] pensou que podia dar-lhe sua vida, mas que não tinha primores como aqueles para ofertar-lhe" [33]. Os presentinhos de Peri eram coisas da sua terra, pequenos animais ou florzinhas: "[...] como um poeta ou um artista, parecia criar em torno dela um pequeno templo dos primores da natureza brasileira" [34].

Enquanto o romance se desenrola, Cecília resulta ser o ponto de convergência de três tipos diferentes de amor: o amor de Álvaro, sentimento "de nobre e pura afeição, cheia de graciosa timidez que perfuma as primeiras flores do coração" [35]; a adoração de Peri, pois seu "sentimento era um culto, [...] amava Cecília, não para sentir prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela [...]" [36]; enfim, o sentimento de Loredano, o aventureiro italiano, pura carnalidade "desejo ardente, sede de gozo, [...] febre que requeimava o sangue" [37]. Álvaro a amava, Peri a adorava, Loredano a desejava, e é mesmo através desta mistura louca de paixões diversas, por ela despertadas, que nós temos a medida da complexidade da sua personagem. Uma mocinha de "rostinho faceiro" [38], "menina travessa" [39], logo depois descrita como "inocente menina" [40] mas de "arzinho petulante" [41] ou com um "arzinho de rainha" [42], "[...] que nem sequer tinha consciência do seu poder e do encanto de sua casta beleza; nascera filha de Eva, e não podia se eximir de um quase nada de vaidade" [43].

O que ela sente no coração é afeto pelo cavalheiro Álvaro, e amizade pelo escravo Peri, porque um a faz sorrir e o outro a faz brincar; do desejo de Loredano ela nem consegue se aperceber. Recusa o amor de Álvaro, pois não quer estragar o sonho da prima Isabel (esta é a escusa oficial, na realidade o moço não despertava nela signos de algo parecido ao amor, talvez somente de atração, junto com uma pontinha de vaidade), ao contrário, é muito curiosa do amor tão diferente de Peri: um amor livre, mas presente e atento que nem sequer pede de ser amado. Uma afeição, a de Peri, aconchegante como

32. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 153.
33. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 64.
34. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 71.
35. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 73.
36. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 73.
37. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 73.
38. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 77.
39. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 88.
40. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 89.
41. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 102.
42. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 165.
43. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 165.

o afeto dos pais, mas circunspecta, competente e protetora, como a dum guarda-costas. "Ele [Peri] estendia ao redor dela uma vigilância tão constante e infatigável, uma protecção tão inteligente e dedicada que a moça podia descansar, certa de que se sofresse alguma coisa seria porque todo o poder do homem fora impotente para evitar"[44]. Peri, o anjo da guarda, que quando fala de Cecília a descreve feito Nossa Senhora: "[...] a cor do céu nos olhos; a cor do sol nos cabelos [...] vestida de nuvens, com um cinto de estrelas e pluma de luz"[45].

Cecília, resulta ser uma personagem mais dinâmica do que as outras brancas já analizadas, talvez por ser uma mulher e, assim sendo, mais fácil a se adaptar e mudar seu pensamento e suas atitudes. Na parte final do romance, depois de ter acordado do sono profundo causado por uma bebida drogada, ela acha o seu mundo profundamente abalado e revirado. É neste ponto do romance que ela parece recuperar a percepção dos seus verdadeiros sentimentos e sentidos, que tinham sido obtundidos pelo mundo que antigamente a rodeava: um mundo já decadente e cheio de preconceitos. Somente no capítulo XII do segundo volume, ela consegue notar o físico de Peri "dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma"[46], e quando ela se apercebe de que Peri tinha-se tornado cristão para salvá-la e cumprir o juramento feito a D. Antônio, Cecília se solta parcialmente e se declara irmã do índio, um "amor velado num sentimento de afeição fraternal"[47]; porém, ela não conseguirá abrir-se completamente, incapaz de proferir as fatídicas palavras. No final do romance ela se declara também filha da floresta, "verdadeira americana"[48], como prefere chamá-la Alencar e, para selar este seu compromisso, quer um vestido do mato virgem, seu baptismo a uma vida nova, sua mudança de personalidade, a descoberta do ser primitivo que reside em todos nós. Infelizmente, estes pensamentos de abertura serão destinados a não serem nunca atuados, porque a potência da água irá arrastar os dois jovens, junto com suas belas esperanças, até perdê-los no horizonte.

---

44. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 84.
45. *Idem*, *O Guarani*, vol. I, p. 149.
46. *Idem*, *O Guarani*, vol. II, p. 213.
47. *Idem*, *O Guarani*, vol. II, p. 220.
48. *Idem*, *O Guarani*, vol. II, p. 224.

LITERATURA URBANA DE CURITIBA: O EXEMPLO DE CRISTOVÃO TEZZA

ANDREAS SIELAFF

Nesta conferência pretendemos nos ocupar do autor Cristovão Tezza e de seus quatro últimos romances publicados: *A suavidade do vento* [1], *Juliano Pavolini* [2], *Aventuras Provisórias* [3] e *Trapo* [4]. Para tanto a abordagem privilegiará 4 aspectos como pontos centrais de referência: a construção da situação narrativa, a apresentação e a determinação sócio-psíquica dos personagens principais, a apresentação do espaço físico e, neste contexto, a ligação desta literatura à cidade de Curitiba.

No romance *A suavidade do vento*, de 1991, a ação desenvolve-se em dois lugares: na pequena cidade de Foz do Iguaçu e em Curitiba, metrópole de médio porte e capital do estado em que se localiza. No centro da ação encontra-se o protagonista J. Matozo, que trabalha como professor de gramática numa escola local e que, por ter escrito um romance, tornara-se também um autor. O leitor não obtém nenhuma informação sobre este texto a não ser seu título, que é, igualmente, *A suavidade do vento*. Ninguém compra ou lê o romance. Para o Prof. Matozo, que desenvolve um carinho doentil em relação a sua obra literária, começam a apresentar-se as maiores dificuldades. Repentinamente ele perde seu emprego na escola, seu apartamento e seus amigos. Só a partir da declaração pública de que ele não teria nada a ver com o romance, de que ele não o teria escrito e de que tudo não passaria de um engano, é que ele afinal consegue a readmissão social em sua pequena cidade.

A situação narrativa, à primeira vista, parece clara e simples; uma análise mais profunda, porém, demonstra sua multiplicidade e complexidade. Em princípio, a estória é apresentada por um narrador heterodiegético que privilegia a perspectiva do próprio protagonista. Contudo, em duas partes do texto — na abertura, que é chamada "Prólogo", e no fechamento, que é designado "Cortina" — o narrador se encontra no local da ação em que se encontram igualmente os personagens. A separação entre o mundo criado pelo narrador heterodiegético e o seu próprio espaço existencial, nestes momentos, deixa de existir. No encontro entre personagens e narrador desenvolve-se uma meta-conversa sobre temas que, a princípio, não diriam respeito a um personagem: fala-se sobre a construção da ação e sobre os papéis desempenhados pelos personagens. No "Prólogo" o protagonista pergunta ao narrador:

> — Em que ano estamos?
> Penso a respeito — e decido:
> — Mil novecentos e setenta e um. (p. 7) [1]

1. Cristovão TEZZA, *A suavidade do vento* — Rio de Janeiro: 1991.
2. Cristovão TEZZA, *Juliano Pavolini* — Rio de Janeiro: 1989.
3. Cristovão TEZZA, *Aventuras Provisórias* — Porto Alegre: 1989.
4. Cristovão TEZZA, *Trapo* — São Paulo: 1988.

E em "Cortina" dois personagens comentam seus papéis:

— Sério mesmo: aquela noite que você entrou no bar pra pagar a conta e ninguém te olhou, me deu uma vontade de quebrar o roteiro e te abraçar!
— E por que não me abraçou?
O Galo parou, olhar fixo em Matozo, de quem não entende; de fato, era um olhar vazio.
— Não sei. (pp. 201/202)[5]

Enquanto nestas partes citadas, do início e do fim do texto, os personagens assumem uma postura face à organização do texto e da ação que ultrapassa a lógica do relacionamento narrador/personagem, a dominância do narrador é claramente resgatada no ato da criação dos personagens a partir do nada — "[...] deixo escapar as figuras incompletas: um bando trôpego de vento." (p. 7)[5] — e no desaparecimento gradativo no final:

Um quilômetro adiante, conferi no espelho: só duas ou três figuras ainda estavam inteiras — as outras iam suavemente diluindo as formas, evanescentes, ressonantes, translúcidas. Uma noite boa para viajar.
E voltei para Curitiba. (p. 204, término do romance)[5]

O poder absoluto do narrador sobre os seus personagens percebe-se também em outros comentários e reflexões do narrador no decorrer do texto:

[...] nosso amigo Matozo, como vocês já perceberam, é uma *hipótese*, e sua vida, *um mundo possível*. Ora, é evidente que é uma hipótese! Até um esbarrão sabe que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. E daí? Se é justamente o fato que eles *ocupam* o mesmo espaço ao mesmo tempo que interessa! (pp. 98/99)[5]

Em uma outra intervenção, o narrador primeiro descreve detalhadamente o decorrer de um único dia na vida de Matozo, para, logo em seguida, saltar o prazo de seis meses, afirmando que Matozo, de uma forma ou outra, todos os dias segue o mesmo ritmo. Caso o leitor quisesse, poderia ele mesmo (o próprio leitor!) preencher a lacuna destes seis meses deixada pelo narrador.

A parte chamada "Cortina" produz a impressão de que o leitor estava assistindo a uma peça de teatro, a apresentação acabara de terminar e os atores agora estariam comentando a ação e refletindo sobre os papéis desempenhados. O narrador teria assumido a posição do diretor da peça. Esta leitura do texto pode-se apoiar também nas designações que organizam o texto. Além da já referida "Cortina" há ainda "Primeiro Ato", "Entreato" e "Segundo Ato". A ação de "Cortina" se passaria atrás da cortina do teatro e, portanto, separada da ação no palco. Porém, esta leitura não se mantém de uma forma coerente como chave de interpretação para todo o texto. Já a criação dos personagens no início e sua diluição no final fogem a esta leitura.

A situação narrativa fica ambivalente, com um narrador que age em parte como narrador heterodiegético, criando um mundo fictício ao qual é estranho, e em parte como narrador autodiegético, que participa do mundo dos personagens.

5. Cristovão TEZZA, *A suavidade do vento* — Rio de Janeiro: 1991.

As partes do texto que enriquecem a narração com elementos do mundo teatral integram-se ao lado fantástico do texto e não podem ser vistas sob uma perspectiva naturalista ou realista. A isotopia do fantástico participa na ação e na concepção dos personagens e é até tematizada pelo próprio narrador.

O esquema básico da ação faz parte do lado fantástico do texto. É sabido que um autor de romances no Brasil não adquire facilmente um alto prestígio social e a literatura como um todo não desempenha um papel de muita importância e influência. Mas um romance que provavelmente não contém nenhuma novidade e que, aliás, não havia sido lido por ninguém servir de pretexto para um absoluto bloqueio social contra seu autor, isto já ultrapassa o limite do verrossímil. E a ação não pára por aí. A renúncia pública do suposto autor ainda o leva à reintegração na sociedade. O não-autor explícito se torna herói.

A concepção da figura do protagonista apresenta também elementos que podem ser considerados pouco verossímeis. Matozo, o autor de 33 anos, é "virgem" (p. 180)[6], o que seria até aceitável embora pouco provável, mas além disso, porém, o romance o apresenta de tal forma que, ele parece nunca ter estado numa grande cidade, o que é menos provável ainda. Chegando a Curitiba suas impressões são as seguintes:

> Uma tarde fortíssima. Sentou-se num banco da pracinha e, só agora, acendeu um cigarro. Tinha vivido algumas experiências notáveis. A primeira, brutal, era a limpeza: ali não havia nem pó, nem barro. Matozo intuiu que isso devia modificar as pessoas. As pessoas, aliás, eram outra surpresa: os seres bonitos, bem-vestidos, com boa postura, *seguros*, existiam em número incomparavelmente superior aos seres maltrapilhos, aos mendigos, às crianças descalças catando lixo. (p. 176)[6]

Nesta viagem a Curitiba Matozo não trouxe seu livro de oráculos *I-Ching* que o acompanha permanentemente, apresentando-se assim como um *leitmotiv* do personagem. Em vez de dispor do livro presente, Matozo limita-se a imaginá-lo, mas é capaz de ler, ainda que imaginado, seu conteúdo.

> Um bom augúrio! Lamentou agudamente ter deixado o I-Ching para trás. Aquele era um bom momento para uma consulta. *Como estou?* Fechou de novo os olhos, abriu o livro imaginário e leu: *A QUIETUDE (MONTANHA).* Lembrou-se: *As coisas não podem se mover incessantemente. É preciso fazê-las parar.* (p. 176)[6]

A citação seguinte serve de exemplo para um comentário do narrador que reflete sobre o lado fantástico da ação:

> Aquela sucessão inverossímil de vitórias, que só acontece nos livros (neste, por exemplo), contrariando a lógica estatística — sete vezes seguidas depois que Estêvão se foi —, ao mesmo tempo em que irritava o Galo, uma irritação esganiçada e intolerante, intrigava o Gordo, [...] (p. 38)[6]

Até aqui vimos nos ocupando dos elementos fantásticos. Passemos agora para os elementos realistas do texto. Eles se encontram fortemente nas descrições do espaço

6. Cristovão TEZZA, *A suavidade do vento* — Rio de Janeiro: 1991.

físico que localizam a ação no estado do Paraná, mais precisamente em Foz do Iguaçu e Curitiba. O pó vermelho que entra nas casas tingindo roupa e paredes e que se transforma em barro depois da chuva é típico para a região de Foz e onipresente no texto. A cidade de Foz também é mencionada no seu real papel de importante canal de contrabando do Paraguai para o Brasil. O baixo preço do uísque importado é a conseqüência mais visível para Matozo. Para visitar o Cassino ele passa duas vezes a Ponte da Amizade, cruzando a fronteira para o Paraguai. Neste mesmo campo insere-se também a designação "muambeiro" (linguagem coloquial), que se refere ao pequeno contrabandista profissional. O "muambeiro" transporta sua mercadoria de ônibus e viaja freqüentemente entre os grandes centros urbanos brasileiros e o Paraguai, ganhando uma comissão pelo serviço. O próprio narrador, no final do texto, viaja com seu velho ônibus de Foz para Curitiba e passa pela suspeita de contrabando. O porta-malas é revistado, acontecimento dos mais comuns nos arredores de Foz.

As referências locais durante a estadia de Matozo em Curitiba podem ser consideradas detalhadas, abrangentes e totalmente fiéis à realidade. Todos os lugares mencionados existem e mantêm as dimensões relativas reais. Para quem conhece a cidade é facil recapitular exatamente as caminhadas de reconhecimento de Matozo no seu primeiro dia em Curitiba. Existe um grande número de outros exemplos que poderiam ser apresentados.

Em resumo, o texto trata de um jogo entre elementos realistas e fantásticos. O aspecto realista efetiva-se principalmente na apresentação regional-realista do espaço literário, o aspecto oposto principalmente na ação grotesca e fantástica. Em um nível de significação superior estabelece-se, apesar da inverossimilhança de partes isoladas da ação e da ação como um todo, um retrato satírico-realista das adversidades que o autor literário e a literatura em geral precisam enfrentar e superar: baixo prestígio social da literatura, dificuldades econômicas dos autores, que precisam exercer pelo menos mais uma outra profissão, sensacionalismo da imprensa, má crítica literária, que não lê bem o texto criticado, entre outras. O romance apresenta também um jogo sofisticado entre as categorias literárias: O narrador é heterodiegético e autodiegético, o texto é prosa e peça de teatro, comédia e tragédia, ficção e autobiografia.

Passemos agora ao segundo romance a ser abordado: *Juliano Pavolini*, de 1989.

O espaço literário apresentado limita-se praticamente à cidade de Curitiba. Somente a primeira parte, que trata da infância do protagonista, acontece numa pequena cidade no interior de Santa Catarina. Juliano Pavolini é o protagonista e narrador autodiegético que chega com 16 anos a Curitiba e pretende ganhar a vida sozinho. Ele mora na pequena pensão de Isabela no centro da cidade, onde vai conhecendo a prostituição e a violência da rua. Com o seu amigo Odair aprende a assaltar casas. Juliano sente tanto a atração quanto a força destrutiva deste caminho, do qual finalmente tenta afastar-se, sonhando com a ascenção à classe média o que se apresenta como praticamente impossível. Para Juliano, Isabela é, ao mesmo tempo, figura materna e amante. Quando pretende se desvincular dela, desenvolve-se uma briga, em que Juliano acaba por matá-la.

O narrador Juliano escreve seu discurso de confissão dentro da prisão. Parece que o narrador se encontra em uma situação comunicativa com Clara, que trabalha como

psicóloga na prisão. Esta situação comunicativa vai se desvendando pouco a pouco no decorrer do texto, através de numerosas, mas sempre indiretas referências à conversa entre Clara e Juliano. Clara não aparece diretamente como personagem. A frase que inaugura o texto refere-se à situação comunicativa em que o narrador se encontra, sem desvendá-la claramente:

> Clara pede que eu comece pela infância. Bem, eu tinha tudo para dar certo, exceto a família. (p. 9)[7]

O tempo verbal do presente empregado nesta primeira frase estabelece a idéia de que o narrador se encontra naquele momento numa conversa com Clara. Uma outra referência seria:

> Clara não parece satisfeita, o que me põe em guarda. Ela quer que eu descreva *momentos específicos*, não generalidades. Seria mais útil, ela esclarece, profissional. Instantes que *marcaram*; poderei me lembrar deles? É claro que sim — e sigo o ótimo conselho da minha psicóloga, que a cada trinta dias me visita. (p. 66)[7]

A intervenção imaginária de Clara refere-se à organização da próxima parte da narração. Pelo fato de o nível de comunicação com a psicóloga Clara ser mencionado no tempo do presente, coloca-se a seguinte questão: por que o enunciado dela nunca é apresentado na forma do discurso direto? Mais ainda, por que o enunciado do próprio Juliano no mesmo diálogo assume a forma do discurso direto? Observe-se a citação a seguir:

> Bem, a primeira batalha estava vencida — Doroti *existia*! E o relance em que a vi foi suficiente para confirmar minha paixão. Ela era — é verdade, Clara, sem poesia desta vez — muito bonita. (p. 109)[7]

A dificuldade de descrição deste diálogo — imaginado ou lembrado — também surge na seguinte citação, na qual o narrador muda o tempo verbal do passado para o presente:

> Fiquei aflito quando ela me disse que terminou o estágio, mas ela mesma se apressou em acrescentar que quer [!] continuar trabalhando comigo. Pergunta [!] se eu concordo, e eu concordo [!] imediatamente. São ótimas as visitas. (p. 139)[7]

A situação comunicativa entre Juliano e Clara, que aqui é caraterizada como diálogo imaginado, é complexa porque intercala diferentes categorias de discurso. O próprio narrador, numa única ocasião, aponta nesta direção:

> Faço duas versões de mim mesmo; para o meu uso — gosto de escrever — e para Clara, que gosta de ler. (p. 139)[7]

A primeira versão, ou seja a parte do discurso direcionado ao uso próprio do narrador, e a parte elaborada para o outro, ou seja, para a personagem Clara, aparecem sem qualquer signo demarcador, indistintas e inseparáveis.

---

7. Cristovão TEZZA, *Juliano Pavolini* — Rio de Janeiro: 1989.

No seu trabalho sobre *Juliano Pavolini* a Profª Rosse M. Bernardi se refere à situação comunicativa e afirma:

> [...] o papel da psicóloga no discurso não se limita ao de um simples referente, transformando-se em vez disso numa espécie de virtual voz avaliativa, cuja constante manifestação propicia o sofisticado dialogismo da narrativa. Assim, no seu todo, o discurso de Juliano neutraliza a aparente orientação monológica, voltando-se a sua consciência para a consciência do outro, num diálogo implícito mas sempre presente. [8]

A personagem Clara desempenha a função de pretexto para a reflexão, que interrompe, por alguns momentos, a perspectiva interna do narrador sobre a ação vivida e abre, desta forma, espaço para uma avaliação.

A narração autodiegética sofre, numa determinada parte do texto, uma intervenção significativa. O narrador relata a conversa de dois personagens, à qual ele mesmo não estivera presente. Até os pensamentos dos dois personagens não são omitidos do relato, de modo que a própria lógica da situação narrativa é afetada. Neste momento surge a voz de uma instância narrativa não determinada, que também emprega o pronome de primeira pessoa e que aparece somente esta única vez.

> Ele fez que sim e fechou a porta. Isabela acendeu outro cigarro, pensando em Juliano. Clara perguntará: Como você sabe que Isabela pensava em você? Como você sabe o que ela pensava? Como você sabe o que Rude pensava?
> Eu responderia: Ora, porque sou um mentiroso.
> Não. Melhor deixar essas páginas comigo. (p. 54) [9]

Quem exatamente diz "comigo" fica em aberto. Parece óbvio, porém, que esta voz só pode pertencer a um narrador com poderes superiores aos do narrador autodiegético. A suposição de um narrador acima do nível do narrador autodiegético explicaria também as observações aqui mencionadas quanto às intervenções da personagem Clara no discurso do narrador autodiegético e a intercalação e interpenetração de diferentes tipos de enunciado sem marcação específica. A responsabilidade pela organização interna do texto também não seria mais do narrador autodiegético Juliano, mas sim de um narrador anônimo e mais poderoso, ou seja um narrador heterodiegético.

No que diz respeito à concepção do espaço físico, o texto apresenta fortes elementos realistas que — semelhantes àqueles mencionados em *A suavidade do vento* — fornecem um exato retrato literário da geografia de Curitiba. Os vários lugares nos quais a ação se desenvolve são facilmente identificáveis: lugares tais como a pensão de Isabela, uma casa que é assaltada por Juliano e Odair, as praças e até mesmo as paradas de ônibus. Também o desenrolar da estória submete-se a uma verossimilhança realista.

O protagonista provém da classe baixa, meio em que também a ação se desenvolve. Ainda de acordo com a realidade, a violência presente nas relações desta camada social

8. Rosse Marye BERNARDI, "Composição e confissão — os dois processos de Juliano Pavolini" in: *Letras* nº 39, Curitiba, p. 15.
9. Cristovão TEZZA, *Juliano Pavolini* — Rio de Janeiro: 1989.

não atingiu o nível de intensidade das grandes metrópoles, mas já estão presentes causas psíquicas e sociais para que isso venha a ocorrer.

O terceiro romance, *Aventuras Provisórias*, foi publicado também em 1989 e vai ser abordado mais resumidamente. Nele, o narrador autodiegético, de 34 anos de idade, relata sua vida em Curitiba, que se desenvolve no âmbito da classe média bem situada. Não existe uma ação propriamente dita. O texto é formado a partir de episódios aparentemente isolados. Os episódios relatam fatos ocorridos na década de 70 e todos giram em torno do mesmo problema central: o egoísmo, a mediocridade e o medo de assumir qualquer risco fazem com que fracassem todos os projetos ambicionados. Apesar de o narrador transcender intelectualmente sua situação, ele não é capaz de tirar resultados concretos de sua reflexão.

> Há momentos em que sinto falta da grandeza. Uma sensação quase física: grandeza mesmo, sinto falta de maior altura — tenho apenas um metro e sessenta —, sinto falta de força muscular, de maior resistência, lamento em mim a incapacidade de ficar uma semana sem comer ou dormir, tremo de medo à simples possibilidade de me atirar de cabeça em alguma coisa que apaixone, como borboletas, mulheres ou a salvação final da humanidade. (p. 70) [10]

A saída que o narrador finalmente encontra é o casamento com uma moça simples e humilde que trabalha como vendedora nas Casas Pernambucanas. Ela o admira, o chama de "príncipe" e não faz maiores exigências.

Como elemento realístico, destaca-se outra vez a apresentação do espaço físico com sua referência inconfundível à cidade de Curitiba. Os episódios desenvolvem-se nos bairros e lugares típicos da classe média. A visível falta de ação e desenvolvimento no texto reproduz metaforicamente o retrato de mediocridade, tédio e vazio da classe média.

O quarto romance, *Trapo*, foi publicado em 1988.

Outra vez a ação é localizada em Curitiba. Trapo é o nome do protagonista, um jovem que optou pelo suicídio e que deixou uma grande quantidade de textos. Um outro personagem, Prof. Manuel, tenta reconstruir a vida de Trapo e desvendar as circunstâncias e motivos da sua morte. No plano da investigação do suicídio desenvolve-se uma estória própria, o que transforma Prof. Manuel praticamente em um segundo protagonista. Os resultados alcançados por ele mostram que Trapo havia se suicidado porque o relacionamento com sua namorada, proveniente da classe média alta, não havia sido viável. Os pais da moça intervieram maciçamente e obrigaram a filha a um aborto e a passar algum tempo no estrangeiro.

A construção da situação narrativa estabelece dois níveis intradiegéticos separados. O encontro entre Prof. Manuel e Trapo é impossibilitado pelo fato da morte de Trapo, ocorrida anteriormente. Prof. Manuel é o narrador autodiegético de sua estória, da estória da investigação sobre Trapo. Trapo, através de alguns textos por ele escritos, assume também a postura de um narrador autodiegético. O elenco destes textos forma-se por anotações de tipo diário, cartas, poemas, prosa e textos não classificáveis, que se

10. Cristovão TEZZA, *Aventuras Provisórias* — Porto Alegre: 1989.

encontram no discurso do Prof. Manuel, muitas vezes sem qualquer tipo de destaque especial. O próprio nome do protagonista, "Trapo", refere-se à técnica da estruturação narrativa deste texto. Ao leitor são apresentados seus textos, de forma fragmentada, como "trapos" mesmo, que se distinguem claramente do discurso do Prof. Manuel. Isto se dá na superfície lingüística da narração. Nela se contrapõem a postura conservadora do professor, que utiliza o registro lingüístico culto da língua escrita, e a linguagem coloquial de Trapo, marcada por construções elípticas e manifestações sentimentais que não exclui palavrões.

Trapo representa o tipo de pessoa que vive e se comporta de acordo com o modelo idealizado segundo o qual viveriam e se comportariam os artistas, mas que de forma alguma é capaz de suportar as pressões da vida real. Também sua produção artística revela-se de valor duvidoso, conforme constata o Prof. Manuel no decorrer de suas investigações.

Os textos abordados até agora podem ser considerados *exemplos de literatura regional*, ainda que não no sentido tradicional. Trata-se de romances urbanos, cuja ligação regional a Curitiba é evidente. Neles, tal aspecto regionalista não está condicionado a um meio rural — como ocorre tradicionalmente: a literatura regional se caraterizaria, na maioria das vezes, pela contraposição do meio rural ao meio urbano. No caso específico da ficção de C. Tezza, a região que serve de base para a representação do espaço literário é a metrópole de médio porte localizada no sul do Brasil, que se encontra em processo de transição, submetida à rápida modernização e crescimento. Ela ainda não enfrenta os problemas das grandes metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, mas já se depara com mudanças significativas: a classe média já vive quase na totalidade em apartamentos, devido ao isolamento, à anonimidade e à insegurança que cresceram com a cidade; a estrutura tradicional da família vem sendo afetada; a vida das pessoas e a estrutura da cidade mudam profundamente face às novas condições de mobilidade; fabricantes e comerciantes precisam adaptar-se cada vez mais à concorrência nacional e internacional; e a própria cidade firma progressivamente sua função de metrópole devido à prosperidade do interior do Estado. Crescem as responsabilidades políticas e administrativas, mas também as possibilidades e demanda culturais. Surge, na verdade, pela primeira vez, uma cena cultural que ainda se revela incapaz de autoavaliar-se e inserir-se no contexto nacional, e que ainda oscila entre o complexo de inferioridade e a supervalorização própria.

De que forma as pessoas reagem a essas mudanças, a que medos, pressões e novos desafios estão expostas, enfim, o reflexo psíquico e social a esse processo, tudo isso constitui o tema propriamente dito que perpassa os romances em questão.

Em resumo chegamos às seguintes conclusões:

— Os protagonistas provêm de classes socias bastante diferenciadas e os enredos e seus desenvolvimentos divergem fortemente: a ação em *Juliano Pavolini* desenvolve-se num contexto de classe baixa, em *Trapo* num contexto de classe média, em *Aventuras Provisórias* em meio à classe média bem situada e em *A suavidade do vento* prevalece a cena literária como ambiente da ação. Ainda que os protagonistas não apresentem muitas caraterísticas em comum, eles são ao menos todos masculinos, vivem à margem

da sociedade e estão condenados ao mesmo destino: o fracasso total.

— A situação narrativa normalmente é constituída a partir de um narrador autodiegético, que não se comporta de forma linear, mas evidencia rupturas, por exemplo através da fusão de elementos de narração heterodiegética e autodiegética.

— A ação desenvolve-se sempre na cidade de Curitiba. Um componente essencialmente realista demonstra-se nesta localização das estórias. As descrições de localidades são minuciosas e rigorosas em suas referências à realidade.

— Em nenhum dos textos procura-se oferecer um retrato abrangente da cidade de Curitiba. No conjunto, estes textos são bem sucedidos na representação de uma metrópole de médio porte do sul do Brasil e na consideração dos típicos fenômenos sociais, psíquicos e de organização social que caracterizam a cidade. [11]

— Existe uma estrutura intertextual de motivos com que o autor tenta estabelecer interligações entre os seus textos.

— Trapo vive na pensão de D. Izolda, na mesma pensão em que Matozo (*A suavidade do vento*) é hospede durante sua estadia em Curitiba;

— Existem elementos de caracterização em comum entre D. Izolda e Isabela (*Juliano Pavolini*). As duas são donas de uma pensão simples no centro da cidade, as duas desempenham o papel de figura materna para o respectivo protagonista da estória.

— O personagem Pablo (*Aventuras Provisórias*) aparece já no romance *Ensaio da Paixão*, publicado anteriormente.

— Ao professor e ao escritor, nestes textos, são atribuídos papéis importantes, sem dúvida mais importantes que na vida real. Em *Trapo* estas duas vocações aparecem ainda em dois personagens centrais, Prof. Manuel e Trapo, em *A suavidade do vento* o protagonista Matozo une em si o professor e o escritor.

— Os textos de C. Tezza apresentam tendências autobiográficas notáveis. Entre outras coisas, a idade e a profissão dos personagens centrais (professor e escritor) apontam para as experiências pessoais do autor, ainda que isto seja negado por ele em entrevistas.

11. Em uma entrevista o autor classifica os romances *Trapo*, *Aventuras Provisórias* e *Juliano Pavolini* como "trilogia informal" sobre os anos 60-70 no Brasil. (*O Estado*, Florianópolis 12.11.1989).

O DEÍSMO EM PORTUGAL

— LEITURA DE UMA BIBLIOTECA —

GRAÇA SILVA DIAS

Nas comunicações já anteriormente apresentadas — *Um intelectual português perante o amor e o casamento, nos finais do século XVIII* (1984 — I congresso da AIL, Poitiers) e *O síndroma de Job* (1990 — III congresso da AIL, Coimbra), foquei duas facetas de um mesmo sujeito. Explicitando: o discurso do celibato enunciado pelo filósofo setecentista e o escândalo deste perante o sofrimento dos inocentes. Se a primeira faceta é mais de ordem pessoal — o indivíduo a sobrepôr-se ao interesse social, a segunda aponta para a bandeira arvorada pelos "espíritos fortes" — o tolerantismo.

Dos personagens referidos no grupo deísta, ou apenas de "meios modernos" de Coimbra e Lisboa, destaca-se o poeta-matemático José Anastácio da Cunha. Uma vez mais, faço incidir as luzes da ribalta sobre esta figura ímpar. Parece-me pertinente, para o conhecimento mais profundo do homem, do seu meio, do seu tempo, fazer uma leitura das suas leituras: os livros que faziam parte da sua biblioteca, arrolada pela Inquisição, em dois de Julho de 1778; as traduções que fez; as obras ou autores que ele ou os companheiros de Valença declaravam nas suas confissões e a lista de livros que Diogo Ferrer (Arthur Costigan) cita no seu livro. E também alguns poemas de José Anastácio em que a sua filosofia mais se identifica com o espírito do século.

A BIBLIOTECA DE UM UNIVERSITÁRIO POMBALINO

1. Na análise que fizemos sobre as obras constantes da biblioteca de José Anastácio da Cunha, detivemo-nos com particular atenção nos domínios da literatura, da história, da retórica e da filosofia. As distinções entre estes campos tornaram-se, como é evidente, bastante complexas, correndo o risco de uma aplicação de critérios arbitrária. Onde está, por exemplo, o Voltaire sujeito das "*belles-lettres*", onde está o Voltaire filosófico? Tentou-se pois um arranjo, mas não uma compartimentação. Uma outra questão se nos deparou e que consiste na destrinça entre escritores moralistas, escritores satíricos, escritores libertinos — dando a este último termo uma dimensão muito lata e que tem a sua origem no libertinismo erudito do século XVII.

2. A primeira paragem, nesta prospecção, far-se-á nas estantes de teatro desta livraria. Entre os textos dramáticos, encontram-se os da autoria de: Séneca, Voltaire, Molière, Shakespeare, Otway, Metastásio. Ou simplesmente sob a rubrica: teatro inglês, teatro alemão. A predilecção de José Anastácio pelo género reflecte o gosto de uma época pelo imediatismo na expressão de ideias, quer esse imediatismo se projecte apenas na mente do leitor, quer, como é função teatral específica, pelo contacto directo com o

público. Mas quando não se cria, traduz-se — e José Anastácio fê-lo — e, sobretudo, faz-se uma leitura contemporânea dos clássicos. O teatro funciona como tribuna ao serviço das novas ideias: os clássicos são revisitados, passando a porta-vozes das aspirações do dia; a tragédia é actualizada, passando a exprimir as virtudes burguesas.

A carta, apensa ao processo, na qual D. Josefa Ferreira Souto, irmã da discípula do poeta, Maria Inácia, manifesta o entusiasmo das senhoras da casa perante o drama de Voltaire e a "*comédie bourgeoise*" (aliás tragédia) é muito elucidativa. [1] José Anastácio possuía teatro de Voltaire e *tragédias burguesas*. Mas como o ter possuído não é o mesmo do que possuir na altura do arresto, percorramos a lista. Encontramos, com efeito, uma rubrica que reza: *Theatro de Volter* [sic], *em dois volumes de outavo em pasta* [...] e, mais à frente: *Theatro de alemand, em francês, dois volumes de outavo* [...]. As peças de Voltaire não estão descriminadas mas, sabendo-se que José Anastácio traduziu parte, ou o todo, de *Alzire*, *idem* da tragédia *Mahomet*, elas faziam parte, provavelmente, da sua biblioteca (ou da do seu amigo Diogo Ferrier).

Alzire é, sem dúvida, a confrontação entre os valores do homem da natureza e as virtudes do homem da civilização. Mas é também o conflito entre os direitos do amor e a imposição dos interesses sociais (e políticos). Em *Alzire*, projecta José Anastácio as suas frustrações de amante/intelectual. Ou, se se quiser, encontra-se identificado com o homem em confronto com as duas grandes linhas da sua vivência: razões sociais — homem solidário —, razões individuais, ou da esfera privada — homem solitário.[2]

Em *Mahomet ou Le Fanatisme,* tratando-se de um libelo contra todas as formas de intolerância, José Anastácio encontra, como é natural, o seu manifesto. [3]

---

1. Cfr. carta de D. Josefa Ferreira Souto, de 9 de Novembro de 1776: «— Eu lhe entreguei os livros [lhe = Maria Inácia] e ela lhe faz sinceros agradecimentos de concorrer tanto para a sua consolação; ela me diz ficou encantada com o Drama de Voltaire, e com a tragédia bourgeiose, e que cada um no seu género, tem para ela um grande merecimento» (fl. 44 do processo nº 8087, Inquisição de Coimbra).
2. A tradução do monólogo do 3º acto, cena 1ª, da *Alzire* de Voltaire, foi incluída na primeira recolha dada à estampa das poesias de José Anastácio, intitulada *Composições poéticas do doutor José Anastácio da Cunha — Agora colligidas pela primeira vez*, Lisboa, tip. Carvalhense, 1839, sendo editor da colectânea Inocêncio Francisco da Silva. Hernâni Cidade, que publicou as poesias constantes da recolha de Vieira Godinho (ms. 678 da B. M. P.), acrescentando as poesias publicadas por Inocêncio que o manuscrito não inseria, inclui-la a pp. 162-163 do seu estudo. Na conferência, que fizémos, notámos apenas duas insignificantes discrepâncias: a ausência, no manuscrito do processo, de *termo,* no remate do vs. 17; e, no penúltimo verso do trecho poético, encontra-se: "vê a necessidade", em vez de "*cede* à necessidade" constante do original em posse do poeta.
3. A tragédia *Mahomet ou Le Fanatisme* foi levada à cena, pela primeira vez, em 1741, no Grand-Thèatre de Lille. As três primeiras representações alcançaram tal sucesso que uma quarta foi dada em casa particular, para que o clero da cidade a ela pudesse assistir, e cumpre dizer que os aplausos foram unânimes. Em vista disso, o cardeal Fleury, primeiro-ministro de Luís XV, permitiu a sua representação em Paris, onde a peça se estreou, na Comédie-Française, em 1742. Dá-se então um fenómeno curioso: os devotos, leigos, conseguem boicotar a carreira da peça, que é em breve retirada do cartaz, mas não alcançam a sua condenação pelos poderes eclesiásticos, nem o veto de Roma. Com efeito, Voltaire, que atacando ostensivamente um fanatismo, o muçulmano, visava todos os fanatismos, qualquer que fosse a forma que revestissem, dedica a sua tragédia ao papa Bento XIV.

3. Quanto ao *Theatro de alemand, em francês* [...], parece quase certo de que Lessing estaria presente, como figura de relevo. Gotthold Ephraim Lessing, o mensageiro do humanismo e da intolerância, o campeão da burguesia contra a arbitrariedade absolutista, é um nome insubstituível na dramaturgia setecentista alemã, na dramaturgia alemã de sempre. Foi ele o pioneiro das tragédias burguesas, quando lançou, em 1775, *Miss Sara Sampson*. Peça esta, diga-se de passagem, com todas as qualidades de um primeiro impulso de ruptura e já com os defeitos de fragilidade do género — as lágrimas abundantes, o verbalismo, o fundo estático. Mas os indícios de transição (está a passar-se o pórtico que conduz ao romantismo) estão presentes, de forma embrionária: a virtude perseguida, a vítima (mulher), santa, anjo que tem de passar as provas (como ainda na tragédia estóica, quase como na tragédia senequiana). A imagem da mulher ofendida e abandonada suscita a piedade e apela já, neste século de mobilização, a uma defesa que não se contenta apenas com a admiração passiva.

A partir da década de 60, Lessing, seguindo embora a sua predilecção pela tragédia burguesa (é até desta época o seu interesse por autor tão pouco clássico como Diderot), volta aos clássicos. Aliás, a tradição da tragédia heróica nunca tinha sido de todo abandonada por ele. As suas realizações dramáticas, ou apenas experiências, têm por base modelos antigos — mitológicos ou históricos. Ele próprio fala de "modernização" como de uma via estimulante: veja-se, a este respeito, a sua *Tese sobre Séneca*, que data ainda de 1754. Aos coevos, não passou despercebido o aproveitamento dos motivos senequistas para a denúncia dos tiranos e a exaltação patriótica. [4]

4. Torna-se digno de atenção o facto de num "filósofo" e poeta português dos fins do século XVIII se encontrar, na dramaturgia, a coexistência de Voltaire e Lessing, Metastasio e Otway e de Séneca. Está a processar-se um fenómeno interessantíssimo que, através da forma ideal do teatro, se projecta no mundo das ideias: o aparecimento dos valores épicos, clássicos ou cristãos, a favor dos valores burgueses, cívicos e até familiares. Mesmo que a roupagem se conserve clássica — roupagem do discurso: as tiradas; roupagem do vestuário: a toga ou o manto. Os clássicos não são esvaziados: são reinvestidos. Nesta caminhada, a partir da moral laica do mundo pagão — na sua forma mais depurada, o estoicismo — destaca-se o grandiloquente Corneille. Mas Corneille é habitante do mundo heróico da Fronda, o ar que se respira aí é o dos grandes feitos, a tónica da acção é a turbulência, turbulência "*raisonneuse*". Agora, e aqui, porém, estamos no fim do consulado pombalino; o estoicismo não tinha ainda a sua hora plena (que só chegará, aliás fugazmente, mesmo no fim do século e no dealbar do novo).

5. As leituras de José Anastácio, no domínio da dramaturgia e do romance, situam-se aliás, de preferência entre os autores epicuristas; por isso, a presença de Thomas

4. Leia-se, a essa luz, *Philotas* (decerto incluído nos volumes do teatro alemão do nosso rol). Philotas é o jovem fanatizado, movendo-se no pano de fundo da guerra dos 7 anos. Nesse drama, sobressai, como grito de uma geração, a exclamação: "Que é um rei se não é um pai! Que é um herói sem o amor dos homens!". A dialéctica desta tragédia não mostra apenas a actualização do comportamento dos heróis antigos, quando vistos à luz de novos tempos: aponta também para a possibilidade de uma leitura nacional feita por um homem das Luzes. Por outras palavras, o *aqui* e *agora* referentes a uma vivência marcada pelo pombalismo.

Otway (1651-1685). Otway foi actor, foi tradutor, foi autor original. Traduziu Molière e Racine. Escreveu *Friendship in fashion* (1678), que obteve, mais tarde (1740), em Drury Lane, uma memorável sessão de pateada e assobios, por a intriga ser considerada imoral e a linguagem obscena. Mas isto sucedeu numa época em que estava em curso uma morigeração de costumes, e não na Inglaterra dos fins do Seiscentos, em que Otway viveu e para a qual escreveu. Protegido por Plymouth, o bastardo de Carlos II, quis agradar aos senhores de então, exibindo, em desafio, a vida dissoluta, provocante, em contraste com a austeridade puritana dos republicanos. Otway (como os autores libertinos a que nos vamos referir) vem decerto parar às mãos de José Anastácio da Cunha por intermédio de Diogo Ferrier e outros oficiais estrangeiros do seu regimento. Quase toda essa oficialidade mercenária pertencia a um estrato social e politicamente conservador — eram stuartistas — embora cultural e ideologicamente inovadores — eram deístas. Nesta contradição, ou antes ambiguidade, reside o cunho *sui generis* da geração pombalina — os Sousa Coutinho são disso um exemplo paradigmático.

Pelo rol de livros da biblioteca, sabe-se apenas que José Anastácio possuía o 2° tomo das obras de Thomas Otway, mas desconhece-se a edição a que o volume pertencia. A 1ª edição das obras do autor é de Londres (1747) e compreendia três volumes. O que é certo é que, se não estava incluída neste 2° volume a *Venice preserved*, José Anastácio conhecia a obra-prima de Otway e dela traduziu largos trechos. Diz Hernâni Cidade que entre a leitura que Anastácio fez desse drama e a mensagem que João Bernardo da Rocha Loureiro nele procurou, há muita diferença. José Anastácio traduziu, portanto elegeu, os trechos em que irrompe o grito da libertação do homem escravizado. Decerto que a denúncia revestiu formas diferentes, como diferente é o mundo do poeta português da década de setenta do século XVIII e o mundo do panfletário português dos anos 15-25 do século XIX: A tónica é, porém, em ambos os casos, a denúncia da tirania. Na *Venice* de Anastácio da Cunha (isto é, na cena que o poeta traduz), o que está em causa é o direito da mulher ao amor, mesmo que para isso abdique da fortuna, da condição social, da consideração pública. Essa busca de identidade própria, a consciência do direito a um caminho livremente escolhido, é um passo importante para a emancipação não só da mulher, como da humanidade. Encontramo-nos no domínio das rupturas culturais, de que esta é uma das mais importantes, e que precedem sempre as rupturas nos outros âmbitos.

João Bernardo pertence já à geração que, herdeira das conquistas culturais, se vira para o combate no terreno político. José Anastácio invectiva, pela boca de Jefiers, os monarcas tão alheados da vida: "Reinai, reinai embora, ó reis do mundo, / Que o que chamais grandeza e majestade, / Nunca igual à que gozo / Vos deixará gozar felicidade! / Vós navegais nas ondas da fortuna, / Que corteses se lançam / A vossos pés, e logo / Às nuvens vos levantam. / Para vossa soberba encher de vento, / E à primeira borrasca vos devoram". É ainda a advertência. João Bernardo folheia Otway até encontrar a denúncia da arbitrariedade: "Justiça é coisa e cega; as leis corruptas / (Que assim faz jeito aos que as fizeram) servem / De instrumentos de nova tirania / Que mais e mais nos pesa cada dia". É já a acusação.

6. Se com Thomas Otway já se tinha penetrado no mundo da sátira, com Sterne, Butler, Junius e mesmo Petrónio, a crítica de alcance político e social atinge uma

dimensão mais vasta. São de colocar neste núcleo tanto os autores libertinos, como os moralistas: todos aqueles que utilizavam a pintura de costumes para a denúncia. Ambos os grupos visavam a reformulação da sociedade, uns por meios suasórios, outros por métodos enérgicos.

José Anastácio possuía de Lawrence Sterne o *Tristram Shandy,* em seis volumes, e a *Sentimental Journey*, em dois, constando do rol ainda uma rubrica: *Obras de Lawrence Sterne, inglês*, em três volumes. Pode presumir-se como mais provável que se tratasse dos últimos tomos do *Tristram Shandy*. Na verdade, esta obra foi publicada, entre 1759 e 1767, num total de nove volumes, o que corresponderia aos seis mais três indicados. Quanto à *Sentimental Journey*, consta realmente de dois volumes e foi publicada em Londres em 1768. É este texto que consagra Sterne, dando-lhe renome europeu, constituindo a sua carta de apresentação para D'Holbach e outros enciclopedistas, que o proclamam, talvez um tanto ousadamente, livre-pensador. [5]

Samuel Butler é o autor do poema herói-cómico *Hudribas*, sátira contra os puritanos e a república inglesa. A composição do poema data já da Restauração, quando Butler se encontrava ao serviço de Lord Carbury e a obra, se bem que incompleta, teve enorme sucesso na corte de Carlos II. Embora acusado de parcialidade e de abuso grotesco, Butler teve a honra póstuma de parte do seu poema, o 1° canto, ser traduzido parcialmente, por Voltaire. É possível que a edição de *Hudribas*, possuída por José Anastácio da Cunha, seja a de Londres, 1774.

Também na linha da sátira política, estão as *Cartas de Junius*, de autor não identificado, que aparecem entre os anos 1769 e 1772 no *Public Advertiser*, de Londres. Os presumíveis autores são, por ordem de probabilidade: Philippe Francis, Sackville, Burke, Hamilton. O alvo a atingir era o ministério North, cujos abusos e imperícias tocavam as raias do escândalo. O prefácio anteposto às cartas, quando foram reunidas em volume (que José Anastácio, portanto possuía) constitui um autêntico manifesto a favor da *liberdade de imprensa*. É preciso notar que, mesmo em Inglaterra, o alcance dessa liberdade indispensável para fazer recuar o despotismo, ainda não era plenamente aceite. Antes de Junius, já se ansiava pela liberdade de imprensa, mas a sua verdadeira doutrina, a sua posição legal, são devidas a Junius. Os princípios deste, de Sir Philippe Francis (pois é para esta identificação que os estudiosos hoje mais se

5. Lawrence Sterne é, na vida real, como um personagem das suas histórias, evoluindo na atmosfera de um "*gentleman-farmer*": caça à raposa, ceias, conversas eruditas à lareira do castelo de Skelton do seu amigo John Hall, em cuja biblioteca leu de tudo: Shakespeare e Rabelais, seus inspiradores, assim como os "*fabliaux*" antigos. Os seus sermões jocosos (era presbítero), à maneira da Idade Média, deram-lhe fama de excêntrico. *Os Sermons*, também sob o pseudónimo de Yorick vão saindo alternadamente com *The life and opinions of Tristram Shandy*. Acabada a publicação desses monumentos do humor britânico e universal, Sterne, esgotado por uma vida de nómada e de dissolução, morre. A sua vida aventurosa, louvada ou censurada por amigos ou adversários, era com certeza do conhecimento dos oficiais ingleses do regimento de Valença. Com eles (Frazer e Ferrier sobretudo), aprendeu José Anastácio a admirar o talento de Sterne e o seu padrão de vida tão avesso ao nosso estilo, e talvez por isso, tão sedutor.

inclinam e, seja como for, ele foi um paladino da palavra livre), são moderados, são os de um constitucional. Mas têm, na forma, a veemência própria dos lutadores de uma causa justa.[6]

José Anastácio da Cunha lia pois a literatura polémica que estava a abalar os alicerces do adormecido mundo português. Lia também, vemo-lo pela lista, um jornal que tinha feito época: O *Spectator* (1711-1714)[7] da responsabilidade de Steele e Addison, e herdeiro de um outro periódico célebre, o *Tatler*. Ambos se consagravam a denunciar a corrupção e a pôr a nu os ridículos da sociedade. Note-se que em 1743, já há notícias que em Lisboa se liam esses periódicos, por denúncias apresentadas à mesa do Santo Ofício, por cidadãos zelosos da integridade da fé e dos bons costumes.

7. Neste estudo de obras e autores presentes numa biblioteca portuguesa do século XVIII, a existência de romances libertinos, requer um olhar mais demorado. É um grupo restrito mas, a nosso ver, muito significativo.

Enumeremos: *Amusementes des dames*; *Letras de La Marquesa de Syrce* [sic]; Petrónio, que só pode ser o *Satyricon*, de Caio Petronius. Não presente no recheio bibliográfico apreendido, mas fazendo parte das leituras de José Anastácio da Cunha e seus amigos, pode acrescentar-se *L'Evangile du jour* (*O Evangelho do Dia*), muitas vezes referido pelos declarantes deste processo.[8] Também aos livros ausentes no momento (por empréstimo a amigos ou discípulos) se acrescenta *Le diable boiteaux*, de Lesage.[9] Deste pacote, três obras: *Amusements des dames*, *Lettres de la Marquisa de Syrce* e *L'Evangile du jour* correram anonimamente.

A primeira obra é antes um "*reccueil*" que, com o título completo de *Amusement des dames ou Reccueil d'histoire galantes des meilleurs auteurs de ce siècle*, tem a colaboração de Chevrier, de Caylus, de Marmontel e de outros. Foi impresso (real ou supostamente) na Haia, ed. P. Paupie, de 1740 a 1741, num total de 6 volumes. O primeiro autor citado, François-Antoine Chevrier, produziu outros livros do género

6. Sobre a liberdade de imprensa, a posição de David Hume é de considerar. Aliás, o filósofo inglês é autor manuseado por José Anastácio e seu círculo de íntimos, como D. Rodrigo de Sousa Coutinho.
7. Quando, em 1711, Alexandre Pope publicou o *Essay on Criticism*, Addison, no *Spectator*, chamou a atenção do público esclarecido para o jovem autor, no que foi apoiado por Steele. Mas a crítica ao *Rape of the Lock*, no ano seguinte, é favorável mas não entusiasta, por parte dum Addison já receoso de um novo talento a despontar no mundo das letras. Esta é a leitura de Warburton, não totalmente partilhada por A. W. Ward, na sua "Introductory Memoir" às *The Poetical Works of Alexandre Pope*, Macmillan Amd Co. Limited, Londres, 1930.
8. Na sessão de 12 de Julho de 1778, a fl. 112, os inquisidores interrogam o réu sobre o "frequente uzo da lição de livros ímpios e heréticos, como o *Candido*, *Dicionario Filozofico*, O *Evangelho do dia*". No processo de Aleixo Vache as referências à última obra são frequentes.
9. A carta de Diogo Ferrier, de 7 de Agosto (ano ?), com uma referência a Asmodeu, denota nos correspondentes uma familiaridade com a obra de Lesage.

jocoso-libertino. [10] Chevrier é considerado, mesmo pela crítica mais imparcial, não um libertino como Crébillon ou Laclos, nem mesmo um "*conteur badin*", como La Morlière e Nougaret ou Louvet, mas um adepto do género grosseiro ("*poissard*") que leva até ao extremo a ousadia verbal. Já do conde de Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières, 1692-1765) não se pode dizer o mesmo: foi um arqueólogo que escolheu como *hobby* a literatura ligeira, um pouco galante e espirituosa.

Se a autoria destas narrativas não nos ofereceu grande problema, o mesmo não se dirá das *Cartas da Marquesa de Syrce* ou, no título original: *Les malheurs de l'Inconstance* ou *Lettres de La Marquise de Circé* [ou Syrce] *et du comte de Mirbelle*). [11] Em primeiro lugar, considere-se que a titulação obedece ao modelo da época: dois títulos ou um título-síntese seguido da indicação-sumário, como género de eleição. O favor do público pelas obras pseudo confidenciais (Memórias, Recordações, Cartas), portanto por obras que, recorrendo a uma (pseudo) indiscrição, se permitiam abordar intimidades, que doutro modo não seriam publicáveis, ou não teriam aquele selo de autenticidade exigido pela sociedade "*blasée*", é manifesto. Este gosto vem, aliás, de mais longe, já da França de Seiscentos. Guéret na *Promenade de Saint-Cloud* (1669), faz um dos personagens, Doronte, insurgir-se contra o gosto das pessoas pelo intimismo amoroso, supostamente verídico, sem curar de saber se não se está perante a mistificação de um editor que vai ao encontro das necessidades de um mercado livresco saturado do maravilhoso; ou se não cria ele próprio, antecipando-se, uma nova forma de ficção. Daí o sucesso das *Lettres portugaises*, atribuídas a Villeragues. E segue-se toda uma descendência de Cartas: de portuguesas a chilenas, de uma abadessa a um marquês, ao longo de todo o século XVIII.

8. Um lugar de destaque é devido a uma obra cujo título aparece estropeado no rol do arresto dos livros — *Lafila Naturele* — mas que é, evidentemente, *La fille naturelle*, de Rétif de La Bretonne. O grande romancista (que tanta atenção merece hoje aos historiadores da literatura e da cultura, depois de ter caído no esquecimento desde

10. Indicam-se os títulos, pois eles falam por si: *Bi-Bi,* conte traduit du chinois par un français, première, peut-être dernière édition, Mazulin, chez Khi-Lo-Khula, l'An de salchodai 623 et de l'âge du traducteur 24 (1746); *Cella est singulier*, histoire égyptienne traduite par un rabin gênois, Babylone, de l'Imprimerie Royale, 1752; *Les amusements des dames de B *** Bruxelles*, histoire honnête et presque édifiante composé par le feu chevalier de *** et publiée par l'auteur du Colporteur, 1è. partie, à Rouen, chez Pierre le Urai, cette présente année; *Les trois C.*, conte métaphysique imité de l'espagnol et ajusté sous des noms français pour le commodité de ceux qui n'entendent pas le flamand. Par l'auteur du Colporteur, Seconde partie des *Amusements des dames de B ****, Nancy, Gouvest, cette présente année; *Je m'y attendais bien*, histoire bavarde, par l'auteur du Colporteur, 3ª partie. Partout, chez Maculature, imprimeur ambulant des bavards sédentaires, l'An des méchancetés. Le tout réuni en 1 vol., 1762. Com a data de 1753, há ainda, do mesmo: *Mémoires d'une honnête femme écrits par elle-mêmme et publiés par M. de Chevrier*. Estas e outras obras, em separado ou associadas às de Caylus, vêm ou nas *Oeuvres complètes de M. de Chevrier* (Londres, chez l'éternel Jean Nourse, l'an de la vérité, Paris, 1774) ou em *Oeuvres diverses de M. F. A. de Chevrier, gentilhomme lorrain* (Amsterdam. H. Constapel, 1764), e em *Oeuvres badines complètes du conte de Caylus* (Amsterdam et Paris, visse, 1787, 12 vols.).

11. Foi-nos de grande utilidade a consulta do *Dictionnaire des oeuvrages anonymes*, de Barbier, assim como do *Dictionnaire des oeuvrages anonymes, suivi des supercheries litéraires*, de Brunet e de *Les supercheries littéraires dévoités*, de Quérard. Além da identificação de autores, dão-nos uma panorâmica significativa dos gostos dominantes no século XVIII.

a Revolução Francesa) gozou, entre os seus contemporâneos, de um interesse nem sempre do melhor quilate. O Rétif licencioso obscurecia o Rétif moralista e reformista. E, todavia, basta lembrar que grande parte da legislação sobre a polícia de costumes adoptada por José II da Áustria é inspirada numa das suas obras: *Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostitées, propre à prévenir les malheurs qu'ocasionne «le publicisme» des femmes* (Londres, 1769, 1770, 1776).

O livro na posse de José Anastácio da Cunha não pode ser considerado das obras de maior sucesso de Rétif de La Bretonne. Centra, porém, o seu conflito na situação de bastardia que, juntamente com outros topos: o enjeitado, o aventureiro, o "*parvenu*", se destacam no imaginário do romance francês da 2ª metade do século XVIII. Todas as formas de marginalização adquiriram uma acuidade especial nesta época de crise de identidade burguesa, de que o intelectual, pelo seu estatuto de indefinição social (pertencendo culturalmente a um estrato a que o nascimento lhe não conferia acesso), sentia os efeitos contraditórios.[12] A José Anastácio, da roda dos Sousa Coutinho, dos Penalva, não poderia ser indiferente, muito pelo contrário, esta problemática.

9. O livro de Petrónio que consta da lista de livros, vem acompanhado da notação *obra latina e francesa*, o que pode querer dizer, traduzida do latim para o francês ou tratar-se de edição bilingue. Naudot tinha publicado em 1693 (Roterdão) um pretenso *Satyricon*, segundo um manuscrito que dizia ter descoberto, metendo adições da sua lavra. Existiam, porém, antes de 1778, outras edições, publicadas em Amsterdam, como a chamada *Variorum*. Supomos que o exemplar de José Anastácio, em dois volumes, com estampas, seja uma edição de divulgação, baseada na *Variorum* ou na versão Naudot. O colocarmos a obra de Petrónio na prateleira de livros libertinos assenta na concepção lata que damos ao termo libertino. Petrónio apresenta a Roma da decadência, colocando-se numa posição que parece relevar mais do cepticismo e do esteticismo do que de intuitos moralizantes.

10. Um outro livro lido por José Anastácio: Marmontel, cujo livro *Bélisaire* devia pertencer à biblioteca do brigadeiro Ferrier. Com *Bélisaire* estamos na categoria do romance moral e político. O seu aparecimento, em 1767, causou grande alvoroço e chamou a atenção do governo e do clero franceses. Os seis primeiros capítulos têm apenas um interesse de ordem dramática, mas os outros dez, mais ou menos destituídos de acção, assemelham-se a tratados políticos.

Jean-François Marmontel, além de *Bélisaire*, deixou, entre outras obras, os *Contes moraux*; *Mémoires d'un père à ses enfants*; *leçons d'un père à ses enfants sur la langue française*; etc. Os *Contos morais* têm por finalidade manifesta fazer amar a virtude. Mas que virtude? Marmontel (na vida particular, o tipo acabado de "*homme à bonnes fortunes*") coloca os seus personagens gozando as inocentes delícias do campo, onde os corações puros se encontram e as boas acções têm sempre recompensa. É o espírito do século, até mesmo na moral fácil e, diga-se de passagem, nem sempre sã. Os contos

12. Ver de Jacques RUSTIN, *Le vice à la mode: étude sur le roman française du XVIII siècle, de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloise (1731-1761)*, ed. Ophrys, Paris, 1979.

foram dados à estampa em 1761, com uma declaração da censura em como esta "não tinha encontrado lá nada" [sic]. Amigo de Voltaire e de Helvecio, Marmontel redigiu alguns artigos para a enciclopédia e colaborou no *Mercure*. A eleição do *Bélisaire* e dos *Contos morais* para leituras da sua discípula Maria Inácia Ferreira Souto mostram um José Anastácio da Cunha pedagogicamente ousado para o meio socio-cultural português da época.

11. Outro interesse do tempo, a História, está presente em José Anastácio da Cunha. Entre os clássicos: Seutónio e Tácito; Voltaire, Bossuet, Chevalier, De la Clède, Raguenet e Crevier, dos franceses; dos historiógrafos portugueses, Rui de Pina, João Baptista Domingues, Bernardo Gomes de Brito. Grupo heterogéneo que mostra uma escolha nem sempre da melhor qualidade, de uma pobreza manifesta — em especial no campo português: nem João de Barros, nem Góis, nem Zurara, nem Fr. António Brandão. Mas trata-se de uma escolha ou de uma amostragem de obras históricas dos seus tempos de aluno do Oratório?

Não nos vamos deter demoradamente neste capítulo. Apenas duas breves paragens em dois autores de dois mundos e dois tempos: Bernardo Gomes de Brito, o da *História trágico-marítima* e o Voltaire da *História de Carlos XII, rei da Suécia*.

A *História trágico-marítima* só veio à luz, em dois volumes, nos anos 1735-1736. Retrata o negativo das Descobertas, rompendo com o maravilhoso que a "festa" da expansão tinha criado. No contexto português da proximidade dos anos 80, para alguns espíritos (entre os quais José Anastácio), a leitura da história trágica de um povo atirá-los-ia para um outro tipo de grandiosidade — a grandiosidade da desgraça, como destino colectivo. A sensibilidade romântica estava em gestação.

A *História de Carlos XII, rei da Suécia*, na qual o grande escritor se ocupa em traçar a saga de um príncipe das Luzes, com uma mestria de efeitos dramáticos, servido por um domínio da língua incomparável, não carece de enaltecimento. A José Anastácio como poeta devia seduzir a arte estilística do mestre francês. Mas, para o José Anastácio filósofo das Luzes, não devia seduzir menos o retrato e hábitos estóicos. Este encarnaria o monarca ideal para o intelectual da nossa década de setenta, que tinha visto as suas esperanças goradas, com a morte do príncipe D. José.

Dos historiadores latinos que, em maior ou menor grau, ocupavam lugar em qualquer biblioteca do tempo, destaca-se, nas prateleiras de José Anastácio, Caius Cornelius Tacitus. Grande historiador, segundo os cânones do mundo antigo que admitiam a parcialidade do cronista, ele foi adversário, *secundum modo*, do Império: acomodando-se, se necessário, com o poder imperial moderado. E, sobretudo, foi estrénuo defensor de uma elite privilegiada: os senadores. Não admira, por conseguinte, que um homem marcado pelo Iluminismo pombalino fosse leitor atento do paladino da nobreza de mérito — viável, no século XVIII, à sombra de príncipes esclarecidos.

A leitura de Tácito por uma óptica actualística, isto é, no sentido da modernização da nobreza (nobreza de mérito) e de uma actualização da orgânica constitucional do Estado (monarquia mista), estava na ordem do dia entre os nossos proto-liberais, possivelmente sob a influência de Montesquieu. Tanto assim que um de deles, José Liberato Freire de Carvalho, empreendeu a tradução dos *Anais*, de Tácito, em vésperas de emigrar para Inglaterra.

12. Uma breve palavra sobre a presença dos grandes retóricos nesta biblioteca. Estão presentes: Quintiliano, Cícero, Plínio-o-Moço, Marco-António (o Orador). À primeira vista, poderia parecer que essa presença se justificaria num aluno que frequentou os preparatórios nos oratorianos, mas um olhar mais atento leva a ultrapassar essa visão simplista. O homem das Luzes está a despertar para a necessidade de compulsar os clássicos com a finalidade de encontrar os padrões de uma oratória *civil*. A oratória, nesta mudança de hora, estava a ser deslocada (pelo menos a tentar sê-lo) dos púlpitos para as tribunas.

Em Cícero, nomeadamente, encontraria José Anastácio o grande lutador da liberdade, o mais glorioso dos oradores militantes, o último cidadão de um mundo que doravante só admitia súbditos. Mas também em Cícero a geração de 70-80 veria o homem em contacto com a natureza, quando tudo o mais falha.

Estamos, repetimos, no dealbar de uma nova era. Os retóricos não eram autores mortos, ou que apenas se liam como mestres de estilo. O período proto-liberal, em Portugal, foi fértil em leitores dos grandes retóricos, leitores que sentiam que em breve teriam de saber manejar a arma dos novos tempos: a palavra, na sua oralidade. É o grande roubo feito aos homens a que até aí pertencia o seu uso: os clérigos.

13. E, agora, a poesia. Que poetas estão presentes na livraria de um poeta, ao caminharmos para as duas últimas décadas de Setecentos?

Uma primeira constatação: a secção de obras poéticas — e dando já a este termo uma acepção lata — não é muito vasta. Abrange, todavia, autores de várias épocas e de várias tendências. Dos latinos: Ovídio, Horácio e Virgílio. Entre os nacionais: Camões, Rodrigues Lobo, Candido Lusitano. Outros nomes a destacar: Tasso e Milton, e também Gresset e Young. Nomes menos notórios: Richieri, António de Escobar e Ramler, e outros mais famosos, os poetas da prosa elegíaca: Harvey e Gessner.

Nesta enumeração, merece um lugar de destaque Horácio. É evidente que o 1° classicismo já lhe concedia uma posição de relevo mas, no século XVIII, esse gosto toma acentos particulares. O autor da *Arte Poética* é assim definido (ou indefinido) por Voltaire: "*Horace, tantôt le débauché et tantôt le moral* [...]". Classificação partilhada afinal por toda uma geração que oscilava entre a liberdade de costumes e a morigeração de costumes — ambas imperiosas e que se contrabalançavam porque contemplavam tanto o indivíduo como a sociedade.

14. Sintetizando: Horácio, cinzelador de lugares-comuns, com as suas odes mitológicas e graciosas, enquadra-se bem num Petit-Trianon ou nos jardins de Queluz. É o poeta por excelência dos neo-clássicos, para os quais a arte sobrelevava os sentimentos. O tópico horaciano da *aurea mediocritas* ainda associado ao bucolismo virgiliano e teve projecção notável nos poetas de Quinhentos, como é sabido. Esmorece no século seguinte, reaparecendo, intermitantemente, nos poetas da Arcádia. Na "inteligenzia" a que José Anastácio da Cunha pertencia vai-se a caminho de uma concepção de vida, na qual a rejeição do mercantilismo e o regresso à primazia da agricultura já não tinha grande impacto.

Horácio e Virgílio estão, pois, interligados na leitura dos homens da 2ª metade do século XVIII. Mas Virgílio, de certa maneira, afirma-se à medida que o século avança, enquanto Horácio se queda no tempo, ultrapassado pelos homens do "*désir*" que não se

contentam com uma vida confinada na mediocridade sem grandeza. Virgílio vai ser o mestre dos poetas do género descritivo e naturalista. Não interessa que o retorno à terra seja rejeitado no plano do real. Existe o plano do imaginário, onde a agricultura, em plano de fundo, é contraponto necessário e indispensável ao motor dos tempos — a indústria, a mecanização — todos os traços fortes de uma sociedade que quer o progresso, mas também a poesia.

EPÍLOGO

Tem-se considerado José Anastácio da Cunha o poeta de *O Abraço*, de *O preságio*, da *Despedida*, da *Notícia Infausta*, em que o amor, na sua dimensão mista de espiritualidade/sensualidade (esta até na sua expressão carnal) se afirma numa manifestação (apelidada de) pré-romântica. O naturalismo que ressalta dessas composições enquadra-se perfeitamente nos parâmetros da lei natural, da religião natural — nas coordenadas do ideário deísta do século XVIII. Preferimos esta inserção à de uma filiação do nosso poeta, e dos seus contemporâneos Filinto Elísio ou Bocage, nessa área tão mal definida de pré-ou-proto-romantismo.

Mas, quanto a nós, o José Anastácio da *Ode pindárica em alusão ao timbre da Academia dos Unidos* ou o da *Veritati Sacrum* é bem mais significativo. Na *Veritati Sacrum*, a referência a Sócrates, a Túlio e a Locke — como estrénues defensores da Verdade e da Natureza — são dados para o delinear do retrato de um filósofo deísta. Mas atentar sobretudo nos versos: «O divino Carvalho, o Pai da Pátria, / Acompanhado de Ciências e Artes / E da Virtude, a dissipar se aplica / da *ignorância* as espessas nuvens / Em que jaz Portugal». É bem a linguagem e as imagens já usadas pelos estrangeirados D. Luís da Cunha e Alexandre de Gusmão: «século da *ignorância* e barbaridade com escandalo e horror da humanidade»; «[...] lutando com as ondas do mar da superstição e da *ignorância*».

Mas a figura de Carvalho e Melo, como numa apoteose do barroco final, com atributos do progresso — Ciências e Artes — pode pôr-se em paralelo com esse fresco alegórico que é a *Ode pindárica*: os 4 cavaleiros do Apocalipse — Guerra, Discórdia, Morte, Peste, submetidas à «Paz formosa / grave majestosa / De todas desejada, / E pelas mãos dos Deuses mesmo ornada./ Vem de luz toda banhada, / A Ciência acompanhada, / De Artes úteis rodeada / E das louras espigas coroada».

De onde, numa leitura que parece evidente, temos Pombal igual a Paz. Reorganizando o nosso exército, ele afasta e subjuga as calamidades vindas do exterior. A luz simboliza o Iluminismo pombalino: a *Ciência* (Universidade, Colégio dos Nobres, são os expoentes máximos); *as artes úteis* (a indústria em lançamento); *as louras espigas* (uma agricultura próspera). Toda a ode é um hino aos "séculos de oiro" que se vivem no momento presente, e não uma evocação de uma mítica Idade de Oiro. Ou por outra, já na linha de Thomson — o das *Seasons* — há uma afinidade com a era augustiniana e, ainda com Thomson, uma aposta na irreversibilidade histórica.

A Indústria, a Agricultura, o Comércio e a Ciência são os nossos cavaleiros do Apocalipse — um apocalipse construtivo, se é permitido o absurdo da expressão.

A VOZ FEMININA DA LIBERAÇÃO DO DESEJO

(MOMENTOS SELECIONADOS NA POESIA BRASILEIRA)

ANGÉLICA SOARES

Na produção poética brasileira das décadas de 70 e 80, verificou-se uma multiplicação no número de poetisas que fazem da experiência erótica fonte e motivo de sua poesia. *Carne viva* [1], primeira antologia brasileira de poemas eróticos (1984), já inclui 29 mulheres (mesmo não tendo participado da publicação nomes bastante representativos da temática erótica) às quais viriam a acrescentar-se muitas outras. O poema erótico de autoria feminina pode ser mesmo considerado como uma das vertentes da poesia brasileira hoje.

Ao mesmo tempo, foram publicadas sérias pesquisas sobre a sexualidade da mulher brasileira, como a de Rose Marie Muraro [2], constatante de que a dominação de classes no Brasil tem por base e fundamento a dominação sexual e a de Branca Moreira Alves e equipe [3], cujos primeiros resultados já evidenciavam que, não raro, a repressão sexual da mulher, efetuada através da manipulação simbólica ou real do seu corpo, leva-a à solidão, à passividade e ao conformismo.

A dimensão da sexualidade foi, desde as primeiras organizações feministas brasileiras, em 1975 (o Centro da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro e o Centro de Desenvolvimento da Mulher Paulista, em São Paulo), um forte componente das preocupações e da luta pela emancipação feminina. A intensidade do investimento poético feminino na temática erótica parece-me muito tem a ver com esse momento de grande trabalho de conscientização da mulher para a necessidade de ruptura do modelo machista repressor. Poeticidade e emancipação feminina, poesia erótica e denúncia social têm-se associado, no projeto de construção de uma identidade individual e social da mulher brasileira.

Lembremos, a título de introdução, que podemos localizar os alicerces desse projeto poético no trabalho pioneiro de Gilka Machado (Rio de Janeiro, 1893-1980) que, em 1928, publicava, corajosamente, pois se exporia a críticas preconceituosas [4], *Meu glorioso*

1. Olga SAVARY (Org). *Carne viva*; primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Rio de Janeiro, Anima, 1984.
2. Rose Marie MURARO. *Sexualidade da mulher brasileira; corpo e classe social no Brasil*. 4. ed. Petrópolis, Vozes, 1983.
3. Branca Moreira ALVES et alii. *Sexualidade feminina: algumas considerações sobre identidade sexual e identidade social. Escrita/Ensaio*, São Paulo, 5:104-7, 1979.
4. Veja-se a ênfase dada às relações da crítica com a poesia de Gilka Machado, no seguinte ensaio: Nádia Battella GOTTLIEB. *Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra* (poesia erótica feminina brasileira nos inícios do séc. XX). *Polímica*, São Paulo, *4*:23-47, 1982.

pecado, integralmente constituído de poemas eróticos. E, como indica o título, aí se juntam imagens ainda indicadoras da submissão feminina (na inscrição do "pecado") a um erotismo impresso como espaço de conquistas e vitórias da mulher (daí a marcação textual de "glorioso") num discurso contraditório, como só poderia ser, em sua época. Vejamos um exemplo:

> Mal assomou à minha ansiosa vista
> o teu perfil que invoca o dos rajás
> senti-me mais mulher e mais artista,
> com requintes de sonhos orientais,
>
> Do teu amor a esplêndida conquista,
> minha carne e minha alma são rivais:
> far-me-hei a sempre inédita, a imprevista,
> para que cada vez me queiras mais.
>
> Feitas de sensações extraordinárias,
> aguardam-te em meu ser mulheres várias,
> para teu gozo, para teu festim.
>
> Serás como os sultões do velho oriente,
> Só meu, possuindo, simultaneamente,
> as mulheres ideais que tenho em mim... [5]

No poema transcrito assomam os dois ângulos referidos acima: marca-se ainda, textualmente, a superioridade masculina, mas também se projeta a consciência das potencialidades femininas — um pequeno avanço, embora apoiado em idealizações.

A possibilidade de ser "mais mulher", através de uma maior exploração dos sentidos, nos aparece como eixo condutor das imagens do poema.

Não apenas ser conquistada, mas conquistar é, sem dúvida, uma mudança de ponto de vista. A fragilidade dessa proposta se enuncia, no entanto, quando o "gozo" e o "festim" são tão-somente ofertados ao homem (veja o possessivo "teu") e não textualizados como experiência compartilhada. O "serás [...] só meu" se vê enfraquecido pelo fato de que o parceiro mantém os direitos do possuidor.

Se, por um lado, a mulher procura libertar as suas múltiplas faces no ato da conquista amorosa ("aguardam-te em meu ser mulheres várias"), por outro lado guarda os traços da submissão ("para teu gozo, para teu festim"). Forçada a habituar-se à sujeição masculina e à obediência aos ideais de castidade, o seu fazer-se "sempre inédita" e "imprevista" pode hoje ser lido como um contraditório avanço. Daí, tantas vezes em que o erotismo se registra poeticamente por formas mais audaciosas, ele se apresentar em sonho.

---

5. Gilka MACHADO. "Mal assomou à minha ansiosa vista", in: *Poesias completas*. Rio de Janeiro/Cátedra; Brasília/INL, 1978. p. 159-160.

Em vários poemas, porém, Gilka Machado já retrata uma nova mulher, capaz da entrega total à prática amorosa e à fruição dos prazeres. Essa postura transgressora de liberação do corpo e da linguagem pode ser detectada em:

> Beijas-me tanto, de uma tal maneira
> boca do meu Amor, linda assassina,
> que não sei definir, por mais que o queira!
> teu beijo que entontece e que alucina!
>
> Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,
> e todo o senso aos lábios meus se inclina:
> morre-me a boca, presa da tonteira
> do teu carinho feito de morfina.
>
> Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,
> e de ti mesmo sofro a imensa falta,
> no vasto vôo de um delíquio infindo...
>
> Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,
> e toda me suponho uma árvore alta,
> cantando aos céus, de passarinhos cheia... [6]

Ao contrário do poema abordado anteriormente, se unem "alma e corpo" que, não mais textualizados como "rivais", permitem a vivência "inteira" do desejo. A recriação do intenso gozo, pela analogia com a natureza, traz-nos a imagem da realização plena do erotismo feminino, como um dos caminhos de descobrir-se a mulher e, descobrindo-se, de se tornar capaz de construir uma identidade.

A partir desse poema, é importante notar-se, no discurso gilkiano, que a poetização de uma desejada igualdade de direitos, leva a que se desenhe a presença feminina e masculina através de uma mesma imagem. A da "árvore", por exemplo, retorna para a figuração masculina em "Meu amor, como sofro a volúpia da terra" [7]. Gilka também nos remete para esse desejo da igualdade ao recriar a mulher como amada e amante (veja, por exemplo, o poema "Há lá por fora um luar" [8]).

Passando às últimas décadas, momentos de explosão da poesia erótica feita por mulheres, veremos que a liberação progressiva do corpo levou a uma liberação da linguagem. Lembremos que essa liberação é conquistada em consonância com importantes mudanças históricas, tais como o grande aumento da força de trabalho feminina e do número de mulheres na Universidade (estávamos no auge do "milagre brasileiro") e a difusão dos anticoncepcionais. Liberada a linguagem, a ruptura se faz evidente pelo questionamento poético dos valores da ideologia patriarcalista, questionamento que passa a ser inscrito no verso sem restrições.

---

6. Gilka MACHADO. *Op. cit.*, p. 175-6.
7. Gilka MACHADO. *Op. cit.*, p. 182.
8. Gilka MACHADO. *Op. cit.*, p. 161.

Olga Savary, a exemplo do que fizera Gilka Machado, publica, em 1982, *Magma*, um livro inteiro de poemas eróticos, livro que se faz expoente da nova dicção:

> Diria que amor não posso
> dar-te de nome, arredia
> é o que chamas de posse
> à obsessão que te mostra
> ao vale das minhas coxas
> e maior é o apetite
> com que te morde as entranhas
> este fruto que se abre
> e ele sim é que te come,
> que te como por inteiro
> mesmo não sendo repasto
> o fruto teu que degluto,
> que de semente me serve
> à poesia. [9]

Transformando o exercício erótico em experiência poética, acentua-se, em "Nome", o caráter ativo da participação da mulher no ato amoroso. Ao reestruturar literariamente a figuração vulgar do relacionamento sexual, enquanto um ato de comer (veja "apetite", "fruto", "morde", "come", "como", "repasto", "degluto"), Olga Savary imprime ao verso uma dicção contestadora da percepção deformada da passividade feminina, já cristalizada pela versão machista de que a mulher é possuída pelo homem, pois que o "fruto" (masculino) é agora deglutido por um "fruto que se abre" (feminino). E se faz "semente", (imagem que nos traz o sentido da continuidade buscada no erotismo) não só enquanto possível agente de procriação e reprodução da espécie, mas também, num aprofundamento da consciência literária, tornando-se Poesia. Esta, nascendo do erotismo, permite-nos entrever a sua co-naturalidade.

É importante notar, na estrutura do poema, a irrupção abrupta do verso final, que surpreendendo o leitor, intensifica o sentido de ultrapassagem dos limites das imagens de satisfação do apetite físico, para que se complete o erotismo como fonte de realização estética.

A tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário, que se registra nos versos finais, é comum na voz feminina centrada na liberação erótica. Tive oportunidade de selecionar, para um ensaio já publicado [10], sete belos momentos de identificação da natureza erótica do literário em Gilka Machado, Yêda Schmaltz, Laís Corrêa Araújo, Eunice Arruda, Helena Parente Cunha, Adélia Prado, além de Olga Savary. Essa atitude meta-poética dá ao poema erótico de autoria feminina densidade crítica e literária.

Outra característica marcante da liberação erótica impressa no verso é a consciência feminina de que o afirmar-se como mulher é também um afirmar-se como relação que,

9. Olga SAVARY. "Nome", in: *Magma*. São Paulo, Massao Ohno — Roswitha Kempf, 1982. p. 39.
10. Angélica SOARES. "A consciência erótica do literário no poema de autoria feminina", in: *Poesia: crítica e autocrítica*. Curitiba, Scientia & Labor, 1989. p. 1-18.

ao ultrapassar o nível meramente fisiológico e procriativo, só se processa realmente quando é uma experiência compartilhada. O que poematiza, por exemplo Alice Ruiz, em seu minúsculo poema de *Pelos pelos*:

depois que um corpo
comporta
outro corpo

nenhum coração
suporta
o pouco. [11]

Note-se, no poema, o vigor da ação de comportar, cuja partícula prefixal guarda o sentido do "com", que caracteriza sobretudo o erotismo. O registro poético da palavra "comporta" ganha maior vigor pela construção antitética com "suporta"; o que se reforça através do paralelismo da estrutura. Mais livre o desejo, é comum que se textualize a vivência do excesso, próprio do erotismo, inverso à contenção e à frustração que, historicamente, vêm sendo impostas à mulher.

Marly de Oliveira construiu imagens antológicas do transbordamento e da ultrapassagem dos limites, que identificam a paixão:

Tu só pões-me no peito essa cobiça;
e mais que essa cobiça, essa doçura
agônica escorrendo pelo corpo,
como um óleo sem paz essa doçura
esse medo, essa forma de querer
obsessiva, essa forma quase injusta.
De repente eu não caibo mais em mim,
de repente eu me torno plena e obscura,
como um rio de cheias muito altas,
que fosse para além do seu limite,
e não soubesse o que fazer das águas.
Assim o amor excede o que se vive,
e no meu pensamento ele se espraia
com aquela perfeição que há no impossível. [12]

A mobilização erótica projeta-se, no verso, na imagem da "cobiça" que, identificando-se logo com um desejo obsessivo, se transforma em "doçura agônica". São vestígios poéticos da desordem e do desequilíbrio que invadem o ser apaixonado, conduzindo-o ao não caber-se em si. O que é reforçado, no poema, pelo símile com a natureza: "como um rio de cheias muito altas / que fosse para além do seu limite, / e não soubesse o que fazer das águas".

O poema se conclui com imagens do que Bataille teorizou como a impossibilidade de atingir-se a continuidade, que fundamenta o erotismo, nos limites desta vida

11. Alice RUIZ. "Depois que um corpo", in: *Pelos pelos*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 20.
12. Marly OLIVEIRA. "O sangue na veia", XXIX, in: *Contato*. Rio de Janeiro, Imago, 1975. p. 119.

descontínua. No discurso poético, a constatação de que "o amor excede o que se vive", bem poderia ser completada com a proposta batalliana de que, no erotismo: "Em vez de perder a vida, enriquecemo-la." [13]

Para a mulher, o erotismo constitui-se como lugar de enriquecimento, sobretudo porque lugar de auto-conhecimento, de conhecimento do outro e do mundo. Este, uma vez conhecido, pode ser por ela transformado. Assim, a liberdade erótica leva-a à superação da passividade e ao exercício da iniciativa (sexual e social), passando a sujeito da ação — não mais exclusividade masculina.

Um nome que não poderia deixar de ser incluído nesta breve apresentação da poesia erótica brasileira, de autoria feminina contemporânea é o de Adélia Prado, poetisa de Minas Gerais, que aí vive numa pequena cidade do interior, Divinópolis. Isto porque ela se diferencia de todo o conjunto, ao projetar sua defesa da mulher, numa relação *sui generis* de erotismo e misticismo. Adélia reapropria-se poeticamente de elementos religiosos através dos quais se processa a repressão e, desestruturando-os, cria imagens de desrepressão e conscientização da mulher. Opõe-se a unir o sexo à punição, conforme imposto pela "moral sexual cristã" e reforçado pelas estratégias de poder da estrutura familiar patriarcal.

Adélia começa por enfatizar que o caráter sagrado do sacrifício de Cristo é uma experiência da carne, a fim de livrá-la da idéia do pecado:

> Como um tumor maduro
> a poesia pulsa dolorosa,
> anunciando a paixão:
> "Ó crux ave, spes unica
> Ó passiones tempore"
> Jesus tem um par de nádegas!
> mais que Javé na montanha
> esta revelação me prostra.
> Ó mistério, mistério,
> suspenso no madeiro
> o corpo humano de Deus.
> É próprio do sexo o ar
> que nos faunos velhos surpreendo,
> em crianças supostamente pervertidas
> e a que chamam dissoluto.
> Nisto consiste o crime
> em fotografar uma mulher gozando
> e dizer: eis a face do pecado.
> Por séculos e séculos
> os demônios porfiaram
> em nos cegar com este embuste.
> E teu corpo na cruz, suspenso.

13. Georges BATAILLE. *O erotismo*. 2. ed. Trad. João Bernardo da Costa. Lisboa, Moraes, 1980. p. 126-127.

E teu corpo na cruz, sem panos:
olhe para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor [14]

O poema se estrutura como um cântico ao "amor do corpo", do corpo de Cristo pregado na cruz.

Considerando Deus "[...] a coisa mais encarnada que tem" [15], Adélia Prado assim o poematiza, transcrevendo a prostração do "eu" diante de suas "nádegas", a revelar a "inocência da carne". A revelação se dá em clima de "Festa" porque é nela, conforme as lições de Roger Caillois [16] que religiosamente se instaura o advento do sagrado, sendo o sacrifício uma espécie de conteúdo privilegiado da festa.

Recuperando literariamente esse sentido do sacrifício, a poetisa restaura a vivência da religação religiosa, sem os limites repressores das religiões cristãs. E o faz, sobretudo, em defesa da mulher, imprimindo ao seu texto um caráter de denúncia. Ligar o sexo e o gozo ao pecado é obra enganadora dos "demônios", é o corpo de Cristo "[...] na cruz, sem panos" que desvela o "mistério da salvação", eis a mensagem adeliana, que ultrapassa o maniqueísmo da moral sexual cristã, ocupada em ocultar a dimensão erótica do exercício religioso.

A partir dessa ultrapassagem, Adélia Prado humaniza Deus e, ao mesmo tempo, diviniza o homem (especialmente na imagem de Jonathan). E vai, constantemente, cotidianizando a sexualidade feminina, poematizando-a em cenas locais, do dia-a-dia. Para tanto, lança mão do registro popular e abandona abstrações, trazendo para o espaço poético a imagem da mulher comum, da dona-de-casa. E assim, entre outros recursos, constrói imagens de uma nova relação com o corpo e com o prazer.

Resultante de uma razão apaixonada, a poesia erótica de autoria feminina remete-nos para um momento histórico em que a mulher procura viver a transgressão, sobrepondo-a à proibição. E a imagem erótica, femininamente construída, enriquece a produção poética contemporânea no Brasil.

14. Adélia PRADO. "Festa do corpo de Deus", in: *Terra de Santa Cruz*. 2. ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. p. 73.
15. Adélia BORGES. *A senhora medo*. Leia, São Paulo, 102: 27-30, abril 1987 (Entrevista com Adélia Prado).
16. Roger CAILLOIS. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa, Ed. 70, 1988. p. 95-97.

"...E SINTO O CANSAÇO ENTRAR-ME NA ALMA, COMO UM NEVOEIRO RUIM..."

— REFLEXÃO SOBRE O *DIÁRIO ÍNTIMO* DE MANUEL LARANJEIRA (1877-1912)

PAULA M.G. SOARES

VENDO A MORTE

Em tudo vejo a morte! e, assim, ao ver
que a vida já vem morta cruelmente
logo ao surgir, começo a compreender
como a vida se vive inutilmente ...

Debalde (como um náufrago que sente,
vendo a morte, mais fúria de viver)
estendo os olhos mais avidamente
e as mãos prá vida... e ponho-me a morrer.

A morte! sempre a morte! em tudo a vejo
tudo me lembra! e invade-me o desejo
de viver toda a vida que perdi...

E não me assusta a morte! Só me assusta
ter tido tanta fé na vida injusta
... e não saber sequer pra que vivi!

Manuel Laranjeira

Fué un grande, un muy grande pensador, pero fué un sentidor más grande aún.

Miguel de Unamuno sobre Manuel Laranjeira

Mãe — é um desejo esquisito este meu: plante uma roseira sobre a minha sepultura. Depois, quando me quiser falar, vá lá beber o perfume das rosas que esse perfume é a minha alma.

Manuel Laranjeira
(Última mensagem)

Antes de reflectir sobre o *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira, será talvez útil traçar alguns aspectos biográficos visando um breve enquadramento cronológico. Manuel Laranjeira nasce em 1877 em Vergada no concelho de Vila da Feira, frequenta a

Licenciatura de Medicina na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, Licenciatura que conclui em 1907 com uma tese intitulada: *A Doença da Santidade — Ensaio Psicopatológico sobre o Misticismo de Forma Religiosa.*

Após a conclusão dos seus estudos médicos vai viver para Espinho, onde irá permanecer até à sua morte voluntária a 12 de Fevereiro de 1912. Manuel Laranjeira exerce a sua profissão como médico, frequentando, ao mesmo tempo, as tertúlias literárias e artísticas dos cafés do Porto, para além de criar um espólio considerável que inclui ensaios, dramas e poemas. No Verão de 1908 conhece Miguel de Unamuno em Espinho e ambos passam a ter uma relação de amizade e de inspiração mútua, na maior parte dos casos por via epistolográfica. As cartas existentes em ambos os espólios são consideradas de grande valor para o estudo da evolução do pensamento entre ambos. Um dos temas que predomina é a reflexão sobre o suicídio. Miguel de Unamuno designou o "povo português" como uma "raça de suicidas". Assim, na carta de 9 de Julho de 1908, Unamuno escreve a Manuel Laranjeira:

> Não sei se o que aí sentem é loucura ou não será antes a cordura final de D. Quixote, a cordura precursora de toda a morte. Morrer não será, por acaso, o mais sensato? E reinar, reinar depois de morrer como Inês de Castro. Quando Ulisses desceu ao reino dos mortos, Aquiles disse-lhe que é preferível ser, aqui na terra, criado de um lavrador pobre que rei dos mortos no mundo das sombras, mas talvez a sabedoria não esteja aí. É melhor ser rei dos mortos do que escravo entre os vivos. Muitas destas coisas foram-me sugeridas pela lenda de Inês que examinei com nova atenção, depois de haver visitado o seu túmulo. [1]

Na carta de Manuel Laranjeira de 11 de Janeiro de 1909 a Miguel de Unamuno, Laranjeira reflecte sobre o suicídio da seguinte forma:

> [...] já sabe, D. Quixote também ficou *cuerdo...* para morrer. Para o suicídio! — não será afinal este o sentido da vida, da vida humana pelo menos? [2]

Toda esta reflexão sobre o suicídio não teria grande importância, não tivesse Manuel Laranjeira optado por partir voluntariamente aos 35 anos.

No *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira encontramos inúmeras respostas ligadas ao pensamento de Laranjeira, que o conduziram à morte. O *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira foi publicado, pela primeira vez, por Alberto de Serpa em 1957. No prefácio à segunda publicação, efectuado por José Manuel de Vasconcelos, encontramos a explicação para a classificação de "íntimo":

> A qualificação de "íntimo" é da exclusiva responsabilidade de Alberto de Serpa que, com ela, terá procurado realçar o facto de Laranjeira jamais ter referido a sua quotidiana actividade em outros escritos ou mesmo entre amigos. [3]

O problema da sinceridade do "EU", que a escrita intimista levanta em muitos casos, parece resolvido à partida. Não se trata portanto de um "diário" escrito com a intenção

1. Cf. *Cartas de Manuel Laranjeira*, Prefácio de Miguel de Unamuno, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., p. 147.
2. Cf. *Idem, Ibidem*, p. 124.
3. Cf. Manuel LARANJEIRA, *Diário Íntimo*, Lisboa, Vega, s.d. p. 18.

de ser publicado, trata-se sim de um registo dos pensamentos mais íntimos de um grande pensador. Clara Rocha compara, em *Máscaras de Narciso — Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, o *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares com o *Diário Íntimo*, de Manuel Laranjeira e, apesar das temáticas focadas em ambos os casos terem algumas afinidades, o *Livro do Desassossego*, para além de conter um teor mais optimista que o *Diário Íntimo*, é uma obra escrita "conscientemente" para ser lida por um público. Deste facto advém que a "sinceridade" do autor em o *Livro do Desassossego* pode ser questionada, enquanto que no caso do *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira esse problema se resolve pelo facto do texto, enquanto estava a ser escrito, não ter visado público algum. [4]

O *Diário Íntimo* de Manuel Laranjeira cobre um período de cerca de dez meses: de 1 de Maio de 1908 a 24 de Março de 1909. É importante salientar que é neste período que Laranjeira conhece Miguel de Unamuno e é também na fase final deste período que Laranjeira rompe com a sua amada de longos anos: Augusta. Trata-se, sem dúvida, de um documento muito importante para a compreensão da obra de Manuel Laranjeira, uma vez que o estilo traça de uma forma, por vezes até poética, todo o espelho da dor de alma que Manuel Laranjeira arrastava consigo.

Os temas predominantes no *Diário Íntimo* são: o egotismo, o tédio, a morte, a atmosfera negra e cinzenta e a ilusão do amor e da felicidade relacionada com Augusta (a sua amada).

O egotismo de Manuel Laranjeira é um traço que o acompanha ao longo de toda a sua obra e, nomeadamente, no *Diário Íntimo*: logo nas primeiras anotações do seu diário, Laranjeira escreve a 1 de Maio de 1908:

> Haja ou não haja quem me admire — adiante, je m'en fous. Que eu tenha de sofrer-lhes a admiração isso é que é intolerável. [...] Tolerar o público seria colocar-me abaixo de mim mesmo. [5]

Este comentário refere-se a um convite que Laranjeira teve para assistir a um excerto do prólogo dramático intitulado *Amanhã*, prólogo de sua autoria. Deparamos com esta ideia central do "egotismo", mais tarde, em 1910, no seu ensaio "Os Homens superiores na selecção social":

> O homem superior, sendo o esboço, o embrião, a síntese individual duma época futura, não pode furtar-se, de quando em quando pelo menos, a um sentimento de desprezo pelos homens, pela massa comum da humanidade, pelas maiorias em suma. [6]

Notória é sem dúvida a sua influência nietzschiana, de tal forma que Plías de Tejada Spínola o intitulou como "Manuel Laranjeira — un Nietzsche português" [7]. De facto,

4. Referente à problemática da "sinceridade do EU" na escrita intimista cf. Paula M. G. SOARES, "Autobiografia: do Processo da Construção da Identidade à Negação do Conhecimento do Ser", in *Anais da Universidade de Évora* nº 2, Dezembro de 1992, pp. 77-86.
5. Manuel LARANJEIRA, *Diário Íntimo*, p. 61 ss.
6. Manuel LARANJEIRA, *Prosas Dispersas*, Lisboa, Relógio d'Água, p. 179.
7. Cf. Plías de TEJADA SPÍNOLA, "Manuel Laranjeira — Un Nietzsche português", in *Artes y Letras*, Madrid, 5 de Maio 1943.

Manuel Laranjeira alimenta a ideia do "ser superior" que despreza o mundo a seu redor, mas é também esse desprezo que "cria" a seu redor que o conduz a uma solidão cada vez mais acentuada. É importante salientar a influência do pensamento e das artes alemãs que se pode detectar ao longo da obra de Laranjeira. Para além de Nietzsche, como vimos atrás, também o pensamento de Schopenhauer paira constantemente sobre Laranjeira, o dualismo entre a vontade e o tédio está presente em inúmeros pensamentos de Laranjeira:

> E sinto a minha acção encarcerada, e a minha fadiga moral é cada vez maior, mais pesada, e mais sombria. Engaiolado e com ânsia de libertar-me e voar... [8]

Outra afinidade encontra-se nas descrições das atmosferas elaboradas por Laranjeira, falando do abismo, do cinzento, do negro, do podre, etc., afinidades essas que remetem de imediato para as descrições efectuadas pela primeira geração de poetas expressionistas alemães, cujo documento base se intitula *Menschheitsdämmerung* (*Crepúsculo da Humanidade*)[9]. Em Laranjeira podemos ler:

> Tudo cheira a mortos e a crepes velhos e sujos... Coada através de um céu sujo e triste, a própria luz do sol é suja. Tudo gris, imundamente gris. O céu gris, a terra parda, a atmosfera parda! [10]

Curioso é também a noção de "agarrar o momento", noção que encontra a sua forma mais conhecida no *Fausto* de Goethe quando Fausto diz para o momento: "Fica que és tão belo!" No diário de Laranjeira uma afirmação idêntica é atribuída a Augusta:

> A Augusta disse-me hoje quando me viu prestes a despedir-me — Demora-te um bocadinho mais! A vida é tão curta! passa tão depressa! Deixa-me estar mais uns minutos assim — a sonhar que isto nunca finda. [11]

Outro aspecto do mundo alemão a destacar provém da área da música. Manuel Laranjeira assistiu a um concerto de Beethoven dirigido por Richard Strauss no Porto — um acontecimento que o marcou de tal modo que, esporadicamente, a música lhe servia de sublimação para as ameaças da sua alma:

> Decididamente o mundo pode afundar-se em ruínas que não me causa mágoa nenhuma. Não levo saudades dele — enquanto na memória me estiver cantando triunfalmente essa sinfonia épica. [12]

Muitos são os aspectos interessantes a destacar, um deles é, por exemplo, a relação que Manuel Laranjeira estabelece entre a obra e o autor. Para ele a obra tem que se ligar, necessariamente ao autor (seria um óptimo ponto de partida para um estudo comparativo

8. Manuel LARANJEIRA, *Diário Íntimo*, p. 127 (Anotação de 8 de Junho de 1908).
9. Cf. Kurt PINTHUS, *Menschheitsdämmerung*, Berlim, Rowohlt, (1ª ed. 1920), 1986.
10. Cf. Manuel LARANJEIRA, *Diário Íntimo*, p. 65 ss. (Anotação de 6 de Maio de 1908).
11. *Idem*, *Ibidem*, p. 69 (Anotação de 12 de Maio de 1908).
12. *Idem*, *Ibidem*, p. 67 (Anotação de 9 de Maio de 1908).

com *A Morte do Autor* de Roland Barthes). Manuel Laranjeira defende a seguinte teoria literária:

> Se o conhecimento do temperamento do artista não fosse indispensável para o estudo e compreensão da obra de arte, valia a pena publicar os livros sem nome do autor. Mas onde existe aí o artista capaz de colocar-se fora da sua obra de arte, ou, como pretendia Flaubert, pairar por cima dela como o espírito de Deus sobre as águas! [13]

Como vimos são inúmeros os aspectos que se prestam a ser analisados na obra de Manuel Laranjeira, no entanto, Laranjeira foi muito esquecido durante longos anos. Recentemente, tem havido uma recuperação muito feliz, recuperação que se iniciou com a tese de doutoramento de Bernard Martocq *Manuel Laranjeira et son temps*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1985. Seguiu-se em 1992 uma excelente Fotobiografia de Manuel Laranjeira organizada por Orlando da Silva. A iniciativa mais recente conduziu, finalmente, à publicação das obras de Manuel Laranjeira recolhidas em dois volumes, com prefácios e anotações de José Carlos Seabra Pereira.

Concluo citando novamente Manuel Laranjeira:

> Escrevo, escrevo, até ficar exausto. Começo a sentir-me esgotado de forças e de alma... [14]

13. *Idem*, *Ibidem*, p. 62 (Anotação de 2 de Maio de 1908).
14. *Idem*, *Ibidem*, p. 183 (Anotação de 1 de Março de 1909).

A ICONOLOGIA DA FORTUNA NA OBRA CAMONIANA

MARIA HELENA DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO

Luís de Camões é pródigo em referências à Fortuna. O nosso mitógrafo do século XVIII, João Barbosa de Araújo, cuja obra ficou inédita em seis códices alcobacenses da Biblioteca Nacional de Lisboa [1], explica-nos a concepção que os antigos tinham da Fortuna e que transmitiram aos renascentistas. Era a Fortuna filha de Oceano, segundo Homero, ou uma das Parcas, segundo Píndaro, deusa que preside ao bem e ao mal. Ela distribui as riquezas e a pobreza; os prazeres e as desgraças; as honras e o abatimento; os bens e os males. Era adorada em diversas partes da Grécia. Búpalo foi o primeiro que fez a estátua da Fortuna para o povo de Esmirna, e a representou com a estrela polar sobre a cabeça, e na mão a cornucópia. Os Romanos tinham em grande veneração a deusa da Fortuna e só em Roma lhe erigiram oito templos. Tulo Hostílio foi quem mandou edificar o primeiro templo. A deusa era adorada entre os Romanos debaixo de diferentes nomes, tais como *Fortuna feminina*, *Fortuna Viril*, *Equestre*, *Pacífica*, *Virgem*, etc. Geralmente representam-na cega e calva, sempre em pé, com asas em ambos os pés, um posto sobre uma roda, que gira velozmente, e outro no ar.

Os Renascentistas e os clássicos europeus dos sécs. XVI a XVIII representaram com variantes a estátua da Fortuna. Uns lhe põem não uma roda, mas um globo ou uma esfera, como Alciato, o célebre jurista milanês, autor do *Emblematum libellus*, cuja primeira edição saiu dos prelos em Augsburgo em 1531. A esta edição seguiram-se, durante três séculos, mais de 150 edições, profusamente ilustradas. No globo representaram os classicistas o atributo de *uolubilis*, que os latinos também lhe deram, com o seu significado primeiro de "aquilo que rola", que não é estável e constante.

Numa edição do século XVII, que possuímos truncada [2], encontramos a representação tradicional da Fortuna cega e com o pé sobre o globo, no Emblema 98 (*Ars Fortunam adiuuans*) (Fig.1).

Entre as centenas de edições da obra de Alciato, destacamos pela sua beleza iconográfica a paduana de 1621, que existe na BNL, em cujo emblema 90 aparece a Fortuna com um globo e a cornucópia, assim como um leme (p. 414) (Fig. 2).

Que todas estas imagens são familiares aos Renascentistas e aos seiscentistas demonstram-no obras como a *Iconologia* de Cesare Ripa [3], onde vamos encontrar os

1. João Barbosa de ARAÚJO, *Oráculo Poético para inteligência dos poetas antigos* ou *Dicionário Fabuloso para lição dos modernos*. Composto por... da Vila de Alcobaça, patriarcado de Lisboa. Códice alcobacense da BNL, em seis volumes (nºs 322-327). Como informa no fim do último volume, este acabou de ser copiado em 1 de Agosto de 1741, com 13467 vocábulos.
2. Esta edição truncada, a que falta o frontispício além de algumas gravuras e respectivo texto, apresenta na *Approbatio* a data de 1621 e na *Summa Preuilegii* a data de 1647.
3. *Iconologia* di Cesare Ripa Perugino, Veneza, Nicoló Pezzara, 1669. Note-se que a edição príncipe desta obra é anterior a esta que consultámos.

Fig. 1. Emblema 98 de Alciato, em que está representada a Fortuna em pé sobre um globo, ao lado de Mercúrio. A ed. é do séc. XVII, como disse na nota 2, mas falta-lhe o frontispício.

)uro, cornucópia e, em vez do globo, a roda,

ı nisto pelo espírito do seu tempo, como
ıanciar-se dele neste pormenor porque é rico
o em imagens. Ela aparece-nos nas *Rimas* [4]

isto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão,

como *dura, imiga, mudável, roubadoura, injusta, cruel, inquieta, inconstante, embravecida, vã*, etc. A toda esta adjectivação subjaz a ideia de instabilidade que se exprime mais de uma vez e que só por si é objecto de toda a Canção VI.

Duas vezes somente, se não erro, Luís de Camões alude à iconologia corrente no seu tempo, uma nas *Rimas*, outra n'*Os Lusíadas*. Na Elegia II escreve:

> E vendo-me enganado estar ufano,
> deu à roda a Fortuna, e deu comigo
> onde de novo choro o novo dano.

N'*Os Lusíadas*, Canto X, 74,5, prediz a ninfa aos nautas:

> Por mais que da Fortuna andem as rodas
> .....
> Não vos hão-de faltar, gente famosa,
> Honra, valor e fama gloriosa.

Poderíamos mencionar também o soneto "Apolo e as nove Musas discantando", onde no primeiro terceto escreve:

> Assi cantava, quando amor virou
> a roda à esperança, que corria,
> tão ligeira que quasi era invisível.

Mas esta "roda da esperança", e não da fortuna, é uma clara e audaz invenção do Poeta que assim transpôs para a esperança todos os perigosos atributos da Fortuna.

Depois de Camões, a roda, como símbolo da Fortuna, percorreu um largo caminho e aparece cada vez com mais frequência. Encontramo-la, por exemplo, num manuscrito português iluminado do séc. XVIII, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que publicámos em 1985, em edição do ICALP [5]. Nesse manuscrito, no Emblema V, a Fortuna ostenta globos, roda e asas (Fig.3).

Se não tivesse sido já demonstrada por vários estudos nossos a influência da emblemática de Alciato em Camões [6], esta parcimónia com que o Poeta se refere à roda como símbolo da Fortuna poderia levar-nos a pensar que a emblemática não tinha penetrado no seu imaginário. Mas não. É precisamente o contrário que acontece, mesmo a respeito da Fortuna.

---

5. Francisco António de NOVAES CAMPOS, *Príncipe Perfeito. Emblemas de D. João de Solórzano*. Edição fac-similada do manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, oferecido ao Príncipe D. João em 1790. Prefácio, introdução, comentário e índices por Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.
6. Nos seguintes trabalhos, por exemplo: "O 'Ofício do rei' n'*Os Lusíadas* segundo a concepção clássica", in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984; "Tópicos da Iconologia Renascentista na Poesia Camoniana", Comunicação à V Reunião Internacional de Camonistas, São Paulo, 1987 (inédita); "A Emblemática de Alciato em Portugal no séc. XVI" in *Actas* de *O Humanismo Português, 1500 — 1600*, Lisboa, Academia das Ciências, 1988; "Uma imagem emblemática de Camões", in *Revista Camoniana*, São Paulo, 2ª série, Vol. III, 1989.

Fig. 3. Emblema V do Manuscrito de Francisco António de Novaes Campos referido na nota 5. A Fortuna apresenta os globos, as asas, a roda.

Se relermos a Ode VII, a D. Manuel de Portugal, encontraremos os seguintes versos:

> Sempre foram engenhos peregrinos
> da Fortuna envejados;
> que, quando levantados
> por um braço nas asas são da Fama,
> tanto por outro a sorte, que os desama,
> co peso e gravidade
> os oprime de vil necessidade.

Não escapou ao douto Faria e Sousa que estes versos são uma paráfrase explicativa do emblema alciatino que na edição paduana de 1621 figura com o nº 121 e com o lema: *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne prouehantur*, o que significa em português: *A pobreza constitui obstáculo para que progridam os maiores engenhos* [7]. Reza o texto do emblema em latim, descrevendo a gravura:

> *Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas;*
> *Ut me pluma levat sic grave mergit onus.*
> *Ingenio poteram superas volitare per arces,*
> *Me nisi paupertas invida deprimeret.*

Isto significa em português:

> A mão direita sustenta uma pedra,
> a outra mão tem asas. Tal como a
> asa me levanta, assi a pesada carga
> me detém. Podia voar com o meu
> engenho pelos altos céus, se a pobreza
> invejosa não mo impedisse.

7. *Rimas Várias de Luís de Camões*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Segunda Parte, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1972, p. 166. Nesta página, Faria de Sousa refere o emblema 119 de Alciato porque a numeração dos emblemas não coincide nas inúmeras edições do livro de Alciato.

A gravura apresenta-nos um jovem de bom engenho, caminhando com dificuldade por causa da pesada pedra, apesar das asas que o elevam numa das mãos, como diz a inscrição latina do emblema acima transcrita e traduzida (Fig. 4).

Fig. 4. Gravura extraída da tradução de Daza Pinciano *Los Emblemas de Alciato traduzidos em rhimas espanolas. Añadidos de figuras e de nuevos Emblemas em la tercera parte de la obra.* Em Lião, por Mathia Bonhome, 1540, p. 35.

Faria e Sousa não se poupa a citações de fontes, aproximando este emblema de vários trechos da literatura grega e romana. O mesmo fazem os comentadores de Alciato. Entre muitos desses comentadores, destacaremos o espanhol Diego Lopez que em 1615 publicou a sua *Declaração Magistral*, interpretação e tradução castelhana dos emblemas de Alciato [8]. Esta difusão na vizinha Espanha da obra do jurista milanês não será talvez estranha à abundância com que sobre ela se exprime Faria de Sousa. De qualquer modo, os versos de Camões são testemunho de que muito antes de Faria de Sousa e de Diego Lopez a obra alciatina se tornara popular na Península, se não em Portugal, e que pareceu natural ao Poeta inspirar-se nas suas imagens, como já noutros artigos nossos temos demonstrado.

Para terminarmos este breve estudo da iconologia da Fortuna em Camões, não queremos deixar de sublinhar que a audácia do Poeta, ao atribuir a roda como símbolo à esperança, introduziu no imaginário da literatura europeia um novo ícon, embora não tenha sido introduzido nas artes plásticas, que saibamos, não passando de imagem verbal. E é tanto mais para admirar esta imagem camoniana, carregada de conotações negativas que na sua obra atribui à Fortuna, quanto a esperança tinha no pensamento cristão um matiz fortemente positivo como uma das virtudes teologais. Investindo contra toda a tradição, já milenária, que valoriza a esperança, o Poeta atribui ao Amor esta inversão de valores, significando quanto a esperança amorosa é enganadora e instável.

8. Diego LOPEZ, *Declaratión Magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, Najera, Juan de Mongaston, 1615.

A TRADUÇÃO DA MEMÓRIA, A MEMÓRIA DA TRADUÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA DE AQUILINO RIBEIRO

ROBERTO VECCHI

> «Como hei-de eu expressar-me claro, descer aos recessos do pensamento, traduzir as cambiantes dum pensar, dar o pitoresco duma resposta se não possuo o instrumento próprio para traduzir tais subtilezas?!»
>
> A. RIBEIRO, "Preâmbulo" a *O servo de Deus e a casa roubada*, pp.13-14.

O quiasmo que encabeça a presente comunicação, mais do que uma concessão à retórica paratextual, pareceu-me instigante pela simetria de elementos que oferece à construção de uma perspectiva de leitura do macrotexto aquiliniano, *corpus* transbordante e, de certa forma, incómodo para visões abrangentes, seja pelas dimensões, seja pela riqueza tanto formal quanto temática de um percurso narrativo dos mais originais, ainda que hoje em dia, podemos afirmar, bastante negligenciado. [1] A ocasião permite-me ensaiar uma hipótese de trabalho através da qual empreendi uma releitura da narrativa de Aquilino, partindo da centralidade que, a meu ver, na sua prática literária, desempenha a actividade de tradução. Refiro-me, evidentemente, não só à dezena de traduções em sentido estrito, ou interlinguais em termos jakobsonianos, que o escritor levou a cabo no decurso do seu magistério literário, mas também a uma acepção na verdade mais extensiva do acto tradutor, ou seja, partindo da consciência de que os mecanismos da intertextualidade subjacentes a cada texto transformam a literatura no seu conjunto num processo permanente de tradução, [2] de modo que o próprio acto literário, mesmo o mais original, como no caso de Aquilino, acaba por se tornar, no fundo, uma operação tradutora, isto é, a repetição diferenciada de uma palavra perseguida há sempre, desde tempos ancestrais, e inexoravelmente condenada a uma irredimível imperfeição. Aliás, é esta diferença que funda a própria originalidade do discurso literário.

Embora se encontre ainda em fase de completa historicização pelo seu emaranhamento complexo, já é possível destacar na obra aquiliniana duas linhas mestras e ao mesmo tempo peculiares que cooperam na estruturação das generalidades narrativas do macrotexto. De acordo com as observações do crítico que provavelmente mais se tem esforçado por promover uma adequada valorização do escritor beirão, Óscar Lopes, podemos aperceber a tendência, recorrente por parte do autor, para projectar ao longo

1. Vejam-se a este respeito as considerações de Ó. Lopes, "Para uma nova leitura de Aquilino Ribeiro" in: *Cifras do tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 199-209.
2. Para uma eficaz síntese da problemática, cfr. W. Melo Miranda, "Tradução e intertextualidade" in: *Ensaios de Semiótica*, Belo Horizonte, 16 (1986), pp. 9-15.

da obra os reflexos, ainda que transpostos, da sua experiência pessoal, assim como constantemente aparece a frequência de motivos intimamente vinculados à tradição da novela picaresca ibérica.[3] É singular notar agora como tais características isotópicas remetem todas para operações tradutoras no sentido há pouco delineado. O forte lastro memorialístico ou autobiográfico no registo da recordação das vivências pessoais de boa parte da produção aquiliniana torna o passado objecto e instrumento privilegiado na articulação do tecido narrativo; contudo, este espaço da memória não é tautologia da experiência, mas, pelo contrário, a recuperação rememorativa ocorre em demanda constante da diferença, tradução ampliada ou reticente que despersonaliza quase o relato, quebra a sua moldura singular, possibilitando uma efectiva apropriação da História e das histórias também por parte dos leitores, que partilham assim activamente a troca de experiência com quem escreve. Ao mesmo tempo, a translação no espaço sócio-cultural português, em particular no universo regional beirão, de motivos próprios de um género como o picaresco, sensível como reflexo mediado pelas determinantes referenciais do seu contexto originário de produção, necessariamente se configura como repetição diferencial, ou melhor, como uma tradução não especular, mas profundamente alterada pelos acrescentos ou pelas subtracções indispensáveis para a funcionalização desses motivos e a consecução de efeitos analógicos de leitura dentro de outro referente. São esses os dois termos operacionais que retalham a presente hipótese de leitura: a memória como meio estético de tradução diferencial da experiência, que evidentemente relativiza a noção de fidelidade histórica em prol da de verosimilhança literária; e a que chamei de memória da tradução, isto é, a influência exercida sobre Aquilino por alguns traços precípuos decorrentes da aproximação dum outro sistema literário — neste caso, o espanhol com a picaresca — que o autor inscreve diferencialmente no seu próprio discurso, relativizando, sempre no âmbito estético, outra categoria que é a da originalidade a favor das relações complexas de intertextualidade.

Mas vou procurar agora esclarecer melhor justamente este último aspecto, pois talvez não seja um ponto bem assente para todos assumir a noção de picaresca portuguesa como parcela do original presente no imitado do paradigma espanhol. Ao falar de picaresca, se assumíssemos em sentido tradicional a ideia de influência externa como única força geradora da dinâmica cultural, o problema taxonómico de uma ficção se integrar ou não no género seria logo resolvido: a tarefa crítica que nos caberia para avaliar a sua filiação de uma tradição prévia seria unicamente a de verificar a eventual presença

3. Nas palavras de Ó. Lopes: «o leitor atento à obra aquiliniana dá facilmente conta de uma linha de demarcação entre duas ordens de temas que correspondem a dois estratos sociais bem separáveis em abstracto. Numa dessas camadas encontram-se as figuras humanas, as situações, os conflitos e impulsos que o autor mais espontaneamente imaginaria como seus, a ponto de muitas vezes se não importar com o cordão umbilical que sem dúvida o liga ao protagonista. Isso leva-o a apagar muito mais, em tal domínio social, as relações económicas, e a focar de preferência as tensões de ordem erótica. No outro estrato, que é o das personagens populares e sobretudo aldeãs, Aquilino mostra-se muito mais sensível a uma gama larga de determinantes materiais e de reacções humanas, registando nestas últimas uma vitalidade, uma gana e talento de viver, ou tão-só sobreviver, que o habilita à melhor herança da novela picaresca peninsular» (*Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, IN-CM, 1987, v. I, p. 376).

das marcas, tanto técnico-formais quanto temático-ideológicas, no que diz respeito ao *corpus* escolhido como paradigma (no contexto específico, o intertexto criado pelo *Lazarillo*, o *Guzmán de Alfarache* e inclusive o *Buscón*), cotejo sem dúvida interessante pelos elementos exegéticos que forneceria, mas que talvez não permitisse aperceber na sua totalidade, dentro duma oposição tão intransigente, a mescla não perfeitamente cindível do próprio que há no alheio, do original que há no imitado. [4] De resto, a dinâmica deste processo, menos simples do que por muito tempo se pensou, quando ainda vigoravam categorias metafísicas que absolutizavam a noção de influência e de originalidade, foi muito bem descrita em obra recente por Jurij Lotman, que frisou como uma cultura externa para entrar no nosso sistema cultural deve transformar-se de alheia em própria, deixando, portanto, no movimento de apropriação, de ser externa. [5] Estes reparos autorizam uma perspectiva diferente de leitura das relações culturais entre Espanha e Portugal e, em particular, da controversa questão se é legítimo admitir a existência da novela picaresca autóctone dentro do espaço literário português ou, pelo contrário, se é possível avaliar somente os vestígios de um género alheio, que nunca evoluiram em direcção a um género próprio. [6] A divergência de visões decorre sobretudo da noção que se elege como padrão de referência na reflexão genológica, ou seja, se os elementos objectivamente presentes na cultura portuguesa como parte integrante do circuito cultural ibérico que remetem para a modalidade picaresca são fruto de meras tensões entre âmbitos culturais contíguos, ou se as marcas de género chegam a diferenciar peculiarmente uma produção picaresca portuguesa.

O exemplo de Aquilino oferece-se como emblemático para ultrapassar, de acordo com essas considerações, o círculo restrito da discussão sobre a presença ou a ausência do género em Portugal, dificultada inclusive pela falta de uma definição totalmente exaustiva de um cânone que possa prestar contas das inúmeras virtualidades que o pícaro

4. Estas considerações são evidentemente tributárias, no campo literário, de alguns elementos da reflexão crítica de A. Cândido, "Dialética da malandragem (caracterização das «Memórias de um Sargento de Milícias»)" in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 8 (1970), em particular pp. 68--71 e da releitura que deste valioso trabalho fez R. Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem»" in: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 130-131 e 134; sobre o carácter fictício de oposições formais como original/imitado e em geral a noção de cópia, veja-se do próprio Schwarz, "Nacional por subtração" in: *ibidem*, pp. 29-48 (em particular as considerações da p. 48).
5. J. M. Lotman, "Strutture interne e influenze esterne" in: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevidibilità*, tr. it. di C. Valentini, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 166-171 (ed. orig., 1992).
6. Confrontam-se, como se sabe, neste sentido, as duas monografias disponíveis sobre o assunto, ao lado de alguns outros estudos parcelares sobre o tema: U.M. Trullemans, autora dum pioneiro trabalho sistemático (*Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Insula, 1968), que, ao articular a sua análise no campo estrito da tradição literária, conclui afirmando que «*no hubo una novela picaresca autóctona en Portugal*» (p. 191), ainda que se encontrem vários vestígios afins da picaresca que, no entanto, não evoluem para a formação de uma novela ortodoxa e autenticamente pícara; J. Palma-Ferreira (*Do pícaro na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981), inscrevendo-se noutra perspectiva, admite, ao contrário, que existem novelas picarescas escritas por autores portugueses; contudo «o pícaro, em Portugal, estava condenado à vida efémera de uma novela ou à diluição na sátira, já que parece nunca ter correspondido a uma faceta característica da mentalidade portuguesa» (p. 91).

é capaz de produzir a nível textual.[7] De facto, em várias ocasiões e épocas diferentes, Aquilino Ribeiro abertamente admitiu a influência exercida sobre a sua obra pela literatura espanhola e, mais especificamente, pelo género picaresco, do qual o escritor sempre se professou, na prática da leitura e da tradução, entusiasta admirador.[8] Ora o autor de *O Malhadinhas* mostra uma lúcida consciência das dinâmicas literárias quando, ao declarar a filiação de motivos da sua ficção a partir de uma tradição externa como a espanhola, desloca a questão da influência para um campo de tensões onde ela não só não aparece em detrimento da originalidade, mas, ao contrário, é o conhecimento do substrato intertextual que lhe permite diferenciar mais profundamente o retomar de motivos próprios da picaresca, conseguindo efeitos analógicos no acto de leitura, na adequação de elementos literários exógenos num discurso ficcional colocado em outro contexto sócio-cultural e articulado por outra linguagem. Aliás, a operação é possibilitada justamente pela peculiaridade do projecto literário num quadro que já não é dominado exclusivamente pela oposição original/imitado, mas que possui também outros termos

7. Na vastíssima bibliografia crítica acerca da picaresca, vale a pena salientar como das codificações dirigidas para a determinação de um cânone rígido, se tem inclinado para um conceito de picaresca mais amplo em que se pode inscrever, além das manifestações clássicas do "*siglo de oro*" espanhol, o leque extenso de obras que apresentam caracteres afins do picaresco, de forma que, na inviabilidade de uma definição orgânica do género, infirmada aliás por muitas emergências textuais que parcialmente executam o paradigma picaresco ou reproduzem só um gosto ou um clima pícaros, sempre se tem afirmado uma noção do picaresco mais como «uma atitude perante a vida, do que um género literário definível pelo assunto ou por outros caracteres externos», como notou J. Palma-Ferreira (*op. cit.*, p. 9) parafraseando S. Gili y Gaya. Isto, contudo, não reduz o valor do aprofundamento de esforços epistemológicos globais que contribuem para pôr ordem a uma matéria tão magmática, a qual, mais que um conceito taxonómico, como observou oportunamente A. Weber, «*es un sistema de posibilidades, una constelación de estructuras*» ("Cuatro clases de narrativa picaresca" in: AA.VV., *La picaresca. Origens, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca organizado por el Patronato "Arcipreste de Hita", Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 18). Por tais razões, mantêm a sua importância as tentativas de compreensão geral da problemática, sobretudo se o sentido que as preside é inclusivo e não exclusivo, como no caso de C. Guillén, que fixou oito traços básicos caracterizadores do código picaresco, dos quais decorrem duas perspectivas de leitura, uma em sentido restrito, outra em sentido lato (em relação aos textos que só parcialmente correspondem às características delineadas), indicando-os como um procedimento, aliás não absolutista, para ordenar o *continuum* de factos literários individuais; veja-se C. Guillén, "Towards a definition of picaresque" in: *Literature as system. Essays toward a theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106. Ainda acerca da picaresca, com sugestões interessantes a respeito da expansão em outros sistemas do núcleo clássico espanhol, M. González, *O romance picaresco*, São Paulo, Ática, 1988, em particular pp. 38-44.

8. Declara textualmente no *Solilóquio autobiográfico literário*: «Mergulhando as suas raízes num tal húmus, a literatura espanhola reveste-se de um cunho singular, muitas vezes impenetrável. Ela é, sobretudo, rica no sonho e na caricatura. [...] Ora numa proporção, mínima talvez, creio ter herdado essa qualidade soberba dos nossos irmãos espanhóis. Se a não herdei, admiro-a, pelo menos, e esta admiração bastaria para explicar que uma influência da literatura espanhola, *sobretudo a picaresca*, se note em mim. Quem lê Cervantes, o seu *Dom Quixote* ou as *Novelas exemplares*, não pode esquecê-lo», in: M. Mendes, *Aquilino Ribeiro. A obra e o homem*, Lisboa, Arcádia, 1960, pp. 57-58 (o sublinhado é meu). O texto adaptou e traduziu aqui as declarações que Aquilino tornou públicas numa entrevista concedida a F. Lefèvre, "Une heure avec Aquilino Ribeiro" in: *Les Nouvelles Littéraires* de 28 de Setembro de 1935, p. 6.

de referência (o peso da tradição, a personalidade e a vivência do autor, o estilo individual, as relações de poder regionais, nacionais e, até, supernacionais, as condições de produção etc.) e inclusive pela reformulação substancial decorrente do uso artístico e arbitrário do signo literário. Uma amostra flagrante de como opera Aquilino de acordo com esta dinâmica é-nos fornecida pela análise de algumas traduções realizadas pelo escritor, em particular as da obra cervantina, onde se evidenciam os princípios operacionais que o auxiliam na translação dos códigos picarescos espanhóis para o sistema literário português. Surpreende, para dar um exemplo concreto, na tradução aquiliniana das *Novelas exemplares*, a assimetria drástica entre o texto original espanhol e a *versão* portuguesa, ao ponto que, numa das novelas onde assaz vivo é o espírito e o clima pícaro do universo cervantino, o *Rinconete y Cortadillo*, com sua trajectória iniciática e simbólica de integração na sociedade sevilhana de dois marginais, o enunciado acaba por resultar completamente refundido em termos expressivos, com uma reformulação estilística cuja profundidade chega a atingir a própria organização do texto com supressões e acrescentos.[9] A variação incisiva do texto cervantino, ao associar à preservação do enredo também a integridade das virtualidades pícaro-pitorescas, determina um lugar da diferença onde há um excesso ou uma superabundância de materiais lexicais, de formas sintácticas, de recursos expressivos, que resultam indispensáveis para lograr a transferência de códigos semânticos do outro sistema: dentro deste espaço se inscrevem as coordenadas duma repetição picaresca que pode assim ser oferecida intacta nas suas potencialidades aos leitores portugueses. Seria interessante determo-nos, mesmo que brevemente, sobre o cotejo das alterações, às vezes substanciais, que transformam sentido e forma do original espanhol em prol da manutenção do tom e do clima peculiares da obra, introduzidas pela mão do tradutor,[10] mas basta evocar as palavras do próprio

9. Sobre este aspecto, chamou a atenção em particular Ó. Lopes, que numa aguda recensão das *Novelas exemplares* assinalou a operação linguística realizada por Aquilino a fim de transpor para português as potencialidades e os efeitos picarescos do original castelhano, ainda que alterando sensivelmente o texto: «[...] o *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes nos aparece, como expressão verbal, completamente refeito pelo tradutor, até à estrutura dos parágrafos, numa gíria viva, elevada à categoria de arte, que realiza todas as virtualidades picarescas do original» ("A crítica do livro" in: *O Comércio do Porto*, de 24 de Março de 1958, p. 5).

10. Reproduzo em seguida uma breve amostra significativa do cotejo entre o texto de Cervantes e a versão aquiliniana da *Novela do Rinconete e Cortadilho*. O confronto é feito a partir das edições: (A) M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de J. Rodriguez-Luis, Madrid, Taurus, 1983, v. I, pp. 209-245 e (B) M. de Cervantes Saavedra, *Novelas exemplares. Versão de Aquilino Ribeiro*, Lisboa, Bertrand, 1967, pp. 177-212.

A, p. 210: «¿Y sabe vuesa merced algún oficio?», perguntó el grande.

Y el menor respondió:

«No sé otro, sino que corro como una liebre, y salto como un gamo, y corto de tijera muy delicadamente.»

«Todo eso es muy bueno, útil y provechoso», dijo el grande, «porque habrá sacristán que le dé a v. m. la ofrenda de Todos Santos porque para el jueves santo le corte florones de papel para el monumento»

B, p. 178: — E que ofício é o do menino? — tornou o mais velho.

— Lá ofício, ofício, não tenho. Mas corro como uma lebre, salto como um gamo, e talho de tesoura menos mal.

Aquilino quando, ao falar do propósito ambicioso de "nacionalizar" Cervantes, explica o sentido da sua estratégia tradutora: «traduzir um livro não consiste apenas em vertê-lo para termos equivalentes noutro idioma; é amoldá-lo ao clima e estética desse idioma, como se lhe fosse congénito». [11] A tradução portanto torna-se repetição diferenciada, cópia conforme com o original que não abdica, contudo, da acção criadora do tradutor, o qual reactiva a substância íntima e autêntica da obra, interpolando nela a fala "viva e

— Está bem, está bem, já não é pouco. Com essas artes sempre há-de encontrar um juiz de igreja que lhe dê a esmola dos Santos. O amigo corta-lhe os florões de papel com que enfeitam o andor de Senhor dos Passos, que sai na Quinta-Feira Maior, e farta-se de pão bento.

A, p. 220: «¿Y con sólo eso que hacen, dicen esos señores», dijo Cortado, «que su vida es santa y buena?».

«Pues ¿qué tiene de malo?», replicó el mozo. «¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?»

«Sodomita querrá decir v. m.», respondió Rincón.

«Eso digo», dijo el mozo.

«Todo es mal», replicó Cortado. «Pero pues nuestra suerte ha querido que entramos en esta cofradía, vuesa merced alargue el paso, que muero por verme con el señor Monipodio, de quien tantas virtudes se cuentan»

B, pp. 188-189: — E basta isso, duas rezas, duas vénias, uma lágrima de azeite — proferiu Cortado — para a vida lhes ficar tão temperada que lhe chamam santa e boa?

— Pois que tem de má, fazem favor de me dizer? — redarguiu o moço. — Não é pior ser hereje, renegado, matar o pai, ou ser *solomita*?

— Sodomita, quer o amigo dizer? — atalhou Rincão.

— Sim, senhor.

— Tudo isso é peste — replicou Cortado. — Mas uma vez que é sina nossa que entremos para a confraria, faça favor de alargar o passo. Estou morto por ver-me frente a frente do senhor Monipódio, que tanto lhe ouço gabar.

A, p. 228: Alegráronse todos con la entrada de Silvato, y al momento mandó sacar Monipodio una de las esteras de enea que estaban en el aposento y tenderla en medio del patio. Y ordenó, asimismo, que todos se sentasen a la redonda, porque, en cortando la cólera, se trataría de lo que más conviniese. A esto dijo la vieja que había rezado a la imagen:

«Hijo Monipodio, yo no estoy para fiestas, porque tengo un vaguido de cabeza dos días ha, que me trae loca, y más, que antes que sea mediodía tengo de ir a cumplir mis devociones y poner mis candelicas a Nuestra Señora de las Aguas y al Santo Crucifijo de Santo Agustín, que no lo dejaría de hacer se nevase y ventiscase.

B, p. 196: Rejubilaram todos com a vinda de Apitinho e Monipódio deu ordem que trouxessem uma das esteiras para o pátio. Depois chamou a todos:

— Cheguem-se...

Puseram-se à volta e tornou ele:

— Primeiro mata-se a larota, depois falaremos.

A velha, que se postara diante da imagem de Nossa Senhora, aproximou-se:

— Monipódio do meu coração, estou hoje pouco para festas. Trago uma dor de cabeça que dá comigo doida. Antes que dê o meio dia tenho de estar na Sé a fazer as minhas devoções e a pôr as velas que prometi a Nossa Senhora das Águas e ao Santo Crucifixo de Santo Agostinho. Pode nevar, cair água a potes, que ao meu voto não falto eu.

11. A. Ribeiro, "Introdução" in: M. de Cervantes Saavedra, *O engenhoso fidalgo D.Quixote (traduzido por Aquilino Ribeiro)*, Lisboa, Fólio, 1954-1955, v. I, p. LXII (esse trecho foi reapresentado como prefácio à outra edição, M. Cervantes Saavedra, *D. Quixote de la Mancha. Versão de Aquilino Ribeiro*, Lisboa, Bertrand, 1959, v. I, p. 9).

arterial" do povo, com as correcções impostas pela sua inserção em outra língua e referente. Dentro desta perspectiva, os reparos polémicos dirigidos pelas páginas da revista *Brotéria* contra essa opção do tradutor representam um testemunho precioso, ainda que involuntário, da estratégia aquiliniana de aproveitamento de elementos externos e, em princípio, alheios. Observa, de facto, João Mendes, ao criticar a atitude de Aquilino de "traduzir para melhor" as andanças do cavaleiro da triste figura, que «quanto ao termo colorido e pitoresco [...] nota-se a tendência a concretizar ainda mais o termo pícaro e familiar». [12] A apropriação de códigos, portanto, ocorre através da linguagem que secciona e transforma os motivos imitados, tornando-os próprios e adaptando-os à outra modalidade do registo expressivo português, num processo operacional de conversão que, desde logo, não esconde o seu carácter de arbitrariedade.

Estas considerações acendem outra luz sobre a problemática geral da picaresca dentro do macrotexto aquiliniano, questão, a da influência, que sempre tem despertado atenção controversa entre os críticos. Alguns, como Óscar Lopes, privilegiando as identidades, enfatizaram o gosto de Aquilino «pela vitalidade ladina, pelo espectáculo de um homem acuado até ao último risco e defendendo-se com os mais imprevistos recursos» e a execução do modelo de novela picaresca torna-se assim, nas páginas do pai do Malhadinhas, do Milfomes, de Calhorra, de António das Arábias,

> a história das aventuras, desgraças e ladinos expedientes de pícaros ou personagens populares, sem cultura letrada, sem arrimos sociais, mas férteis em manhas e dotados, como os gatos, de sete fôlegos de resistência e de reactividade vital a toda a prova. [13]

Partindo dessa extensibilidade do conceito picaresco, Ó. Lopes, à maneira de Urbano Tavares Rodrigues, [14] lê nas ressonâncias da comum medula ibérica a presença dum forte elo que liga a tradição da novela picaresca espanhola a grande parte da ficção aquiliniana, que vai dos contos beirões do primigénio *Jardim das Tormentas* até ao universo colorido de dezenas de outra figuras da ladinice pícara que acompanham, quase sem solução de continuidade, todo o decurso da sua obra,

> desde o *Romance da raposa*, no plano da efabulação infantil, até ao *Malhadinhas*, desde o seu Viriato, chefe de salteadores, *dux latronum*, ao seu Luís de Camões, desde a sua

12. J. Mendes, "O Quixote em português" in: *Brotéria*, LVIII, 5 (1954), p. 570 e *passim*.
13. As duas citações de Ó. Lopes são extraídas respectivamente de *Entre Fialho* [...]., p. 391 e "Um lugar de nome «Aquilino»" in: *Cifras* [...], p. 174. No primeiro trabalho integra-se o principal ensaio especificamente dedicado à picaresca na obra de Aquilino: "O mundo pícaro de Aquilino Ribeiro" in: *Vértice*, XXV, 267 (1965), pp. 885-896.
14. Ao lado de argutas ressalvas a respeito do facto que «as condições habituais da existência do pícaro — a errância, os pequenos furtos, o servir a vários amos, a mendicidade — faltam por vezes ou não se encontram na sua totalidade nos anti-heróis aquilinianos», U. Tavares Rodrigues salienta contudo que «o pícaro de Aquilino, como os seus maiores, bate-se com as armas que tem, personifica a força que da fraqueza arranca, o Zé ninguém que sabe que o ardil é a sua espada, o campónio social e economicamente dominado, mas que encontra na sua adestrada solércia jeitos e armas para se defender dos poderosos e levá-los de vencida» ("A picaresca na obra de Aquilino Ribeiro" in: *O Diário*, Suplemento Cultural de 21/4/1985, p. 12.).

comparsaria rural, desde os seus portugueses trocatintas das Sete Partidas aos seus protagonistas mais ou menos aventureiros. [15]

Ao contrário, outros, como Fredrick C. Hesse Garcia, tencionam destacar sobretudo as diferenças dos pseudo-pícaros aquilinianos em relação aos padrões do modelo clássico espanhol, de forma que «isolando-se *O Malhadinhas,* o estudo da relação de Aquilino com a ficção picaresca é, na verdade, a história do seu aparente desejo de escrever racontos picarescos»,[16] reduzindo portanto as emergências de motivos picarescos na obra aquiliniana a ensaios, tentativas frustradas de criar uma novela picaresca autóctone. No entanto, se bem repararmos nas duas leituras críticas, notaremos por certo como, partindo de ângulos visuais opostos, elas convergem num ponto comum, ao privilegiar os elementos de identidade ou os de diferença: de qualquer modo se encare a questão da picaresca em Aquilino ela não passa de uma repetição, sim, mas uma repetição diferenciada (portanto, a atenção pode-se fixar tanto na repetição, quanto no seu carácter diferencial), ou seja, é uma picaresca por subtracção ou acrescentamento que coloca a questão naquela dinâmica complexa das influências, aqui esboçada.

Disso é possível dar-se adequadamente conta se aplicarmos a perspectiva crítica na novela aquiliniana que quase unanimemente [17] é interpretada como paradigma da sua neo-picaresca: refiro-me, é evidente, ao monólogo sequencial de *O Malhadinhas*. Apesar de contar já com bons estudos parcelares sobretudo na vertente narratológica [18], há um aspecto desta obra, como de resto no conjunto da produção de Aquilino, que passou subestimado na recepção crítica do escritor. A meu ver, nunca se prestou a devida atenção aos caminhos genéticos dos textos aquilinianos, que foram, como aliás não passou

15. Ó. Lopes, "«Abóboras no telhado», de Aquilino Ribeiro. E, a propósito, uma panorâmica da sua obra" in: *Cinco personalidades literárias*, Porto, Divulgação, s.d., pp. 43-44 e, também, *Idem*, "Aquilino Ribeiro: alguns livros, uma panorâmica" in: *Modo de ler. Crítica e interpretação literária/2*, Porto, Inova, 1972², pp. 330-331.
16. F.C. Hesse Garcia, "Aquilino Ribeiro e a ficção picaresca" in: *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, vol. 15, Supplementary Issue, Summer 1978, p. 124, ensaio depois integrado com ligeiras alterações no volume *Aquilino Ribeiro: um almocreve na Estrada de Santiago*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1981 (a citação encontra-se a p. 104).
17. Há interessantes observações sobre as virtualidades picarescas de *O Malhadinhas* num ensaio de A. Pinheiro Torres, ("«O Malhadinhas» visto através do seu adagiário" in: *Ensaios escolhidos I*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 77-83), que conclui a sua análise semântica do adagiário do próprio personagem autodiegético afirmando que António Malhadas é essencialmente não um pícaro, mas um anti-pícaro «cuja vida acaba no arrependimento, na virtude, na estabilidade e no *sucesso* social. As *veras* triunfam, em beleza, sobre uma vida de algumas burlas, picardias e naifadas» (p. 83). Parece-me que a noção de antipícaro utilizada pelo crítico (que cria assim um sugestivo jogo de espelhos entre a noção de pícaro=anti-herói e o seu Malhadinhas=antipícaro) se pode inscrever no modelo delineado de pícaro por diferença, onde os elementos de descontinuidade em relação ao paradigma clássico se tornam semanticamente tão importantes quanto os de identidade. O artigo fora publicado também em *Colóquio/Letras*, 85 (1985), pp. 50-55.
18. Cito, a título de exemplo, dois estudos que desvendam interessantes pistas de leitura acerca da novela em questão: C. Reis, "Da narratividade n'«O Malhadinhas» de Aquilino Ribeiro" in: *Colóquio/Letras*, 85 (1985), pp. 43-49, H. Almeida, "Narratário e estratégia narrativa n'«O Malhadinhas»" in: *Cadernos Aquilinianos*, Viseu, 1 (1992), pp. 51-65.

despercebido, [19] objecto de um sistemático processo de reescrita e revisão. Não representa, esta, uma variável independente no estudo do *corpus* literário de Aquilino, porque a colação dos testemunhos — pelo menos os únicos acessíveis hoje, ou seja, os da tradição impressa, com as lições anteriores à edição autorizada como definitiva e que exprime a última vontade do autor, oferece materiais para uma melhor compreensão de como progressivamente o texto foi arquitectado e construído. [20] Ou seja, se o macrotexto aquiliniano se articula, como vimos, a partir duma diferença, esta diferença não é estática, mas pelo contrário dinâmica, isto é, há diferenças dentro da própria diferença e só a visão do texto como processo, como entidade variável, permite desvendar a evolução das intenções criativas "autênticas" do escritor. Por outras palavras, permanecendo sempre no princípio da cópia diferencial, a edição *ne varietur* duma obra pode ser vista justamente como cópia diferencial de etapas genéticas anteriores. Ora bem, no caso de *O Malhadinhas*, se avaliarmos a dinâmica do texto pelo menos nas três fases editoriais que podemos individuar, descortinaremos um movimento interessante que se inscreve, ele também, no signo da diferença. Depois da primeira edição, em 1922, no livro de contos *Estrada de Santiago*, a novela foi acrescida e reformulada para a edição ilustrada de 1946, enfim foi novamente revista para a edição definitiva de 1958, quando saiu junto com outra novela, *Mina de diamantes*: [21] o cotejo das numerosas variantes, sobretudo as auto-exegéticas, [22] introduzidas no sistema textual neste processo consente-nos apreender nas diferentes fases um movimento, tanto de ideia, quanto de tom, que não é de aproximação dos modelos clássicos da picaresca; pelo contrário esse movimento afasta progressivamente o texto do paradigma semântico da picaresca para precisar os contornos de uma novela que só diferencialmente se pode reconduzir à matriz do género, dando proeminência às peculiaridades portuguesas sobre as estilizações espanholizadas. [23] Interessante é notar como os motivos acrescidos se deslocam numa direcção não picaresca: os episódios introduzidos *ex novo* de facto (o duelo no povo de Santa Eulália, a perturbação do encontro com Rita que quase se sobrepõe à paixão por Brízida), definem um código da honra

19. Há um interessante trabalho, aliás inédito, que trata, mesmo que parcialmente e para fins sobretudo estilístico-linguísticos, a problemática das variantes no cap. I de *Terras do Demo*: L. C. C. Araújo, *Elementos para o estudo da linguagem regionalista de Aquilino Ribeiro*, Dissertação de licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Lisboa-Faculdade de Letras, 1948.
20. Cfr., a respeito, os dois estudos de G. Tavani, "Los textos del siglo XX" e "Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos", ambos em A. Segala (a cura di), *Littérature latino-americane et des Caraibes du XX^e siècle*, Collection Archives, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 53-63 e 65-84.
21. As edições de referência são: A. Ribeiro, *O Malhadinhas*, in *Estrada de Santiago*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 1922, pp. 59-188; *idem*, *O Malhadinhas* (desenhos de Bernardo Marques), Lisboa, Livraria Bertrand, 1946 e *idem*, *O Malhadinhas*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1958 (aproveitei a reedição de 1989).
22. A definição de variantes auto-exegéticas remete também para a reflexão de G. Tavani, *op. cit.*, p. 74.
23. Observe-se que já a edição de 1946, bastante ampliada em relação ao texto-base de 22, reformula em parte intriga e *fabula*, com a subdivisão ampliativa em três capítulos (um dos quais praticamente acrescido por inteiro) do primeiro capítulo da edição *princeps:* a condensação de 4 capítulos (IV-V e VI-VII) da primeira edição em dois macrocapítulos (VI e VII) das edições posteriores permitirá ao autor manter uma estrutura homóloga nas três edições: um intróito, dez capítulos globais e um desfecho.

real e não paródico, próprios, na conduta e no sentimento, de um homem mais honesto e audacioso do que o anti-herói da tradição picaresca. A este ajuste de ideia, que abre o leque de elementos não picarescos presentes na narrativa, corresponde uma substancial dinâmica de adequação do tom que altera incisivamente os materiais lexicais do texto original. [24] Estes traços confirmam como as influências da picaresca, que sem dúvida existem, operam a nível subtextual sem reduzir o carácter diferenciado da originalidade da tradução aquiliniana que as rearticula dentro de outro contexto, o das Beiras conhecido pela experiência directa, ou seja, em palavras de Urbano Tavares Rodrigues, «Aquilino "nacionaliza" os seus pícaros, quer se trate do Malhadas ou do António das Arábias». [25]

A riqueza de um texto como *O Malhadinhas* permite-nos um outro lance crítico acerca de um aspecto formal (mas cujos reflexos abrem interessantes pistas inclusive em relação à totalidade do *corpus* aquiliniano), que atinge a semântica da obra. Trata-se de uma outra operação tradutora — sempre em sentido lato — que se associa ao uso da memória. De acordo, desta vez, com a melhor expressão picaresca, *O Malhadinhas* configura-se com o estatuto da autobiografia ficcional, onde a vivência e o passado, mesmo que se trate de um narrador autodiegético transposto, são aproveitados como matéria narrativa em virtude do pacto de leitura. Ora, importa observar como esta modalidade própria do género picaresco se combina coerentemente com um dos traços peculiares da produção de Aquilino: [26] a oscilação constante entre dois pólos que, com outro quiasmo, poderíamos definir da autobiografia de ficção e da ficção autobiográfica.

---

24. O que se infere nas linhas gerais das intenções estilísticas de Aquilino através do estudo das variantes é uma atenção para aprimorar a expressão no sentido de desenvolver melhor algumas passagens do texto, ao mesmo tempo que a adopção de fórmulas mais analíticas, a ampliação do adagiário e a recalibragem do registo verbal, em particular na passagem da edição de 1922 para a de 46, evidenciam o esforço de aproximar mais a fala popular do tom autobiográfico do relato, assim como se apercebe, na transição para a edição de 58, um movimento que do concreto leva o discurso mais para o figurado, o aprofundamento do registo psicológico, quase em direcção de uma cristalização do personagem e do seu monológo, a confirmar a consciência do carácter literário da operação de tradução linguística, como, aliás, o próprio autor explicitara na nota preliminar à edição definitiva: «Reproduzir a linguagem dum rústico, já não digo com fidelidade mas artifício, redundaria num árduo e incompensável lavor literário. O que se cometeu foi filtrá-la, mais na substância do que na forma, com o cuidado, por conseguinte, de poupar ao oiro verbal as suas pepitas preciosas», A. Ribeiro, *O Malhadinhas*, (*Obras completas de Aquilino Ribeiro*), Lisboa, Bertrand Editora, 1989, p. 8. Observações mais amplas a este respeito poderão ser encontradas num estudo sobre as variantes das edições de *O Malhadinhas* que tenho em preparação.
25. U. Tavares Rodrigues, "O génio de Aquilino" in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Tomo XXV (1986), p. 87, em que o crítico faz preceder oportunamente à frase que citamos o quadro das diferenças nos pícaros de Aquilino: «É claro que a picaresca aquiliniana tem muito a ver com a sua experiência cultural, familiar que era dos mundos de Cervantes, do *Lazarillo de Tormes*, do *Buscón*, do *Guzmán de Alfarache*. Mas nasce sobretudo da observação directa de criaturas astutas e viçosas como a que lhe serviu de modelo para o seu *Malhadinhas*. [...] Enunciada pelo anti-herói, em tom amiúde jocoso, à boa maniera pícara, a autobiografia do Malhadas, com seus lances de choupa e de navalha, seus ardis em cata de bom presunto e de bom vinho ou para safar o corpo à morte, em noite errante de muita neve e de lobos ferozes, pede meças ao talento de um Quevedo ou de um Mateo Alemán».
26. Sobre o dialogismo picaresca/autobiografia, veja-se o artigo de F. Meregalli, "Autobiografia e picaresca" in: *Nuova Antologia*, 1-2 (1978), pp. 516-530.

Efectivamente, Aquilino transformou a sua experiência pessoal, as vicissitudes vividas, observadas e testemunhadas no corpo preferencial da sua escrita, transfigurando-as em grau variável pelo registo romanesco.[27] Isto implica um outro elemento determinante para a compreensão da obra: a transposição do dado da experiência nunca é repetição ou tentativa reprodutora do idêntico, cristalização do existido através da lembrança, mas, pelo contrário, a sua escrita da memória opera de forma sistemática, em função da diferença que o passado cria no contacto com o presente. Um dos desvios mais graves que marcaram a recepção crítica da produção aquiliniana foi o excesso de leituras biográficas, que viam nas várias personagens romanescas meros reflexos da vivência do escritor:[28] deste modo, com superficialidade, divisou-se nos Libório Barradas, Amadeu Magalhães ou nas andanças do Macário de *O homem que matou o Diabo* transposições não mediadas da existência do escritor.[29] Perdeu-se assim de vista, por causa de incautas

27. É ainda Ó. Lopes que fez ressaltar esta outra especificidade da obra aquiliniana, ao afirmar que é a própria vida de Aquilino um acidentado romance de aventuras que, através da prática artística, se transmuda em obra literária acabada, portanto «o eixo de quase sessenta volumes da sua autoria é constituído por uma série de romances ou textos que visivelmente enraízam na sua experiência pessoal, refractando-a, romanceando-a por vezes muito e por vezes quase nada, a tal ponto que teríamos quase um *continuum* vivido do seu autor se as dispuséssemos de acordo com o seguinte alinhamento: *Cinco réis de gente*, *Uma luz ao longe* (romance da infância e adolescência): *A via sinuosa*, *Lápides partidas*, *Leal da Câmara*, *Filhas de Babilónia* (romances ou memórias da juventude solteira); *É a Guerra*, *Alemanha ensanguentada* (diários de guerra de um recém-casado); *O homem que matou o Diabo*, *Domingo de Lázaro* (incluído na ed. definitiva de *Estrada de Santiago*), *Mónica* e *O arcanjo negro* (transposições da vida pólitica ou familiar na maturidade)», *Entre Fialho* [...]., pp. 369-370 (cfr. também *Um lugar* [...], p. 174). Da mesma forma como D. Mourão-Ferreira notou que as projecções romanceadas da vivência pessoal de Aquilino se podem encontrar em «longos textos narrativos, *A via sinuosa*, *Lápides partidas*, *Cinco réis de gente*, *Uma luz ao longe*, mas também em muitas páginas de *Jardim das tormentas*, *Filhas de Babilónia*, *Estrada de Santiago*, *Mária Benigna*, *Quando ao gavião cai a pena*, *O arcanjo negro*, *Casa do escorpião*. De outra parte, em registo autobiográfico ou memorialístico, ei-la fornecendo matéria para avulsos trechos de *Por obra e graça*, ou de *Aldeia*, ou de *Geográfia sentimental*, bem como para boa parte de *Abóboras no telhado*, onde em princípio só a obra e a carreira do escritor estariam em causa; e isto sem falar de *Um escritor confessa-se*», *Aquilino por Aquilino* in: *Sob o mesmo tecto. Estudos sobre autores de língua portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 109. Veja-se também sobre a dimensão do espaço autobiográfico aquiliniano C. Rocha, "Memórias dum revolucionário" in: *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, p. 217.

28. Cfr. os reparos a este respeito feitos por H. Almeida, *Aquilino Ribeiro e a crítica. Esudo sobre a obra aquiliniana e sua recepção crítica*, Tese de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1989, em particular pp. 67-71 e 89-97.

29. Aliás, o próprio Aquilino sempre recusou uma leitura demasiado referencial dos seus textos em conhecidas declarações como: «Enfim, a minha obra sou eu próprio. Mas, as personagens a que procurei dar vida não são desdobramentos de mim mesmo. Frequentemente são apenas remates lógicos das personagens que cada um traz em gérmen na maneira de ser e de pensar, mas sòmente em gérmen. E estes gérmens desenvolvem-se nos romances, com a amplitude que permite a transposição. Houve quem se comprouvasse em me reconhecer no protagonista do romance *O Homem que Matou o Diabo*, fazendo o trajecto de Castela e de Navarra, para ir lançar-se aos pés de uma "star". Viram-me ainda na pele do herói de um outro romance *A Via Sinuosa* e *Lápides Partidas*. Não é nada disto. A identificação tem limites» "Solilóquio autobiográfico literário" in: M. Mendes, *Aquilino Ribeiro. O homem e a obra*, Lisboa, Arcádia, 1960, pp. 60-61.

aproximações, a dinâmica de tradução da memória, isto é, o uso activo do instrumento mnésico onde o passado não se recupera como objecto ossificado, mas sim como palimpsesto vivo e aberto que, na conjugação com a experiência presente e o imaginário, contribui para a estruturação de um *eu* autobiográfico, com a maior amplitude de virtualidades proporcionadas mais pela categoria da verosimilhança literária do que pela fidedignidade histórica. A circunstância de a escrita copiar ou repetir diferencialmente a experiência e o passado reterritorializa a lembrança e a memória como componentes do discurso aquiliniano, que convivem sem uma hierarquia preestabelecida ao lado de outros elementos do literário, do antropológico, do ideológico, cooperando na construção do texto narrativo. Para ter um exemplo provavelmente parcial mas significativo, podem-se avaliar os interessantes materiais de pesquisa que, neste sentido, fornece o volume de memórias *Um escritor confessa-se* (póstumo) e o ciclo romanesco formado por *A via sinuosa* (1918) e *Lápides partidas* (1945). Uma leitura comparativa destas obras faz logo aperceber o intertexto memorialístico comum de que participam todas, mas representaria um desvio irremediável ler os romances na filigrana do factual oferecido pelas memórias: todas representam, na verdade, apesar do diferente estatuto genológico, misturas incindíveis de graus diferentes de memória e ficção que operam como totalidade unificada. O hiato temporal que separa as três obras de várias décadas mostra exactamente como a narrativa opera em função tradutora e a memória se torna uma inesgotável matriz de diferenças, onde os próprios actos de lembrar e narrar compõem o tecido precário do texto que, temporariamente, amarra um sentido, mas ao mesmo tempo se oferece sempre a ser desenlaçado e recomposto numa outra forma, com diferentes cores, dimensões, enredo, num contínuo e latente oscilar entre verdade e ficção, realidade e imaginação, entre uma temporalidade acabada e uma outra fantástica.

Nesta visão, cria-se uma especularidade latente, ou melhor, uma simetria solidária entre a picaresca e o memorialismo aquilinianos como produtos de operações tradutoras que engendram diferença, uma diferença onde justamente reside o traço peculiar e inconfundível de Aquilino. Dos temas nucleares aqui abordados (que necessitam — é evidente — dum aprofundamento noutra altura e com maior espaço) procede, contudo, uma consideração que gostaria de aproveitar à laia de desfecho, mesmo que temporâneo. Assumir a noção de picaresca e memorialismo como operações tradutoras em demanda da diferença, como procuramos mostrar, remete de imediato para a questão da linguagem enquanto instrumento gerador das cifras diferenciais inscritas em toda a prática literária. Memorialismo e picaresca produzem os seus efeitos na escrita aquiliniana através da língua, que, no final de contas, acaba por se tornar o lugar da síntese onde melhor se inscreve — diferencialmente — o registo da memória e do pícaro na produção literária de Aquilino.[30] Aliás, é escusado lembrar o papel que a reflexão e criação linguísticas

30. Uma interessante notação, acerca da simbiose entre picaresco e memorialismo em *Um escritor confessa-se*, encontra-se na leitura que da obra fez C. Rocha, *op. cit.*, p. 221: «[...] não esqueçamos a forte componente pessoal destas memórias, em que o actor da história foi também, de um modo em que o *narrating-self* se compraz em sublinhar a faceta pícara, actor da História». Por outro lado é o próprio Aquilino que define um dos episódios autobiográficos contidos na obra "picaresco" (cfr. A. Ribeiro, *Um escritor confessa-se*, Lisboa, Bertrand, 1974, cap. VIII).

desempenham na estética aquiliniana, universo simbólico paralelo da realidade onde começa e acaba toda a aventura textual. Assim, pela palavra e dentro da palavra, o escritor constrói o simulacro de si e do mundo que o rodeia, cópia diferenciada onde o real pode espelhar-se e perdurar no tempo estético, como lucidamente Aquilino parece comprovar-nos:

> O romancista vai de indivíduo em indivíduo, como a abelha quando forrageia o pólen, e a um pede o físico, a outro a índole, a este uma anedota, àquele um pormenor característico, e assim amassa por aglutinação os seus figurantes. Feita a dosagem com inteligência e obtido um bom ajustamento, ninguém dirá que não foram copiados e que não "falam". E o orgulho do criador estará em dar a ilusão de que são cópias exactas do mundo de carne e ossos. [31]

31. A. Ribeiro, *Volfrâmio*, Lisboa, Bertrand, 1961², pp. 7-8.

O ESTILO 'CAMPANHA ALEGRE': DE LATINO COELHO A VASCO PULIDO VALENTE

FERNANDO VENÂNCIO

O ano de 1849 foi um dos mais descontraídos da literatura portuguesa. Mais descontraído do que ele, só terá sido o de 1871, mas já falaremos deste.

As coisas tinham principiado no ano anterior, 1848. Em alguns periódicos, quer de Lisboa quer do Porto ou de Coimbra, começaram a aparecer secções de opinião, assinadas semanalmente por um autor. Nos jornais, essas secções surgiam no rodapé — eram o «folhetim» —, chamando-se, nas revistas, normalmente «crónicas». Essa secção era talvez a peça mais lida, e de certeza a mais comentada.

Os seus autores eram, predominantemente, gente jovem. E os mais notáveis eram-no realmente. Foi o caso de António Pedro Lopes de Mendonça, então com 22 anos, e o de José Maria Latino Coelho, com 23, ambos activos em Lisboa. Lopes de Mendonça tinha à sua disposição, todos os sábados, o rodapé da *Revolução de Setembro*, nessa altura o diário mais prestigioso do País. Latino Coelho, esse, dispunha do semanário literário *O Farol*. Eram os dois tidos como exemplo acabado de «folhetinista»: o indivíduo que comenta a actualidade numa linguagem elegante, frívola, polémica. Eles cultivavam, efectivamente, a independência e o à-vontade, e se David Mourão-Ferreira e Eduardo Lourenço já então vivessem teriam chamado, a essa, uma literatura «desenvolta». E era realmente de «literatura» que se tratava, como alguns contemporâneos reconheceram. Simplesmente, e como veremos, era uma literatura condenada à invisibilidade, e isso até aos dias de hoje, mesmo quando, como também veremos, os seus conseguimentos foram, e são, assombrosos.

A GUERRA DOS FOLHETINS

É em começos de 1849 que rompe o que pode chamar-se uma guerra de folhetinistas. Latino Coelho provoca Lopes de Mendonça, e com eles dois mete-se um terceiro, António da Silva Túlio, tremendamente idoso: tem 30 anos. Túlio não possui a garra de Latino, menos ainda o virtuosismo de Mendonça, mas irrita eficazmente a ambos. No Norte, por esse tempo, em folhas sem particular projecção, alguém vai troçando dos cronistas da capital, e revelando-se, ele próprio, afinal, um meritório folhetinista. É Camilo Castelo Branco.

Não é a disputa entre estes «rapazes de habilidade», como depois se lhes chamou, o que aqui nos ocupa (e essa disputa há-de mesmo ser, muitas vezes, uma pouco inspiradora guerra de comadres). Ocupa-nos, sim, o fenómeno literário que essa guerra de folhetins vem estimular: o desenvolver-se de uma linguagem ágil, económica,

surpreendentemente expressiva, não raro irreverente. Nessa linguagem, a frase é curta, o vocabulário notoriamente familiar, o tom quase neutro. É a melhor receita para a traquinice e, sempre que necessário, para a malícia.

Atente-se, por exemplo, nesta frase inicial de uma crónica de Latino sobre a crítica de literatura: «A crítica entre nós tem sido um negócio de família» (*O Farol*, Abril de 1849, pág. 186). O que se segue é uma reflexão prolixa, e mesmo algo especiosa, mas aquele início foi primoroso. Outro exemplo, de Latino a comentar o encerramento de uma feira dos arredores de Lisboa: «Acabou-se a feira do Campo Grande — o que aliás não admira, porque não havia de durar eternamente» (*O Farol*, Outubro de 1848, pág. 60). E pasme-se deste libelo de Latino contra a «revisto-mania» (o termo então corrente é, aliás, «folhetinomania», sendo quase sempre folhetinistas, como Mendonça ou Camilo, a ocupar-se de semelhantes denúncias):

> A «revisto-mania» está no seu auge. O género vai perecer na vulgaridade e na sensaboria. A literatura portuguesa, como uma criança tola e maníaca, passa rapidamente das grevas de aço, viseiras caídas e corcéis ajaezados, para os murmúrios, os suspiros, e os devaneios poéticos; [...] e hoje [os autores] arremessam-se imprevidentes 'aos mares nunca dantes navegados' da crítica e do folhetim. É a Califórnia dos literatos claudicantes, o folhetim (*O Farol*, Abril de 1849).

E Latino diverte-se, aduzindo certo autor ocupado «vários dias na tradução barbarizada de um ou dois romances franceses, que fizeram por algumas semanas o encanto das assinantes de província do *Jardim das Damas* e o desespero de muito pai de família, difícil na moral e no amor do pátrio idioma».

Fixemos a atenção em dois destes adjectivos: a) os autores que se arremessam *imprevidentes* aos mares da crítica e do folhetim; b) o pai de família, *difícil* na moral e no amor do pátrio idioma. Há nos dois casos um forte investimento irónico. Latino simula preocupação pelos jovens folhetinistas, dizendo-os «imprevidentes». Essa simulação não pode escapar ao leitor perspicaz. Ela é uma forma, talvez a melhor forma, de dá-los como fúteis. Quanto ao pai de família, Latino dizia-o «difícil» em moral e amor à língua. É um termo ambíguo. Aqui, até o próprio leitor perspicaz hesita sobre a exacta posição do autor: quem tanto cultiva a irreverência, estará assim tão preocupado com a moral? Talvez não. Com o pátrio idioma? Talvez sim. E o leitor, que sabe achar-se em terreno minado, decide que não há inocência em toda essa ambiguidade; que há-de haver, mesmo, alguma maldade nesse recurso a um termo velado (o pai «difícil» em moral e idioma pátrio), termo que se preferiu a algum mais neutro, mais exacto, e mais transparente (como seria chamar-lhe «intransigente», «intolerante», «exigente»).

UMA MALÍCIA ELEGANTE

Estamos aqui, por 1848-49, na nascente de uma expressão literária que, vinte anos depois, será levada a grandes conseguimentos por Eça de Queirós. Não é uma nascente em termos absolutos. A frase curta, o vocabulário comum e o tom reinadio já tinham feito, cinco anos antes, a novidade de *Viagens na Minha Terra* de Garrett. Nessa obra (e valho-me de Eduardo Prado Coelho, *Colóquio*, Outubro de 1970), «inaugura-se o pro-

cesso de descongelamento das estruturas sintácticas e de violação duma certa seriedade lexical». (Mais até: os investigadores — e é o caso de Jacinto Prado Coelho e de Ofélia Paiva Monteiro — tendem a pensar que o trabalhos jornalísticos de Garrett apresentavam já em finais dos anos 20 essas características inovadoras). O que é novo, agora, nestes fins de 40 (e, se exemplificámos com Latino Coelho, pudéramos tê-lo feito com Lopes de Mendonça), o que é novo é esse investimento no ambíguo com evidentes intenções de caricatura. Há uma malícia elegante que aqui penetra na nossa literatura. Ela vai ser levada até Eça, de mão em mão, durante dois decénios, pelos folhetinistas.

Damos um único exemplo, de 1850, contemporâneo dos recontros de Mendonça e Latino. Observem-se os termos em que Camilo, então com 25 anos, descreve as instituições culturais do País (e atente-se, na referência ao Grémio Literário de Lisboa, numa alfinetada — de resto, sabemo-lo, amigável — a Lopes de Mendonça, então a ministrar cursos nessa instituição):

> Lisboa tem uma Academia nula, incrível e inofensiva. Tem um Grémio bem fundado, mal sustentado, e por fim enlanguescido, e não sei se morto com uma indigestão de argúcias de folhetinistas. Coimbra tem um Grémio abundante, hidrópico e aposentado (*Jornal do Povo*, 12 de Dezembro de 1850).

É um texto autenticamente 'queirosiano', com vinte anos de adianto. Não seria, pois, Eça a arrancar ao nada essa linguagem. Iria, sim, dar-lhe forma reconhecível e sondar-lhe as infinitas virtudes. Em Eça culmina uma estética, é quanto deverá dizer-se. De Eça uma estética derivará, também.

Há, pois, exagero na apreciação, generalizada, de Eça de Queirós como obreiro de uma qualquer ruptura. Que essa apreciação é apressada, qualquer o concluirá ao ler uma sátira de Latino Coelho contra o purista Silva Túlio («*Grammaticus lusitanus*, o folhetinista pedante») de Fevereiro de 1849, n'*O Farol*. Impossível percorrer essa crónica sem constantemente nos acudir um Eça que sabemos, todavia, ainda demorar. (Sirvam de exemplo as passagens em que Latino diz que Túlio «crê *sinceramente* que o vinho embebeda porque lho disseram os silvanos das éclogas clássicas»; que «Para ele a civilização estacou subitânea quando o último dos clássicos desceu, *gemendo*, ao limbo carunchoso das bibliotecas»; que Túlio chama «uma 'capote' ao que as mulheres dos clássicos chamavam *ingenuamente* um chapéu»; etc.).

Esta fase folhetinesca, inventiva, de estroinice mental de Latino Coelho, iria cair no absoluto esquecimento. Nenhum estudo sobre o autor se detém nela (ver p. ex. o artigo de Costa Pimpão, em *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX*, de João Gaspar Simões). O que restou na memória foi o Latino Coelho posterior, «académico», estilista — ele próprio agora purista, quem o diria. Quando, por 1887, se faz um inquérito entre os literatos acerca dos autores vivos de mais geral prestígio, é 'este' Latino que consegue o segundo lugar, logo a seguir a Camilo, e à frente de Pinheiro Chagas, terceiro, e de Eça de Queirós, o quarto.

As qualidades de escrita folhetinística de, entre outros, o jovem Latino Coelho, tais qualidades irão, pois, desembocar a Eça, e mais exactamente às suas *Farpas*, publicadas em 1871-1872, e, após revisão, vinte anos depois editadas em volume, com o título de *Uma Campanha Alegre*.

A revisão, feita no Outono de 1890, revela um Eça de Queirós na pujança do seu poder estilístico. Mas a simples comparação entre essa e a primeira versão mostrará, também, quanto desse virtuosismo vinha já de 1871. A este propósito, uma observação: as modificações vão diminuindo à medida que a revisão avança. Há para isso duas explicações. Primeiro, o ter a revisão sido feita num curtíssimo período de tempo (quinze dias, depreende-se da correspondência com Ramalho Ortigão, que o pressionava à entrega do texto). A segunda explicação é que, já no decurso da primeira versão, se tenha efectuado, com o passar dos meses, um aperfeiçoamento. O facto é que as correcções de 1890 — que, antes de examiná-las, imaginei grandemente reveladoras — são bem pouco espectaculares. Eça de Queirós atingira, já nas *Farpas*, uma prodigiosa qualidade. [Uma informação, contida na *Bibliografía Queirociana* de Guerra da Cal: os opúsculos com as correcções manuscritas de Eça encontram-se hoje no Brasil, oferecidos à Academia Brasileira de Letras por Marcelo Caetano, em Setembro de 1974].

Uma Campanha Alegre é talvez o livro menos lido, e de certeza o menos estudado, de Eça. É até certo ponto um livro esquecido. Em *Língua e estilo de Eça de Queirós*, Guerra da Cal quase não recorre a ele para exemplificação. Também não é, decerto, o tipo de livro em que se pega quando nos lembra ler Eça. Em semelhante contexto, é curioso o breve, e recente, comentário do jornalista Luís Coelho (*Expresso*, 27-2-1993) sobre *Uma Campanha Alegre*: «Um livro que continua disponível, inclusive nos hipermercados, e que continua a inspirar os cronistas portugueses, todos largamente inferiores a Eça. Instrutivo, e muito bem escrito e de chorar a rir». Isto, creio eu, só um jornalista entre nós escreveria. As Academias, essas, guardam sobre o livro um recatado silêncio.

Esta inferiorização de uma produção *folhetinística* não é, podemos supor, inocente. Sobretudo ao ver-se quanto ela se revelou sistemática. Sucedeu com Camilo, sucedeu com Latino, sucedeu com Eça, e a tanto se arriscava porventura o próprio Garrett, caso as suas *Viagens* fossem deixadas em crónicas na *Revista Universal*. Tudo parece passar-se como se, a respeito desta criatividade lúdica e polémica, se erguesse em nós uma reserva mental. Dizemo-nos: 'este' Camilo, 'este' Latino Coelho, 'este' Eça de Queirós, são acessórios. É também — e já lá iremos — o que, em nossos dias, vem sucedendo com Vasco Pulido Valente. Há em tudo isto, penso eu, se não um erro grave, pelo menos a revelação de opções e mecanismos curiosos. E assim se pôde esquecer que esse ano de 1871, o do início das *Farpas* de Eça, era, afinal, um dos mais fascinantes da nossa história literária.

UMA CIÊNCIA SURPREENDENTE

Até 1976, não havia (a dar fé a Guerra da Cal) sobre *Uma Campanha Alegre* um só estudo, quer longo quer curto. Havia vários comentários às *Farpas* de Ramalho e Eça, mas não é a isso que me refiro. Só Costa Pimpão, num estudo sobre a expressão do «cómico» em Eça de Queirós (*Brotéria*, 1942), fez uso abundante das *Farpas* do autor.

Hoje, existem, quanto sei, três trabalhos sobre *Uma Campanha Alegre*. Um é um ensaio de 1985, que detém particular interesse, e que adiante referirei. O segundo é um ensaio de Annabela Rita (*Colóquio-Letras*, Julho-Agosto, 1988), onde se afirma que

Eça vai ensinando «ao seu leitor *como* perceber: em vez de se limitar a *ler-lhe* o texto do real, propõe-se ensinar-lhe a *lê-lo*» (pág. 48). E sobre a reedição em 1890 diz-se: «Mais próximos, cronista e leitor vão percorrer de novo as mesmas trilhas. Agora, já não tanto como mestre e discípulo, mas mais como sobreviventes de uma época» (pág. 50). (Estas ideias encontram-se também desenvolvidas num ensaio de Annabela Rita na *Vértice*, nº 4, 1988, págs. 79-82).

Um terceiro estudo é o de João Medina no *Dicionário de Eça de Queiroz* (também de 1988), no verbete «As Farpas». Opina o autor, a meu ver judiciosamente, que, a Eça, interessava «o riso, não a didáctica, a farpa certeira, não a lição, a troça, não o magistério». Já concordo menos com a afirmação de Medina de a reedição de 1890 mostrar que «o amadurecimento estético e humano do escritor se acompanhou de uma inegável atenuação de virulência política e social do [sic] *Stimmung* queirosiano». Não creio. Deu-se um refinamento; decerto não uma atenuação.

O mais justo juízo acerca das *Farpas* de Eça parece-me o produzido por João Gaspar Simões, quando faz refluir para 1871 muito do que de 'queirosiano' nos habituámos a apontar na subsequente ficção. Diz Gaspar Simões: «A visão caricatural, o humorismo deformante, a dedução pelo absurdo, o culto do pitoresco, o gosto de imprimir ao traço vulgar relevo invulgar, características da pena de Eça no 'Primo Basílio', eram qualidades que o escritor revelara nos seus artigos das 'Farpas'». É um cúmulo de exactidão. E realmente ninguém como Simões penetraria o cerne dessa obra, afinal menos juvenil do que se suporia, onde aponta uma «propensão quase genial para aplicar ao exame dos homens e dos costumes *máscaras ao mesmo tempo deformantes e verdadeiras*» (*Vida e Obra*, pág. 412. Itálico meu). Aí detecta Simões, também, um lado perturbante, mas que estaria, possivelmente, na ordem das coisas: «Eça de Queirós, na crítica das 'Farpas', introduzindo factores cómicos, não [conseguiu] outro objectivo senão *provar de mais*» (*ib.* Itálico no original).

Ora, como escreveu Vasco Pulido Valente, de quem já falaremos, no nosso País «ninguém gosta que lhe exibam provas da avassaladora mediocridade portuguesa» (*Independente*, 8-1-1993). Estará aí — pergunto eu — nesse «provar de mais», neste excesso de claridade, a exacta tragédia do folhetinista, dos folhetinistas? Será por terem eles a capacidade, realmente talentosa, de penetrarem as mentes, de fazerem ver, de «ensinarem» deveras a ver, será por isso que lhes está destinado o silêncio dum povo tão eficazmente envergonhado que acaba envergonhado «de mais»? Se assim for, a história da literatura, ao secundarizar quanto em folhetim ou em panfleto se produziu, e produz, essa história da literatura está apenas a provar quanto é sensível a pulsões irracionais. Surpreendente ciência.

INFLUÊNCIAS QUEIROSIANAS

No dia seguinte à aparição do nº 1 das *Farpas*, número quase inteiramente escrito por Eça, um anónimo sublinha nelas a «ironia delicada», a «demolição pelo ridículo», coisa que considera «profundamente original entre nós» (*Revolução de Setembro*, 20-6-1871). Mas as reacções dos meios literários, quando as houve, foram

decepcionantes. Haveria a polémica com António Enes, bom apreciador político mas fraco contendor para Eça. (Os factos estão descritos em João Medina, *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 1984). Apareceria, depois, Latino Coelho, a defender o decoro nacional, perante a efectivamente assombrosa irreverência com que Eça saudava a vinda a Portugal, em 1872, de imperador Pedro II. Um irreconhecível Latino escreve então, no periódico *Brasil*, que se editava em Lisboa, esta reflexão acerca da humana capacidade do riso:

> Entre os singulares privilégios que Deus concedeu, como soberanas proeminências à mais dilecta das suas criaturas, à que mais primorosa e derradeira saiu de suas mãos, deve sem dúvida nomear-se esta faculdade preciosa de exprimir pelo gesto e pelas palavras as suas mais aprazíveis sensações, e o estado de pura deleitação, que revela a beatitude suprema dos espíritos na terra. Só o homem sorri, [...].

Eça, talvez assombrado, talvez compadecido, não lhe respondeu.

Guerra da Cal sugere que, por essa altura, se tenha dado em Eça uma benéfica influência da «prosa polémica e expositiva» de Antero de Quental (*Língua e estilo de Eça de Queirós*, 4ª ed., 1981, pág. 94). É uma tese aliciante, e poderá ter validade, não porém em época tão tardia. Com efeito, já em textos de 1867 (como a crónica «Lisboa», na *Gazeta de Portugal*) o Eça das *Farpas* é definitivamente audível.

A suposição contrária, a de um influxo de Eça sobre Antero, parece-me seguramente mais defensável. É que foram decerto precisas as *Farpas* de Eça, para Antero poder, numa carta de Fevereiro de 1873, referir certo personagem que «se passou a Portugal, a convite das redacções *melancólicas* do Trovador de Coimbra e do Jardim Literário de Lisboa...» E Antero traça um paralelo com o endereçado: «Sim, tu foste um dos vários trovadores que martirizaram este *pacientíssimo* povo lusitano com as suas endeixas trôpegas e lamuriantes, nas páginas *fatais* daqueles *respeitáveis* semanários». Essa toada nitidamente queirosiana é, também, por de mais apreciável num Júlio César Machado que, em 1875, escreve de certo cozinheiro conhecido: «Apreciava os guisados; inventou a ostra de fricassé; *protegeu largamente os destinos* da eirós grelhada».

Em outros autores coevos iria ecoar com persistência o Eça das *Farpas*. Referirei apenas o curiosíssimo folhetinista «Beldemónio» (pseudónimo de Eduardo de Barros Lobo), nos anos 80, e o não menos interessante João Chagas, autor de umas *Cartas Políticas*, imediatamente anteriores ao advento da República (1908-1910). (Lê-se com proveito, sobre o assunto, Alfredo de Mesquita, *João Chagas*, Lisboa, 1930).

OS NOSSOS DIAS

Vai demorar agora cinquenta anos até de novo se descobrirem marcas da estética de Eça em folhetinistas portugueses. São dois os que, no decorrer dos nossos anos 60, aceitaram essa tutela: Vasco Pulido Valente e Artur Portela Filho, dois jovens publicistas. Portela tem, em 1965, 28 anos, Pulido 23.

O primeiro a perfilar-se é Artur Portela Filho, que por 1965 já se impôs como exemplo de opinião desabrida. Serei curto a seu respeito. Portela, sendo certamente um

panfletário de raiz queirosiana, só raramente atingiu um nível literário convincente. E foi pena, pois as raras vezes em que isso sucedeu deixaram vontade de mais.

O seu grande momento literário foi, a meu ver, o nosso «Verão Quente» político de 1975. Portela é então director de um jornal independente (tido, portanto, como «de direita») e publica algumas fotomontagens sobre a Armada, que deixam esta ofendida. Um comunicado da Armada «avisa solenemente» o jornal de que o ramo se reserva «o direito de actuar revolucionariamente». É uma iniludível chantagem. Portela escreve então o seu porventura melhor texto, «À Abordagem». Aí pergunta, estupefacto, dirigindo-se a um dos responsáveis: «Que erro é este, político, seu, de passar, a um jornal incómodo, um atestado de força?». E põe a ridículo a ameaça dos embarcadiços, expondo-a deste modo à apreciação dos vindouros:

> Por quanto tempo nos lembraremos todos, todos jornalistas, todos escritores, todos poetas, todos cronistas, todos historiadores, com um sorriso terrivelmente português, dilacerantemente lisboeta, e não só, deste comunicado que declara guerra a um jornal, deste comunicado que proíbe a caricatura, deste comunicado que confunde humor com ofensa, deste comunicado que invoca a revolução para vir escavacar, talvez, meia dúzia de secretárias, e arremessar, talvez, pelas janelas, meia dúzia de máquinas de escrever? (*Jornal Novo*, Setembro de 1975).

São um burlesco e uma provocação que Eça não hesitaria certamente em fazer seus.

UM AUTO-RETRATO QUEIROSIANO

Vários comentadores chamaram a atenção para o elevado teor «intelectualista» do humor em Eça de Queirós. João Mendes escreveu que, nele, o «exagero da caricatura é obtido, frequentíssimas vezes, pelo intelectualismo da expressão» (*Brotéria*, 1945, pág. 262). Vergílio Ferreira, mais sóbrio, sublinha que «o humorismo de Eça evita os meios fáceis para provocar o riso. O *trocadilho*, por exemplo, é raríssimo na obra queirosiana. [...] O seu humorismo é intelectualizado» («Humorismo», *Dicionário de Eça de Queirós*, 1988. Originalmente em *Biblos*, 1943).

Ninguém, a meu ver, chegou tão perto do exemplo queirosiano do humor intelectual como o cronista Vasco Pulido Valente. Este historiador e professor universitário assina, desde 1963, artigos de opinião na imprensa, fazendo-o nos últimos quinze anos com regularidade semanal.

Numa sua crónica recente, temos um exemplo desse humor intelectual. O texto principia assim:

> O dr. Cavaco proclama que os portugueses são um povo maravilhoso e nunca visto, poupado, amante da ordem e a rebentar de fé no futuro. O mesmo dr. Cavaco acha, porém, que a «mentalidade» dos portugueses precisa com urgência de «reforma». Esta contradição intriga. Se os portugueses se distinguem por tantas e tão refulgentes virtudes, com que perverso fim se lhes vai «reformar» a «mentalidade»? E, se não se pode dispensar a referida reforma, como desabou já sobre eles tanta perfeição? (*Independente*, 9-7-1993).

Reparou-se, com certeza, na solidez da argumentação, na limpidez da linguagem, na pilhéria da semântica. É, notoriamente, a lição de Eça, é o seu receituário. Dá-se a maior das atenções à opinião do outro, põe-se ao serviço disso uma expressão cuidada até ao requinte, e, sem chamar ao outro 'um incapaz' — apenas anotando que aquela contradição «intriga» —, sugere-se a sua completa inanidade. Pulido Valente, a quem a mistificação geralmente não atormenta, nunca escondeu essa real dívida a Eça de Queirós, mesmo quando — ainda aí queirosiano — insistiu em depreciá-la.

Escrevia ele em 1990:

> Os meus princípios foram modestos. [...] O meu primeiro artigo [na escola secundária] era sobre o teatro português (assunto que, aliás, nunca me interessara) e tinha a distinção de plagiar quase letra a letra um artigo de Eça, publicado cem anos antes na *Campanha Alegre* (*Kapa*, nº 1).

Eça de Queirós não mais o largaria.

Podem lembrar-se, assim, as suas fradiquianas «Cartas» a figuras históricas ou efabuladas, como o «prof. Pain da Universidade de New Hampshire» (*Público*, 16-6-1990), a quem escreve, acerca do «exilado de Boliqueime», uma carta decalcada na de Eça sobre «Pacheco». Pode lembrar-se, também, a recensão de um livro imaginário (*Agora mandas tu!*) dum igualmente suposto Carlos Gonçalves Ferreira. Deste diz Pulido Valente que, tal como Eça, pretendeu «fazer rir um português do mundo português da política e do jornalismo». E acrescenta isto, que é impossível não ler como um auto-retrato, mesmo quando se verifica um distanciar-se frente ao modelo: «A alegre ferocidade de CGF salva-o da sátira e, por isso, de qualquer tom queiroziano, mesmo diluído. Nunca se ouve essa voz por detrás da sua voz» (*Independente*, 21-7-1989). Eis o que Vasco, ele próprio, desejaria fosse o seu caso, mas o que lhe será para sempre impraticável.

A qualidade *literária* da obra folhetinística de Vasco Pulido Valente não tem chamado grandes atenções à crítica. Se exceptuarmos a minha modesta pessoa (veja-se *Ler*, nº 13, 1991), apenas dois críticos, ambos do *Expresso*, se ativeram a sublinhar essa qualidade estética. Assim, António Guerreiro escreveu: «VPV é um sofista e as suas crónicas comprazem-se a explorar alguns efeitos retóricos que provocam um tão grande gáudio que quase esquecemos de as discutir» (*Expresso*, 8-7-1990). E Clara Ferreira Alves: «A identificação imediata [do leitor] decorre mais do estilo impecável e desassombrado do que da sua íntima justeza ou justiça» (*ib.*).

Não parece, realmente, que sejam a justeza ou a justiça os grandes escrúpulos de Pulido Valente. A impressão que fica é, antes, a da preocupação no afeiçoar de um objecto estético. Ajunte-se a isso que os seus conhecimentos da História deixam todo o aspecto de solidez, sendo a interpretação que dá dos factos absolutamente convincente para o leigo (a maioria de leitores). Essa rara combinação de solidez de informações, de virtuosismo lógico e de versatilidade idiomática produz, evidentemente, uma poção mortífera.

A consciência da própria estética é visível em vários textos de Pulido, não faltando sequer alguns impulsos missionários para «defesa» do idioma (veja-se, neste particular, «A defesa da língua», *Independente*, 21-2-1992). Essa consciência pode igualmente

apreciar-se num comentário de 1985 ao romance de Fernanda Botelho *Calendário Privado* (de 1958), comentário onde, de novo, deparamos com um mal escondido auto-retrato.

> Aqui e ali, um certo tom de Fernanda Botelho, irónico, ácido e preciso, não me é inteiramente estranho. Reconheço ainda, com um sobressalto de prazer, a essencial malevolência de algumas observações e de alguns adjectivos, que sob pretensão de candura, desfazem de passagem qualquer ideia piedosa sobre a ordem do mundo e a presumível bondade das pessoas. Essas virtudes não me são indiferentes (*Grande Reportagem*, 4-4-1985).

Este texto não seria incluído entre os que Pulido Valente recolheu em 1990 no volume *Às Avessas*. É o caso, também, de um outro texto confidencial, que já comentaremos. A rejeição dos dois textos poderia significar que essas confidências, nele, surgiram em momentos de fragilidade, ou de simples desatenção, não tendo sido achadas próprias para a posteridade.

O texto a que aludo (e a que vim fazendo repetidas referências) é um ensaio de Março de 1985 (igualmente em *Grande Reportagem*). O tema, agora, é esse livro que sabemos ter tutelado a sua obra de cronista: *Uma Campanha Alegre*. Dessa confrontação consigo mesmo só há, queirosianamente, uma saída honrosa — a recusa. É a que, evidentemente, Pulido tomará. Escreve ele:

> A 'esplêndida confiança' [de Eça] não conhece vacilações, nem limites. Sobre tudo e todos pronuncia uma sentença categórica e devastadora. [...] Isto podia não passar de um exercício pueril e grotesco. Mas não. Eça ganha. Em cada palavra, em cada frase, em cada página, parece mesmo que por ele fala o inefável espírito da Verdade. [...] Nunca duvidamos dele. [...] Eça e nós que o lemos (e aprovamos) somos perfeitos e clarividentes: os desgraçados lá de fora meros objectos de irrisão. [...] O mais convicto falhado ou o mais baço mentecapto não deixará de sentir que não merece tão má sorte.

Ora, considera Pulido, era exactamente esta a forma que quadraria a uma apreciação do Portugal dos nossos próprios anos 70. Como ele diz, «a *Campanha Alegre* encaixava letra a letra ao Portugal de Eanes». Pois bem: o que quer o acaso? Que nesse momento, também, houvesse em Portugal alguém talhado para tal missão. Seu nome: Vasco Pulido Valente. Que escreve: «A incrível petulância de Eça assentava-me e assentava às coisas. Julguei-me até com especiais atenuantes e virtudes». Ora, ajunta, em tudo isso havia uma «absurda coincidência». Algures teria, pois, de conter-se um erro.

E o erro estava, estivera já, no próprio Eça de Queirós. Com efeito, «a *Campanha Alegre* não era um retrato fiel, nem sequer aproximado, das realidades de 1871. Era apenas a visão deformada e reaccionária de um artista frustrado e de um pretensioso intelectual».

Se todo o excesso é revelador, este é absolutamente eloquente. Vasco sente que levou longe de mais a confidência, e intui que só o achincalhamento de Eça lhe manterá desobstruído o caminho. É que, convenhamos, já não foi pouca modéstia o reconhecer que Eça o convence. Confessar, como fez ainda, que compartilhava com Eça um instrumentário, era uma auto-denúncia verdadeiramente insustentável, a um passo da auto-aniquilação. Importava, pois, e depressa, arredar o fantasma de Eça de Queirós para

bem longe de si. Não negando a Eça a qualidade de «modelo» (ela é já indisfarçável), mas negando-lhe discernimento e, até, dignidade moral, coisas que evidentemente não eram para aqui chamadas. Esta manobra de diversão por imbecilização do adversário — que se diria manobra trôpega e aflita — constitui, na realidade, um truque de alto teor queirosiano.

Eça de Queirós, que não era parvo nenhum, era bem capaz de o apreciar.

SARAH BERNHARDT, RAMALHO ORTIGÃO E O IMAGINÁRIO ERÓTICO DO FIM DO SÉC. XIX

ANA LUIZA LIBERATO VIEIRA VILELA

1. 20 de Abril de 1882. A companhia de teatro de Sarah Bernhardt está pela primeira vez em Lisboa.

Ramalho Ortigão, seu fervoroso admirador desde 1878, data em que a vira no papel de Dona Sol, do *Hernani*, na Comédie Française, recusa-se no entanto a ir aplaudir agora a Dama das Camélias ao Teatro Ginásio. É que, nesse mesmo ano, Sarah Bernhardt resolvera casar-se.

Aos 38 anos, a sua lenda de magnífica irregularidade garante-lhe agora admirações gerais — segundo Ramalho, "lastimosamente gerais". [1] Esta normalização da existência da artista, que assim confere à musa dos dissidentes e revolucionários a séria dignidade burguesa de *Madame*, corresponde, para Ramalho, a uma espécie de revoltante contaminação do paroxismo criador da actriz em estado puro pela vulgar e humana paixão da mulher.

Como se uma personagem assim, heroína que literalmente incorporou todas as grandes heroínas, não pudesse senão viver na estreita porção de carne que cabe entre o ideal artístico e a *maquillage*.

Consagrada em Lisboa, que pena! E Ramalho recusa deixar-se fascinar pela beleza do idílio de Marguerite Gautier e Armand Duval, que se mistura e degrada com a sua lua de mel em casa.

Nascida em 1844, o processo de dignificação social das actrizes de teatro acompanhou a carreira de Sarah Bernhardt desde o seu início no Odéon, depois na Comédie Française, finalmente fundando a sua própria companhia. A exposição constante a que esteve sujeita, em todas as circunstâncias da sua vida, fundiu definitivamente a biografia e o mito.

O fenómeno *Sarah* dir-se-ia hoje *mediático*: mas os mitos, para além de toda a publicidade, precisam sempre de uma porção de milagre. Actriz romântica e primeira *sex-symbol* contemporânea, conheceu verdadeiramente a massificação da sua imagem. O fascínio da sua excentricidade e do seu talento foi alimentado pelos sonhos do público. Manteve com os outros uma relação de sedução, de completa, constante e deliberada sedução. Essa sedução durou 50 anos. Incarnou incomparavelmente um estilo — literário, estético — genial intermediária entre um ideal de requinte e um público enorme.

Sentindo-se vítima de mistificação, Ramalho recusa pois aplaudir os arrobos sentimentais da Senhora Damala, dos quais desgosta por os saber autênticos. A ambi-

1. Ramalho ORTIGÃO, *Farpas Esquecidas*, II, Lisboa, Clássica Editora, 1946, p. 206.

guidade de sentimentos que Sarah desperta é de facto exemplar. Os seus amigos são, antes de tudo, seus acessórios: componentes de um cenário, elementos de iluminação do gesto e da entoação que fazem Sarah brilhar.

2. Nascida irregularmente, fora do casamento, como convém aos heróis, a judia Henriette Bernard germaniza o apelido, depois do sucesso numa peça de François Coppée. Aos 20 anos tem um filho, Maurice Bernhardt. Observar-se-á, maliciosamente, que foi a única coisa natural que Sarah fez em toda a sua vida. O pai de Maurice, o príncipe de Ligne, não reconhecerá a sua paternidade senão muito mais tarde.

Em 1871, Sarah converte o palco em hospital de campanha, quando os canhões de Bismarck atroam em Paris. Representa agora, e magistralmente, o papel de heroína de uma enorme tragédia anónima.

Em 1878, Ramalho vê-a pela primeira vez, na tal representação do *Hernani*. Como com todos os outros, a diva exerce sobre ele um fulgurante fascínio: "Um calafrio nervoso atravessou-nos a medula; sentimo-nos empalidecer; arrefeceram-nos as mãos [...]", conta ele n'*As Farpas*.[2]

Em 1880, em pleno auge da sua carreira, Sarah empreende uma enorme *tournée*, à conquista da América e do mundo, que a recebe aliás com um entusiasmo delirante.

Em 1882, toma uma decisão que considera determinante para o resto da sua carreira: a de casar. A sua escolha recai sobre um grego por quem entretanto se apaixonara, Aristides Damala, vagamente diplomata em S. Petersburgo, destruidor de corações e, parece, soberbamente belo. Casa a 9 de Abril de 1882. A 20 de Abril já está em Lisboa.

Em 1915 sofre a amputação da perna direita, depois de uma longa e dolorosa doença. Continua a representar e, no ano seguinte, está nas trincheiras procurando animar os soldados. Pouco depois parte novamente para os Estados Unidos, naquela que será a sua última *tournée*.

3. A "impressão profunda e indelével"[3] que Sarah causara a Ramalho não se esgotará no seu deslumbramento perante a actriz de génio. Ela é também amazona, pintora, escultora. Ramalho admira-lhe a estuante energia criadora, que em Sarah recobre um fundo da alegria optimista do II Império e, depois, a industriosa febre produtiva da III República. Para Ramalho Ortigão, o seu vigor e o trabalho duríssimo a que se entrega tornam-na quase uma mulher à Proudhon. Amazona delicada mas enérgica, Ramalho descreve-a no Bois de Boulogne às seis da manhã, de ramo de rosas metido no peito, impecável na sela, que range sob a pressão dos seus finos músculos, a boca entreaberta, o laço do véu palpitante à viração da manhã. É justamente a mesma atitude elástica e fremente que tem no palco, o ardor com que trabalha plasticamente o corpo com um profissionalismo exasperado e lúcido.

Ramalho considera-a uma espécie de versão essencial da mulher de espírito: imaterial e estilizada, "franzina",[4] toda absorvida no labor do génio. Julga-a incapaz de sentir paixão, a não ser a título de experiência de pirotecnia emocional, "como uma

2. *Idem*, p. 200.
3. *Idem*, p. 204.
4. Ramalho ORTIGÃO, *Notas de Viagem*, Lisboa, Clássica Editora, 1945, p. 83.

vibração superficial, por assim dizer cutânea".[5] Para ele, Sarah é "a personificação gloriosa da arte".[6] Por isso, e talvez por outras razões menos imaculadas, Ramalho não leva a bem o seu casamento, e, amuado, recusa-se a ir aplaudi-la e ao marido.

4. Uma multidão de poetas e romancistas foram deslumbrados pela personalidade de Sarah Bernhardt. Entre eles contam-se Victor Hugo, Théophile Gautier, Catulle-Mendès, Leconte de Lisle, Huysmans, Goncourt, Pierre Louys, Jean Lorrain, Dumas, Gabriele D'Annunzio, Edmond Rostand — além de Ramalho Ortigão.

Léon Gambetta admirou-a, ainda no teatro Odéon. Flaubert referia-se-lhe como "*mon amie Sarah*". Victor Hugo foi seu amante durante algum tempo e Sarah integra a lenda biográfica do velho Hugo, passando por "*un rayon d'or sur ses cheveux blancs*". Foi íntima de Georges Sand e amante de Pierre Loti e de Gustave Doré.

A pintora Louise Abbéma e o pintor Clairin amaram-na e imortalizaram-na nas telas.

Gabriele D'Annunzio, depois de a ver, dedicou a Sarah a peça que destinara a Eleonora Duse, então sua amante. Edmond Rostand escreveu para ela *La princesse lointaine* e *L'Aiglon.*

Oscar Wilde admirava-a profundamente. Sigmund Freud viu-a em 1880. Sensível à sua beleza e ao seu magnetismo, comentou no seu diário: "Parecia-me que a conhecia desde sempre". O que, vindo de Freud, não espanta. Philippe Jullian, um dos biógrafos de Sarah, acrescenta que Freud escreveu ainda: "*Curieux personnage qui n'a sûrement pas besoin d'être différent à la ville de ce qu'elle est à la scène*".[7]

Marcel Proust admira a sua atitude em cena, que crê uma obra de arte viva, produto de elaborados e profundos raciocínios. Sarah inspirá-lo-á, aliás, na composição da personagem Berma.

Uma certa androginia da silhueta de Sarah — uma grande magreza, ausência de peito, um corpo frágil de pernas esguias — justificou por outro lado comentários, talvez não de todo infundados, acerca da sua corte de amizades femininas. Dizia-se, entre muitas outras coisas, que uma certa duquesa portuguesa lhe oferecera as suas esmeraldas. Por simples curiosidade, refiro que, em pequeno cartão que Sarah enviou a Ramalho, e que consta inédito do espólio do escritor na B.N., pude ler:

> *Voulez-vous, si vous en trouvez l'occasion, me raffirmer au souvenir de la duchesse de Palmella pour lui dire que son petit ébauchoir est dans ma petite chapelle des souvenirs précieux.*

Será este detalhe de um cinzel o que originou a lenda das esmeraldas da duquesa? A duquesa de Palmela era escultora, e chegara a expor no Salon.

Cercada de admiradores dos dois sexos, a Bernhardt rodeia-se ainda de animais exóticos e de feras, qual Circe do fim do século, de caprichos raros e excêntricos prazeres.

Verlaine achara-lhe "*l'air d'un petit jeune homme*". Em 1866, Alexandre Dumas descrevera-a como "*une tête de vierge sur un corps de balai*". Em 1882, Ramalho

5. *Idem*, p. 84.
6. Ramalho ORTIGÃO, *Farpas Esquecidas*, II, ed. cit., p. 83.
7. Vd. Philippe JULLIAN, *Sarah Bernhardt*, Paris, Bellands, 1977.

relembra expressivamente "essa grande magra, de uma figura tão atrevidamente original, de grandes olhos garços", plenos de cambiantes, e a sua voz admiravelmente modulada: "suspirada, rugida, cantada, escorrendo fel, gotejando orvalho, pousando beijos."[8] O andar, como um ser de éter ou uma sereia; todos os gestos latentes de palpitação dramática. Estão enunciados os atributos universalmente conferidos à imagem de Sarah, um tipo físico e temperamental que se tornará, como diz Ramalho, "a norma por que se há-de aferir a beleza das outras". [9]

Qual Greta Garbo de 1900, a sua irradiante presença em cena vive precisamente da economia de efeitos e da subtilização da sensualidade.

Atribui-se-lhe geralmente uma grande debilidade física e Ramalho referirá ainda a sua natureza inconstante, inquieta, caprichosa e revoltada. Desde a adolescência tuberculosa em estado latente, habituara-se à ideia da morte e tinha desde jovem o seu caixão preparado. A lenda do caixão de Sarah é aliás referida por Ramalho:

> dizia-se que na sua alcova de veludo preto constelada de lantejoulas de ouro havia um esquife em que ela dormia estirada, como a estátua tumular de uma monja da Idade Média, tendo aos pés deitado o seu galgo e à cabeceira um esqueleto hirto, de mão estendida sobre a cabeça dela, alumiado do tecto pela luz de um lampadário gótico, de antiga catedral. [10]

O caixão, o galgo e o lampadário são confirmados pelos seus vários biógrafos, um dos quais acrescenta ter sido esse esquife muito usado por Sarah, tanto só como acompanhada. A estilização física e uma certa imaterialidade da sua presença acentuam-lhe um erotismo angélico, sacralizante e simultaneamente macabro. Por outro lado, a sua aparente insensibilidade às paixões, a sagrada comoção estética que desperta, a sua frigidez pelo menos afectiva contribuem para uma progressiva mineralização e iluminação metafísica da sua imagem.

Essa mulher diáfana, que tem, para Ramalho, "um fino temperamento de diamante", [11] adquiriu alguma coisa de mineral e de incorruptível, a frieza esplêndida e a intangibilidade da Beleza.

Com o sucesso, a actriz transformou-se na incarnação da diva, da Mulher Fatal.

5. A imagem de Sarah tornou-se um corpo magnetizador das imagens de mulher do fim do século. Ela incarnou exemplarmente, na vida e no teatro, as projecções exóticas, eróticas e heróicas da cultura da época.

A longevidade de Sarah permitiu-lhe interpretar a Mulher Fatal romântica, vampírica, espectral, incarnação da luxúria e da morte, soberbamente tenebrosa e de olhos enfeitiçantes, como a *Cleópatra* de Gautier. Depois, a beleza fora da regra, a intangibilidade, o fundamental canibalismo sexual da *Belle Dame sans merci* dos românticos encontrou sucessora directa na Sarah satânica, equivocamente andrógina, satânica, baudelairiana.

---

8. Ramalho ORTIGÃO, *Farpas Esquecidas*, II, ed. cit., pp. 200-201.
9. Ramalho ORTIGÃO, *Pela Terra Alheia*, II, Lisboa, Clássica Editora, 1949, p. 144.
10. Ramalho ORTIGÃO, *Farpas Esquecidas*, II, ed. cit., pp. 202-203.
11. *Idem*, p. 202.

A actriz messalínica, intérprete do desvario, reproduz a imagem essencial da feminilidade finissecular. Parente de *Salammbô* e de *Carmen,* Sarah escreveu-se como *Dama das Camélias, Fedra, Tosca, Ofélia, Cleópatra, Doña Sol.*

"*En ce temps sans beauté, seule encore tu nous restes*" — dirá Edmond Rostand. [12]

Sarah inspirou a criação da personagem *Berma*, de Proust, *La Faustin*, de Edmond de Goncourt, *Dinah Samuel* de Félicien de Champsaur, *The tragic muse*, de Henry James. De facto, o seu ser verdadeiro apenas se encontra na representação. Dirá a esfinge de Cocteau: "*Je suis un mensonge qui dit toujours la verité.*" [13]

Apaixonada pelo vestuário e pelo seu valor cénico, pelos objectos de *bric-à-brac* e pela extravagância sinuosa dos acessórios, pelo requinte já simbolista das linhas e dos coloridos, o seu *atelier* foi descrito por Alphonse Daudet em *L'immortel.* A sua tartaruga viva, de carapaça revestida a ouro e cravejada de pedras irá aparecer em *À Rebours*, de Huysmans. A sua influência plástica consagrou as linhas fluidas e espiraladas da *Art Nouveau*, inspirou a concepção de algumas estações do metro de Paris, de Guimard, os móveis de Majorelle, os vasos de Gallé, os cristais de Lalique.

6. Fialho de Almeida cita explicitamente *a pupila de Sarah* como responsável pela busca moderna dos desdobramentos cromáticos, "tenuidades de chama arqui-sonháveis [...] desfalecentes, [...] cores de delírio e de sonho [....]". [14]

O gosto do raro, do rico, do fausto antigo e da sensação nova integram o património iconográfico de Sarah, associados ao delírio do traje e da máscara, dos gestos, das jóias, das pedras: "Esses medalhões donde em meio relevo riem mulheres misteriosas, Ariadnes, Ônfales, seus braços de canéforas, seus sorrisos andróginos de símbolos [...]". É ainda Fialho. [15]

Na genealogia das mulheres fatais romântico-decadentes, o exotismo explicitamente *decorativo* e *cenográfico* ganha aliás um relevo particular. Parece-me que o teatro terá sido, com Sarah, um campo figurativo polarizador de sonhos. Um certo exotismo *endotista* (o exotismo de Proust) encontrou talvez no dispositivo teatral uma estrutura narrativa e um reservatório de imagens aptas a ritualizar o sentido do real. Possivelmente, a mediação simbólica totalmente teatralizada proporcionou a projecção eficaz de uma função tendencialmente perturbada: a função *desejo*, representação estratégica de uma ausência.

A máscara, e a prática ritualizada da sedução no palco permitiriam lê-la como fruição colectiva e sobre-codificada de um espaço de excepção.

Seria interessante avaliar a extensão da projecção do mito de Sarah e do imaginário teatral na literatura portuguesa sua contemporânea.

No conto *A eminente actriz*, de Fialho de Almeida, [16] a actriz *Veledo* (cujo nome evoca o de outra Mulher Fatal, a personagem *Velléda*, de Chateaubriand, nos *Martyrs*), e a actriz *Alcina* mimam a famosa emulação entre Sarah Bernhardt e a actriz Réjane.

---

12. Vd. Philippe JULLIAN, *op. cit.*
13. *Idem, ibidem.*
14. Fialho de ALMEIDA, *Barbear, Pentear*, Lisboa, Clássica editora, 1960, pp. 45-46.
15. *Idem*, p. 20.
16. Fialho de ALMEIDA, *Aves Migradoras*, Lisboa, Clássica editora, 1922, pp. 231-237.

É expressivo neste conto o motivo do célebre corpete azul, símbolo da sedução da diva, sedução escancarada e ostensiva como só no teatro era possível. Há neste conto aliás outros aspectos interessantes sob a perspectiva da recepção literária e extra-literária do mito de Sarah. Nos *Contos*, [17] o imaginário teatral é mesmo um tanto obsessivo, permanentemente associado ao cenário urbano: está patente nos contos *Quatro épocas*, *O funâmbulo de mármore*, *A desforra de Baccarat* e é o motivo central do conto *Dois primos*.

Onfália Benoîton, personagem de um conto das *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queirós, [18] é um "Satã tenebroso". Compõe-se fisicamente de segmentos de *maquillage* e de adereços:

> tem o segredo do rosado da face casta e transparente; Desenha as sobrancelhas com a delicadeza de um artista chinês; compõe um olhar com o mesmo trabalho compassado e métrico com que um artista arcádico cinzela um verso; copia o modo de falar das actrizes.

Causa da perdição do homem, as armas dessa "imagem coberta de sedas e de cabelos mortos" são o olhar, os seus belos cabelos postiços e a voz, "aquela voz abafada e velada que parece que está dando beijos no coração".

A frieza, a inacessibilidade e a imaterialidade da mulher-actriz reaparecem em Cesário. Em *Cristalizações* é a figura fina da actriz, *demonico* impaciente nas suas botinhas de tacões agudos, que abre caminho entre os calceteiros "terrosos e grosseiros"; [19] assoma em *Humilhações*, à porta do teatro, entre o ranger da seda, a orquestra, o gás; [20] em *Frígida* luzem "as curvas da magreza e o lustro dos adorno"; [21] *Milady* é "flor do luxo, grande dama fatal, entre a Moda e a Morte, dramática e cortante", de "olhar que fere e afaga, música no andar, gestos de neve e de metal"; [22] Em *Esplêndida*, voa ducalmente outra mulher no seu *landau*, mortal e inacessível. [23]

Entre os motivos obrigatoriamente associados a Sarah, é omnipresente a referência à *voz*: a sua *voz de oiro*. Os biógrafos insistem no *cliché*. Lemaître, Degron, Jules Renard, Goncourt, são citados referindo a "*magnifique voix d'or, cette voix d'or, Sarah, la voix d'or*". O acto de dizer, de murmurar, como um processo encantatório, é comum a *Onfália Benoîton* e a *Milady*, com a sua "voz de timbre de oiro"; perpassará também *Os Maias*, na *voz de oiro* de Maria Eduarda. [24]

7. Em 1888, seis anos depois do seu casamento, Sarah Bernhardt enviuvou. Damala, morfinómano, abandonara-a, aliás, há já vários anos. Nesse ano, Sarah visita de novo Lisboa, agora no teatro D. Maria. Segundo a *Gazeta de Notícias* de Lisboa, teve muito pouco público e deu apenas 8 espectáculos. A actriz deixa Lisboa a 22 de Abril, não

17. Fialho de ALMEIDA, *Contos*, Lisboa, Clássica editora, 1931.
18. Eça de QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Europa-América, s. d., pp. 158-163.
19. Cesário VERDE, *O Livro de Cesário Verde*, Lisboa, Minerva, s. d., pp. 29-31.
20. *Idem*, pp. 63-67.
21. *Idem*, pp. 84-87.
22. *Idem*, pp. 40-42.
23. *Idem*, pp. 170-172.
24. Eça de QUEIRÓS, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s. d., pp 348 e 365.

sem antes ter agradecido a Ramalho, em breve cartão em que o trata por *cher Monsieur*, os elogios que dele recebera. Refere-se, talvez, a um artigo publicado por Ramalho na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. O folhetinista ter-se-á, provavelmente, entusiasmado com a resposta pronta da actriz e as suas relações desenvolveram-se. De facto, ainda do mesmo ano é uma bem mais longa, íntima e sugestiva carta de Sarah Bernhardt a Ramalho Ortigão, constando, também inédita, do espólio do escritor:

> *Oh! si je suis votre amie et à plein coeur et puis s'il nous plait nous ferons ainsi de temps en temps quelques petites bavettes. Merci pour les jolies photographies; c'est vrai que nous aurions été heureux de dépenser tous deux, beaucoup d'art et d'amour dans ce joli endroit. Oh! cher ami cette vie de travail est je vous jure un purgatoire. Je ne puis aller nulle part, je crains la fatigue, le froid le vent; ma voix qui est ma fortune, se voile au moindre froid. Enfin, j'espère que dans trois ans je pourrai quitter cette vie d'enfer et voyager pour moi seule pour le plaisir de mes yeux. Je vous suis très reconnaissante de l'envoi de votre livre ami et vous remercie beaucoup pour votre photographie.*
> *Elle est très bien et me donne parfaitement la souvenance de votre visage railleur et bon. Je vous enverrai cette photographie qu'on ne veut pas. Je l'attends de Paris.*
> *Je viens d'envoyer deux au Comte de F. mais ce n'est pas encore celle que je lui ai promise et que je vous promets mon cher poète.*
> *Vous vous étonnez donc qu'il vous semble qu'un souffle d'amour trempe l'amitié que je vous inspire mais cela me semble tout à fait bien au contraire. L'amitié d'un homme pour une femme qui peut encore séduire doit être auréolée d'amour; cela donne un charme réel une coquetterie délicieuse dans les conversations et dans les rencontres. Laissons donc l'amour faire son métier et...*
> *Bon voilà l'heure de la Poste et je ne puis continuer....Donc à demain mon nouvel ami et à toujours j'espère. Mes deux mains serrent les vôtres bien bien fort*

Sabemos que, logo depois, em 1889, Ramalho está em Paris, trabalhando vagamente num projecto de um livro sobre o Brasil e, essencialmente, enlevando-se com a companhia de Sarah, numa cidade que sempre considerara a mais doce e amante do mundo.

Em carta à sua mulher,[25] de 4 de Julho de 1889, assegura-lhe:

> Pela tua última carta recebida hoje vejo que estás com a pulga na orelha relativamente à minha amizade com Sarah Bernhardt. Tranquiliza-te completamente sobre esse ponto. Se as minhas relações com esta minha amiga fossem mais íntimas do que o permitido ninguém aí saberia que eu frequento a casa dela. Mas não. É a pura amizade que nela me interessa, e é esse o sentimento o que ela melhor sabe cultivar.

Ramalho continua com explicações deste teor por mais dez linhas. E protesta: "Se eu não for amigo de Sarah Bernhardt, de quem é que o hei-de ser?" E acrescenta com alguma incoerência: "Além disso Sarah deixa Paris amanhã".

Eça de Queirós confirmará implicitamente esta relação esfuziante de Ramalho por uma observação que faz, numa carta à mulher, na mesma data: "Ramalho esse anda

25. Vd. Beatriz BERRINI, *Ramalho Ortigão — Cartas a Emília*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1993, pp. 70-72.

lançado *dans des folles aventures*. Mas, felizmente, ou infelizmente, a Srª D. Emília chega aí no domingo *pour mettre le hola!*".

De qualquer forma, Ramalho não se coíbe de descrever pormenorizadamente à mulher os *estímulos* que tem em Paris, e as atenções com que é distinguido:

> Coquelin mandou traduzir em Francês da *Gazeta de Notícias* um artigo que eu publiquei a respeito dele e da Sarah Bernhardt, leu-o a alguns actores da *Comédie Française*, e no foyer deste teatro, onde vou algumas noites conversar tem-me geralmente como um crítico ao qual apenas dois ou três em França se podem comparar. São coisas que eu não posso contar senão a ti, em que há um enorme exagero de favor [...].

E, mais adiante, volta ao motivo principal:

> E Sarah Bernhardt, num retrato dela que me deu pôs esta dedicatória = *A mon cher grand Ramalho son amie sincère* = *Grand* para um pobre obscuro diabo que chega daí da trapeira dos Caetanos a tão alto meio intelectual como aquele em que ela vive, quando não queira dizer outra coisa favorável para o meu espírito, é pelo menos uma bem expressiva e tocante amabilidade, superior à Grão Cruz do Lagarto nacional [...].

E termina, já quase no fim da carta:

> Hoje à noite, jantar na legação portuguesa em honra dos vencidos da vida presentemente em Paris, Carlinhos, Queiroz, Ficalho, Batalha Reis e eu. [...] Grande notícia, *dont je raffolle*, em um dos primeiros dias da semana que vem vou almoçar em família com o *Calibran* do Figaro, e com a mulher — uma das filhas de Théophile Gautier. Também estou convidado para casa de Charcot e de Jules Simon. Ainda não fui ao Dumas, porque pela Sarah Bernhardt, íntima amiga dele, soube que tem estado fora de Paris [...]. Que encantadora que é Paris a hospitalidade parisiense! É verdadeiramente a terra da promissão, a cidade de Deus, para os trabalhadores do espírito! [...].

8. Desvanecido com o círculo — aliás impressionante — das relações que tem em Paris, ainda por cima acompanhado por Eça e outros *vencidos*, Ramalho diverte-se deliciosamente em Paris, em 1889.

Com toda a probabilidade, nunca se conhecerá inteiramente o grau, a extensão, a duração, a importância e a natureza das suas relações com Sarah Bernhardt. Tal como algumas palavras traçadas pela caligrafia nervosa de Sarah nas cartas, haverá mistérios e sentidos nunca cabalmente decifrados. Não encontrei mais vozes nem mais testemunhos sobre esta amizade. O silêncio enigmático do espólio encerra o sentido mais literal e mais íntimo das palavras trocadas entre ambos.

O deslumbramento de Ramalho pela actriz não conheceu, provavelmente, outras expressões senão estas. Dada a impressionante diferença de importância que os respectivos vultos deixaram depois na História, resta-nos consoladamente imaginar que o seu diletantismo de *vencido* o tenha, por essa vez, impelido mais a agir do que a falar.

ESSE INCRÍVEL JOGO DO AMOR

A CONFIGURAÇÃO DO RELACIONAMENTO 'HOMEM-MULHER' NOS CONTOS DE MARIA JUDITE DE CARVALHO E LYGIA FAGUNDES TELLES *

ELZA CARROZZA WAGNER

UMA APRESENTAÇÃO DAS AUTORAS

Sem atribuir demasiada importância aos dados biográficos, vale a pena mencionar aqui alguns elementos que esclarecem sobre a situação pessoal dessas autoras para além do evidente fator geográfico: Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles são contemporâneas, nascidas na mesma década, a primeira em Lisboa, a outra em São Paulo, onde moram até hoje, com interrupções ocasionais. Ambas vivem, portanto, em grandes centros culturais, o que pressupõe estarem em contato, direta ou indiretamente, com as correntes de pensamento que têm afetado de forma intensa o ambiente cultural português e brasileiro nos últimos decênios.

Convém lembrar ainda que amadureceram literariamente a partir dos anos 50, presenciando a elevação e a queda de diferentes sistemas político-sociais que influenciaram grandemente o desenvolvimento cultural desses povos. Sua formação acadêmica humanística (tendo cursado respectivamente Letras Anglo-germânicas e Direito) as coloca num plano cultural que lhes permite, de uma certa forma, vivenciar seu respectivo contexto histórico-social com espírito crítico.

Com referência à obra das autoras, verifica-se ainda uma certa preferência por personagens do sexo feminino, cujos dramas existenciais muito têm a ver com a situação da mulher na sociedade contemporânea, ou seja, com a mulher do século XX.

O DISCURSO DAS PERSONAGENS

Uma tentativa de descrição da personagem 'típica' de MJC ** levaria à pintura de um ser introvertido, amargurado em sua solidão, mas sem vontade, sem condições, nem motivações para lutar contra seu isolamento no grupo social.

A mulher e o homem criados por LFT também falham na sua busca da realização a dois, embora num primeiro momento mostrassem uma certa disposição para a procura, um anseio de realizar tal encontro. Aqui pode-se falar em uma confrontação 'em aberto'

---

* Este texto é parte de um trabalho mais longo, publicado sob o mesmo título pela Editora Hucitec, São Paulo, 1992.

** No decorrer desta comunicação será empregada a forma abreviada dos nomes das autoras, ou seja, LFT e MJC.

com o amor, que se definiria na busca de um contato, de um diálogo, na declaração ou no desejo de se deixar envolver amorosamente.

Em outras palavras, as personagens dessa autora vivenciam o amor de uma forma ou de outra, enquanto que as de MJC não se deixam envolver pela emoção do 'encontro'. Referindo-se à obra da escritora portuguesa, comentou uma vez João Gaspar Simões:

> Criaturas humanas combalidas e magoadas, feridas pela vida, tão delicadas e sensíveis que tudo as magoa, tudo as desilude, tudo as decepciona, eis as personagens de Maria Judite de Carvalho, eis a humanidade de seus livros, eis os seres, especialmente femininos, que ela anima e faz viver nas páginas de uma obra como outra ainda não havia na literatura portuguesa. [1]

Sobre a mesma autora também observou Fernando Mendonça:

> E se, como se disse, as suas personagens são invariavelmente mulheres, estas apresentam-se-nos, por sua vez, como seres amargurados, frustrados, cientes apenas de que o mundo dos outros é um desgosto sem espanto, a flor aberta da mágoa sem surpresa. [2]

'Pessimismo', 'amargura' e 'solidão' são ainda expressões frequentemente empregadas pelos críticos para definir a cosmovisão ("*Weltanschauung*") expressa na obra dessa autora. Ora, esse mundo criado por MJC é caracterizado por personagens que, por um motivo ou por outro, tomaram caminhos errados na vida, já que o momento exato de assumirem uma decisão importante não foi levado a sério ou reconhecido em tempo. Daí resultam o desânimo, a sensação de que é inútil continuar lutando — e, consequentemente, a depressão emocional. Nesses contos nota-se ainda uma frequente retomada do binômio 'vida/morte', resgatando o tema da efemeridade, 'do que foi e será', das duas 'faces da moeda' contidas nas coisas e nas pessoas. Penso aí nos episódios "Tanta gente, Mariana", "Tempo de Mercês", "A que fora Querida", "Paisagem sem barcos" e "As palavras poupadas".

A temática do relacionamento entre o homem e a mulher e, por extensão, da confrontação com o 'outro', é também motivo constante nos contos de LFT. Quanto a esse aspecto, Nelly Novaes Coelho sugere o seguinte:

> Note-se que as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os homens, mas é em parte constitutiva do ser humano. É, portanto, ontológica, e não sociológica. [3]

Já Eduardo Portella verifica que:

> Os seus personagens buscam incessantemente a parceria; reúnem-se, na esperança de uma construção solidária. Isto não quer dizer que facilmente se encontrem. Pelo contrário. [4]

---

1. J. G. SIMÕES, "11. Paisagem sem Barco", in: *Crítica LV*, Maia, Imp. Nac., 1981, p. 286.
2. F. MENDONÇA, "Ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão", in: *A Literatura Portuguesa no Século XX*, São Paulo, Hucitec, 1973, p. 173.
3. N. N. COELHO, "O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles", in: *Seleta*, 3ª Ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, pp. 142 s.
4. E. PORTELA, "As ficções da realidade", in: *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*, 4ª Ed., São Paulo, Global, 1986, p. 5.

Essas duas idéias, aparentemente contraditórias, acabam por se completar na medida em que, tendo 'nascido' com a consciência da solidão, como quer Nelly Novaes Coelho, tais personagens talvez procurem a solução (ou o pólo 'complementar' para sua problemática) exatamente na 'solidão' do outro. Nelly Novaes Coelho menciona ainda que:

> Paralelamente a essa irredutível solidão interior [...] há uma outra constante que de certa maneira se opõe a ela: a consciência de que o homem não é um ser que subsista isolado dos outros. Por isso, o drama que oprime essas personagens solitárias. [5]

Aqui fica estabelecido o 'elo de ligação' na relação aparentemente paradoxal entre a consciência do 'eu' solitário e o impulso em direção ao 'outro' que, como dois extremos no trajeto de um pêndulo invisível, mantêm essas personagens em constante movimento e o próprio tipo de relacionamento 'masculino/feminino' em LFT já sugere sua dimensão efêmera: o amor entre o homem e a mulher. Como esses nem sempre apresentam o mesmo 'discurso' no confronto com o parceiro amoroso, surgem tensões que levam, mais cedo ou mais tarde, ao desencontro e, consequentemente, ao isolamento do indivíduo.

Maior consciência do caráter efêmero do amor têm aqui as personagens masculinas de LFT: uma de suas principais características é a falta de ilusões quanto à natureza desse sentimento — e quanto ao comportamento geral do 'sexo fraco'. Esses homens pressentem, mais do que as mulheres, que 'o amor acabou'; eles reconhecem ainda o caráter 'descartável' de suas companheiras; e, em algumas narrativas, deixam-se apoderar por um ciúme que vai desde a mera suposição até à mania ou idéia fixa. Esses homens desiludem-se facilmente e preferem, muitas vezes, 'bater em retirada' diante do amor, pois lhes parece mais razoável sacrificar seus próprios sentimentos do que aceitar 'compromissos', mudanças de comportamento ou correção de pontos de vista.

Quanto às 'mulheres' criadas por LFT, são elas que conseguem formular melhor o fenômeno do amor, tendo plena consciência, tanto de sua ânsia de desfrutá-lo, como ainda de vivenciar o amor de maneira interiorizada, independentemente de uma realização concreta. Penso aqui nos contos "Felicidade", "Flor de Laranjeira", "Um chá bem forte e três xícaras".

Essas personagens femininas também têm o gosto pelo caráter lúdico do diálogo amoroso, mostrando-se realmente em condições de usufruir o prazer e 'degustar', tanto as agruras da espera, como a generosidade da entrega.

São elas ainda que aceitam a confrontação direta com a rival amorosa ou com as marcas do tempo, isto é, o envelhecimento físico. Mesmo diante do sofrimento por amor — ou na falta de alguém a quem dedicar sua emoção e carinho — essas criaturas nunca se tornam completamente amarguradas ou descrentes do amor como tal: muitas delas — a exemplo dos episódios "A confissão de Leontina", "O espartilho", "Senhor Diretor" e "As formigas" — nunca chegam a perder as esperanças de um dia, quem sabe, encontrar um homem que as ame, mesmo que sua situação ou circunstâncias de vida sejam bastante desfavoráveis.

5. N. N. COELHO, *op. cit.*, p. 143.

Algumas dessas personagens chegam a cometer suicídio por amor, seja como reação espontânea ao afastamento — voluntário ou não — do bem-amado, seja como resposta à indiferença: são as 'visionárias', as que preferiram levar a esperança para o túmulo a ter que continuar vivendo sem a ilusão do amor.

O MODO NARRATIVO

Cabe ainda buscar tais elementos diferenciadores na forma como o autor serve-se do narrador para apresentar o discurso das personagens no texto. Em grande parte dos episódios de MJC verifica-se que a comunicação entre as personagens e o leitor alterna-se entre a transposição imediata dos diálogos (mostrando como aquelas se relacionam direta e verbalmente entre si), e os monólogos interiores (na medida em que os protagonistas desvendam, para o leitor, o universo de seus pensamentos mais íntimos).

Com alguma frequência, misturam-se ainda os fragmentos do presente narrado com o que se poderia chamar de 'diálogos rememorados', ou seja, a recordação de conversas que tiveram lugar no passado dessas personagens. Muitas vezes, no entanto, esses diálogos não passam de frutos da imaginação, sendo 'criados' ou 'inventados' pela própria personagem que os pensa — o que seria mais um indício de seu desejo de fuga da 'realidade' pela incapacidade de comunicar-se diretamente com o mundo exterior.

A preponderância do 'discurso indireto livre' na obra dessa autora permite, frequentemente, um contato direto e íntimo entre leitor e personagem, na medida em que essa se coloca "em toda sua presencialidade, diante do leitor", que "acompanha, passo a passo, seu processo mental e suas falas."[6] Aí nota-se um movimento 'de fora para dentro', isto é, do ponto de vista do narrador para o campo de consciência da personagem, pondo a descoberto seu mundo interior, o que não acontece de forma linear, e sim fragmentária, atomizada.

Quanto à função do discurso indireto livre na obra de Maria Judite de Carvalho, vale a pena observar ainda que:

> As interrogações, as interjeições, as reticências, os advérbios de negação, os imperfeitos funcionam como traços linguísticos da quebra da continuidade lógica do discurso: a construção frásica adquire movimentos rápidos, cortes bruscos, carga afetiva próxima da língua oral [...].[7]

Já nos contos de LFT o 'ponto de vista' oscila entre uma narrativa em primeira pessoa, e o que Franz Stanzel chamou de "*personale Erzählsituation*", expressão difícil

6. E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 236 (Traduzido do alemão pela autora deste trabalho).
7. Benilda J. L. CANIATO, *Maria Judite de Carvalho: a solidão da mulher*, Tese de Doutoramento, São Paulo, F.F.L.C.H. da Universidade de S. Paulo, 1988, p. 100.

de ser traduzida (onde tudo indica que "*personal*" refere-se à "*persona*", na forma como C.G. Jung a descreveu: como a 'máscara', que, para Stanzel, corresponderia ao papel de narrador assumido pelo autor). Aí tem-se ainda a impressão de que o narrador está 'ausente', permitindo, ao mesmo tempo, que o leitor sinta-se como que presente no local dos acontecimentos e "observe o mundo representado com os olhos da figura [do romance] que, no entanto, não narra, e sim vê o mesmo acontecimento refletido em sua consciência." [8]

Isso se aplicaria igualmente à maioria dos episódios de MJC, e tanto aí como em LFT tem a mesma função na apresentação de estados d'alma altamente individualizados, desvendando uma faceta da psique feminina — o que vem de encontro à 'vantagem numérica' das 'mulheres' na obra dessas autoras.

Em LFT também está bem representada a narrativa em primeira pessoa: nesse caso, verifica-se a ausência de uma "existência objetual" do mundo descrito, em função de sua subjetividade, sua realidade como conteúdo da consciência do eu-narrativo; isso levaria a uma superposição do mundo "exterior, objetivo e objetual" com um mundo "interior, subjetivo, ideal". Aí verifica-se ainda uma ausência de toda e qualquer distância entre o acontecimento e aquele que o relata. Esses elementos de subjetividade, a ligação 'indissolúvel' entre fato narrado e personagem, e a falta de distância narrativa — quando aliadas a personagens femininas — acabariam por tornar-se o veículo de representação de um universo plasmado no campo de consciência da mulher, numa psique que se realiza através do constante resgate mental de sua experiência individual nos atritos com o mundo.

Por outro lado, em vários de seus episódios (como "A Missa do Galo", "O encontro", "O espartilho", "As cerejas", "O jardim selvagem" e vários outros) LFT serve-se de um outro tipo de 'ponto de vista', em que o leitor é confrontado com a opinião e o ângulo de visão do narrador, — ou melhor, de narradoras femininas que não se acanham em intrometer-se entre o fato narrado e o leitor, a fim de impregná-lo, sempre que necessário, com sua interpretação pessoal do que está 'acontecendo'.

A presença frequente, nos contos de LFT, de um recurso narrativo em que mulheres relatam sobre mulheres, — conferindo à narrativa seu juízo crítico ou sua opinião — sugere ainda uma proposta de análise e interpretação literária em que a expressão "estética feminina" não estaria alheia.

8. F. K. STANZEL, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, p. 17 (tradução da autora deste trabalho).

CONCLUSÃO

Muitas das personagens femininas de LFT vão conseguir, de uma certa forma, 'comunicar-se' umas com as outras, descobrindo sua própria feminilidade através da confrontação com suas 'irmãs'; desvendando seus tabus, seus impulsos atávicos ou mesmo enxergando-se no 'espelho' das mais jovens, elas vão penetrar nos mistérios do tempo, que hoje destrói, para reconstruir amanhã. E acreditam que, nesse processo de reconstrução, as perspectivas de realização tendem a melhorar para a mulher em geral — em parte já na sua época, em parte nas gerações futuras, o que adia, mas não anula esse desenvolvimento.

Mesmo assim essa mulher não vai mudar em sua essência, não vai renunciar ao que tem de inato, como sua sensibilidade, sensualidade, emoção. O que até o momento presente só foi conseguido raramente e à custa de muito esforço, talvez possa ser vivenciado mais fácil e naturalmente no futuro: a liberdade de escolha de seu caminho. Em "O espartilho", por exemplo, essa visão do futuro se configura claramente na frase final de Ana Luísa: "logo iríamos amanhecer." [9]

Finalizando, pode-se ainda ressaltar que LFT apresenta, em vários episódios, personagens femininas que procuram sobreviver num universo em que a efetiva participação masculina é reduzida, quase ausente — onde o homem, portanto, aparece com feições psíquicas pouco claras ou indefinidas. Mas tudo indica que elas têm consciência de que fazem parte de um mundo povoado por homens e mulheres, um coletivo, portanto, em que a individualidade é posta à prova a todo instante.

Nos contos de Maria Judite de Carvalho transcende a falta de uma solução para o trágico da confrontação entre o homem e a mulher. A consciência da solidão feminina é decorrente, em grande parte, da tendência ao escapismo e à evasão, sendo ainda agravada pela atuação omissa por parte das personagens masculinas.

A esse propósito nota-se, de uma maneira geral, que os homens ou mulheres criados por MJC caracterizam-se por uma solidão profundamente arraigada no seu subconsciente, e contra a qual não conseguem lutar, enquanto que muitas das personagens de LFT vão ser confrontadas com a solidão somente no decorrer de suas trajetórias.

Quando Nelly Novaes Coelho fala na "solidão ontológica" dessas protagonistas, fica estabelecido de forma clara o grau de distanciamento do indivíduo com relação à própria situação existencial — já que, nesse caso, o 'outro' não poderá ser encarado como 'culpado' por esse isolamento, e sim como alguém que talvez sirva para amenizar essa sensação 'congênita' de solidão do ser humano como individualidade. Isso talvez torne o "estar ou ficar só" na obra de LFT um pouco menos embebido de amargura e daquela sensação de "malogro" que João Gaspar Simões pressente nos contos da autora portuguesa, pondo a claro aquela nuance de divergência no traçado das trajetórias: se em LFT pode-se falar no 'princípio esperança' e numa atitude geral de abertura em direção ao futuro, essas componentes são inexistentes no denso e impenetrável emaranhado psíquico em que vivem tantas personagens de MJC.

9. Lygia Fagundes TELLES, "O espartilho", in: *Filhos pródigos*, s. l., Livraria Cultura Editora, 1978, p. 62.

Concluindo, observa-se que as autoras serviram-se de caminhos bem diversos ao apresentar sua cosmovisão: enquanto que muitas personagens de Lygia Fagundes Telles movimentam-se em um mundo caracterizado pelo constante desafio da individualidade a confrontar-se com o sexo oposto, na apresentação das personagens de Maria Judite de Carvalho cristaliza-se a consciência das dificuldades de aproximação entre o 'eu' e o 'outro', que leva a uma aceitação quase que resignada do irremediável isolamento emocional do indivíduo.

Em ambos os casos desvenda-se — de maneira diversa, porém igualmente intensa, — a solidão humana num mundo repleto de individualidades em conflito.

TERRA BRASILIS — LUCRO E PARAÍSO

REGINA ZILBERMAN

> *— Senhor doutor, o Brasil é o país mais fértil do mundo, é o mais bem dotado e as suas terras não precisam "empréstimos" para dar sustento ao homem.*
>
> LIMA BARRETO [1]

1. GONÇALVES DIAS E OS ROMÂNTICOS

Gonçalves Dias, ao escrever a "Canção do Exílio", deu forma ao paradigma de apresentação da beleza e superioridade da natureza brasileira. Afirma, na segunda estrofe do conhecido poema, que "nosso céu tem mais estrelas", "nossas várzeas têm mais flores" e "nossos bosques têm mais vida", enfim, que a "terra tem primores" [2] que não encontra em outro lugar, no caso, aquele de onde fala.

Essas frases pareceram exemplares, a ponto de se transferirem para o hino nacional. Mas nem todas foram criadas pelo autor, que provavelmente as encontrou nas obras que, ou descreviam as excelências da terra americana, ou indicavam que a poesia devia inspirar-se nos estímulos oriundos da paisagem brasileira, tão rica quanto literariamente pouco explorada.

Outras imagens sugerem que o poeta conhecia alguns dos apelos dos historiadores da literatura brasileira, que desejavam constatar sua autonomia e colaborar para seu progresso desde a valorização da natureza circundante. A proclamação de Ferdinand Denis, no *Resumo da história literária do Brasil*, deve ter impressionado os intelectuais e artistas românticos do país:

> Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo. [3]

Mas talvez Gonçalves Dias tenha sido levado a eleger certas imagens para declarar sua saudade da terra distante pela observação de Almeida Garrett, que, no *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, critica Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, por ter ignorado os motivos emanados da natureza local:

> Gonzaga, mais conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua Marília, cuja beleza e amores tão célebres fez naquelas nomeadas liras. Tenho para mim que dá dessas liras

1. Lima BARRETO. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1969. p. 165.
2. Gonçalves DIAS. "Canção do exílio". In: Candido, Antônio e Castello, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. I. Das origens ao Romantismo. 3ª ed. revista. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. p. 318.
3. Ferdinand DENIS, *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. pp. 30-1.

algumas de perfeita e incomparável beleza: em geral a *Marília de Dirceu* é dos livros a quem o público fez imediata e boa justiça. Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz, como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orda da ribeira o tatu esquamoso, — ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmins, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! [4]

Garrett foi lido, pelo menos, por Gonçalves de Magalhães que, no "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil", queixa-se dos historiadores estrangeiros da literatura brasileira, como F. Bouterwek, Sismonde de Sismondi e Ferdinand Denis, mas poupa o poeta português e até repete parte da anotação transcrita acima. Julgando a poesia que o antecedeu, servil às poéticas européias, especialmente as de cunho neoclássico, Magalhães denuncia:

A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Helicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pela mão de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da castália, o trépido sussuro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorgeia entre os galhos da laranjeira. Enfeitiçados por esse nume sedutor, por essa bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhe oferecia. [5]

Gonçalves Dias escreveu o poema talhado para responder a essas reclamações. Texto de linguagem ingênua, nos moldes que teriam agradado Almeida Garrett, ele reflete, e retrata, dados os efeitos alcançados, de um lado, o percurso da historiografia romântica, de outro, o modo como se representou a terra brasileira desde as primeiras obras que narravam o descobrimento e introduziam as virtudes da possessão portuguesa.

Os historiadores românticos teriam reconhecido na "Canção do exílio" o poema ideal. O cenário o inspira, conforme Gonçalves Dias afirma no "Prólogo":

gosto de afastar os olhos de sobre a arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano — o aspecto enfim da natureza. [6]

4. Almeida GARRETT. *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. In: _. *Obras completas*, V. 2. Dir. de Teófilo Braga. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904. p. 357.
5. Domingos José Gonçalves de MAGALHÃES, "Discurso sobre a história da literatura do Brasil". In: _. *Opúsculos históricos e literários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. pp. 256-7.
6. Gonçalves DIAS. "Prólogo (aos Primeiros Cantos)". In: Candido, Antônio e Castello, José Aderaldo. *op. cit.* p. 313.

Adota os temas que, segundo os intelectuais da época, melhor traduziam o mundo americano, natural e puro. E afiança, por comparação, a superioridade da terra de onde vem o autor, a que "tem primores que tais não encontro eu cá", concretizando a profecia de Ferdinand Denis:

> Se os poetas dessa regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda a parte seus encantos, circunda os centros urbanos com os mais belos dons; e não é como em nossas cidades, onde a desconhecem, onde muitas vezes não a percebem. (pp. 32-3)

Além disso, o poema sintetiza, nos versos que proclamam a superioridade do céu e da terra, corporificados em estrelas, várzeas, flores e bosques, o modo como circulou, entre cronistas, viajantes, religiosos e historiadores que escreveram, desde o século XVI, obras sobre a colônia portuguesa, a representação da natureza brasileira, com sua riqueza e prodigalidade.

2. NATUREZA EDÊNICA E LUCRATIVA

As descrições da terra presentes nas obras do século XVI sublinham a riqueza da região recentemente descoberta e as virtudes medicinais da natureza. Suas propriedades são edênicas, avaliadas conforme o prisma da "*visão do Paraíso*", estudado por Sérgio Buarque de Holanda. [7] O motivo aparece nos textos de José de Anchieta, Manuel da Nóbrega, Fernão Cardim e Pero de Magalhães de Gandavo.

Os jesuítas valorizam a qualidade do clima, sempre saudável, e a temperança dos ares. Segundo Manuel da Nóbrega, a natureza se oferece como permanente verdor:

> [...] É a terra mui úmida pelas muitas águas que chove em todo o tempo muito a miúdo. Pelo qual os arvoredos e as ervas estão sempre verdes. E por isso é a terra muito fresca. [8]

Anchieta destaca a riqueza da terra, a fartura das ervas medicinais e a qualidade do clima:

> É terra rica, abastada de gados e farinhas e outros mantimentos, [...]; achou-se agora nela noz moscada e pau d'aquila, não tão fino como o da Índia Oriental mas de mui suave olor e em tão grande quantidade que fazem os navios dele; é abundante de cedros e árvores de sândalos brancos mui finos; dão-se nela uvas, trigos e outras coisas de Portugal; de pescado é mui abundante e o clima é muito saudável. [9]

---

7. Sérgio Buarque de HOLANDA, *Visão do Paraíso.* Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Nacional; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.
8. Manuel da NÓBREGA, *Cartas do Brasil e outros escritos.* Introdução e notas históricas e críticas de Serafim Leite, S. J. Coimbra: Universidade, 1955. p. 60.
9. Joseph de ANCHIETA, *A Província do Brasil* (1585). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, 1946. p. 20.

Sua conclusão remete ao padrão edênico: "todo o Brasil é um jardim em frescura e bosque e não se vê em todo o ano árvore nem erva seca." (p. 36) Fernão Cardim reitera as palavras de Anchieta, ao declarar que "o clima do Brasil geralmente é temperado de bons, delicados e salutíferos ares". [10]

Pero de Magalhães de Gandavo, na *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de 1576, acompanha os jesuítas na descrição da terra. No Prólogo, indica as vantagens da região que até aí não havia merecido justa atenção do governo português:

> Porque a mesma terra é tal, e tão favoravelmente aos que a vão buscar, que a todos agasalha, e convida com remédio por pobres e desamparados que sejam. [11]

E julga "esta província sem contradição a melhor para a vida do homem que cada uma das outras de América, por ser comumente de bons ares e fertilíssima, e de grande maneira deleitosa e aprazível à vida humana." (p. 8); considera-a ainda "salutífera e livre de enfermidade" (p. 9). Gabriel Soares de Sousa também valoriza a fertilidade e os bons ares: "[a] terra é quase toda muito fértil, mui sadia, fresca e lavada de bons ares, e regada de frescas e frias águas." [12]

Na abertura do século XVII, Ambrósio Fernandes Brandão, nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, lembra virtudes semelhantes:

> A terra é disposta para se haver de fazer nela todas as agriculturas do mundo, pela sua muita fertilidade, excelente clima, bons céus, disposição do seu temperamento, salutíferos ares e outros mil atributos que se lhe ajuntam. [13]

O mito se propaga até o século XVIII. Na *História da América Portuguesa*, Rocha Pitta exalta as qualidades da colônia, endossando a associação entre a terra americana e o Jardim do Éden:

> Do novo mundo, [...] é a melhor porção o Brasil; vastíssima região, felicíssimo terreno em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas; tributando os seus campos o mais útil alimento, as suas minas o mais fino ouro, os seus troncos o mais suave bálsamo, e os seus mares o âmbar mais selecto; admirável país, a todas luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções, que em opulência da monarquia e benefício do mundo apura a arte, brotando as suas canas espremido néctar, e dando as suas frutas sazonada ambrósia, de que foram mentida sombra o licor e vianda que aos seus falsos deuses atribuiu a culta gentilidade.

---

10. Fernão CARDIM, "Do clima e da terra do Brasil e de algumas cousas notáveis que se achão assi na terra como no mar". In: _. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.
11. Pero de Magalhães de GANDAVO, *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Oficina de Antônio Gonçalves, 1576.
12. Gabriel Soares de SOUSA, *Tratado descriptivo do Brasil* [1587]. Comentado por Francisco A. de Varnhagen. Rio de Janeiro: Tipografia de João Ignácio da Silva, 1879. p. 2.
13. Ambrósio Fernandes BRANDÃO, *Diálogos das grandezas do Brasil*. Recife: Imprensa Universitária, 1966. p. 8.

> Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madruga mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos nocturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça o sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil terreal paraíso descoberto. [14]

Conforme Sérgio Buarque de Holanda, a "*visão do Paraíso*" não provocou, na cultura lusitana, o mesmo impacto causado entre os espanhóis; ainda assim, aquele mito forneceu um paradigma através do qual os portugueses e seus descendentes reconheciam a terra que os acolhia. A manifestação de deslumbramento perante a região não é, contudo, o objetivo principal das obras, que almejam descrever a terra com minúcias e elencar suas características quanto ao espaço físico, minerais, animais e vegetais. O rol detalhado e rigoroso tem propósito definido: salientar o valor mercantil dos produtos existentes. Enquanto assinala as propriedades edênicas e medicinais do cenário, o cronista enfatiza a lucratividade de seus componentes e os ganhos a serem auferidos, com sua exploração, por colonizadores e o Império.

O tema aparece nos primeiros cronistas do século XVI e mantém-se vivo até o século XVIII, vale dizer, enquanto dura a administração metropolitana sobre o Brasil. Gandavo, com seu livro, quer motivar o Estado português, até então indiferente à Província de Santa Cruz, a investigar "as grandes riquezas que se esperam da terra do sertão", título do capítulo que encerra com o voto de que se busquem as pedras preciosas que aguardam quem adentrar o território:

> Esta província de Santa Cruz, além de ser tão fértil como digo, e abastada de todos os mantimentos necessários para a vida do homem, é certo ser também mui rica e haver nela muito ouro e pedraria, de que se têm grandes esperanças.
>
> .....
>
> Sei que assim destas como doutras há nesta província muitas & mui finas, & muitos metais, donde se pode conseguir infinita riqueza. A qual permitirá Deus, que ainda em nossos dias se descubra toda, para que com ela se aumente muito a coroa destes Reinos: aos quais desta maneira esperamos (mediante o favor divino) ver muito cedo postos em tão feliz & próspero estado, que mais se não possa desejar. (pp. 47-8)

Gabriel Soares de Sousa faz advertência similar: destaca a fertilidade e riqueza da terra, para obter da administração metropolitana proteção e apoio para os colonos: "A El-Rei Nosso Senhor convém, e ao bem do seu serviço, que lhe mostre, por estas lembranças, os grandes merecimentos deste seu Estado, as qualidades e estranhezas dele." (p. 1) Vicente do Salvador, na *História do Brasil*, de 1627, igualmente se queixa do governo português, que não pesquisa os indícios de a região ser rica em ouro e pedras preciosas: "Também há minas de cobre, ferro e salitre, mas, se pouco trabalham pelas de ouro e pedras preciosas, muito menos fazem por estoutras." [15]

---

14. Rocha PITTA. *História da América Portuguesa*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1958. pp. 3-4.
15. Frei Vicente do SALVADOR, *História do Brasil*. 1500-1627. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 56.

Ambrósio Fernandes Brandão, rigoroso e metódico, examina com acuidade as "riquezas deste novo mundo" (p. 73), desejando provar, através das falas da personagem Brandônio, "que o Brasil é mais rico e dá mais proveito à fazenda de Sua Majestade que toda a Índia" (p. 76):

> Pelo que, começando, digo que as riquezas do Brasil consistem em seis cousas, com as quais seus povoadores se fazem ricos, que são estas: a primeira, a lavoura do açúcar; a segunda, a mercancia; a terceira, o pau a que chamam do Brasil; a quarta, os algodões e madeiras; a quinta, a lavoura de mantimentos; a sexta e última, a criação de gados. De todas estas cousas o principal nervo e sustância da riqueza da terra é a lavoura dos açúcares. (p. 73)

Rocha Pitta acompanha a idéia, apontando a opulência da natureza brasileira, apta a propiciar o enriquecimento português:

> Mostraremos também em brutesco breve as suas produções, frutos, plantas, lavouras e manufacturas, com que os Portugueses foram fazendo grandes os interesses do seu comércio e as delícias de suas povoações, e outras árvores, flores e frutas estrangeiras, que com o tempo lhes introduziram, recebendo-as a terra para as produzir tão copiosamente, que bem mostra que só onde não é cultivada, deixa de ser profusa: exporemos o mimo dos seus mariscos, o regalo dos seus pescados e a riqueza das suas pescarias. (p. 15)

A colonização da América, entre os séculos XVI e XVIII, consistiu no último ato do movimento gerado pelas grandes navegações, durante os séculos XV e XVI. Patrocinaram essa atividade banqueiros e chefes de Estado, para quem a expansão territorial e ocupação de territórios civilizados, mas ainda não dominados por europeus, como a China de Marco Polo, a Índia de Vasco da Gama e o Japão de Cristóvão Colombo, possibilitava a expansão econômica. A América foi o achado inesperado, mas, desde o início, enquadrou-se tanto aos mitos circulantes, o da "*visão do Paraíso*", conforme Sérgio Buarque de Holanda, quanto ao processo econômico em ascensão, o capitalismo, para cuja consolidação cooperou significativamente.

As riquezas descobertas na América (prata, ouro, pedras preciosas) facilitaram a acumulação do metal necessário ao fortalecimento do capitalismo. O *Mundus Novus* mostrava-se paradisíaco e acolhedor, mas nem Colombo, investigando a origem do ouro portado pelos índios que recepcionam os navegadores, nem Vespúcio, registrando cuidadosamente a rentabilidade possível dos produtos encontrados (madeira e pérolas) deixaram de salientar as vantagens e os lucros a advir da ocupação da terra. [16]

Ao sublinhar potencialidades semelhantes no território ao seu alcance, cronistas e religiosos portugueses acompanham a tendência, reforçando, à sua maneira, uma imagem em circulação na Europa. Essa imagem convinha à expansão do sistema financeiro capitalista, de modo que, ao promovê-la, anotando na possessão americana as riquezas a serem recolhidas e os ganhos a obter, esses autores afinam-se à ótica própria àquele modelo econômico.

16. Cristóvão COLOMBO, *Diários da descoberta da América*. Trad. de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1984. Américo VESPÚCIO, *Novo Mundo*. Trad. de Luiz Renato Martins. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 50.

Sob esse aspecto, a imagem de procedência medieval vai sendo substituída ou se deixa acompanhar por uma concepção peculiar à moderna sociedade européia. Cronistas e religiosos portugueses que escrevem sobre o Brasil afinam-se também a esse momento histórico, cujas conseqüências são as transformações por que passa a vida no Ocidente. Suas idéias são, pois, atuais naquela época e participam da mudança no plano das representações. Por veicularem imagens novas, mostram-se originais, dando conta do modo como a região se introduzia a seus ocupantes, cujos sonhos e aspirações procurava concretizar.

A nova imagem convém aos europeus transferidos ao continente para extrair suas riquezas. Mas converte-se na forma de a colônia se expressar e de, por realizar um anseio, revelar-se desejável, atraente, digna dos que a possuem. Sua força aumenta, a ponto de contaminar outras expressões. Transita da prosa para a poesia, aparecendo, no século XVIII, em versos que louvam a paisagem circundante e destacam sua abundância e lucratividade. As vantagens e mérito dos pescados, por exemplo, lidas em Rocha Pitta, repetem-se em "A Ilha de Maré", de Botelho de Oliveira:

> Aqui se cria o peixe regalado
> Com tal sustância e gosto preparado,
> Que sem tempero algum para apetite
> Faz gostoso convite
> E se pode dizer em graça rara
> Que a mesma natureza os temperara. [17]

A opulência e as facilidades de enriquecimento retornam no poema que Santa Maria de Itaparica dedica à sua ilha natal:

> Em o Brasil, província desejada
> Pelo metal luzente, que em si cria,
> Que antigamente descoberta e achada
> Foi de Cabral, que os mares descorria,
> Porto donde hoje está situada
> A opulenta e ilustrada Bahia,
> Jaz a ilha chamada Itaparica,
> A qual no nome tem também rica. [18]

Itaparica destaca o "*metal luzente*" de que a região foi se revelando pródiga entre os séculos XVII e XVIII. Gandavo, Gabriel Soares de Sousa e Vicente do Salvador haviam alertado para a existência dessa riqueza no sertão brasileiro, mas, à época de Itaparica, o desejo virara realidade palpável, atraindo legiões de garimpeiros.

A abundância de minerais passa a configurar a imagem da natureza e da terra brasileira. Em "O sonho", poema com que Alvarenga Peixoto esperava cair nas boas graças

17. Manoel Botelho de OLIVEIRA, "A ilha de Maré". In: *Música do Parnaso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953. p. 57.
18. Anônimo Itaparicano [Frei Manuel de Santa Maria Itaparica]. "Descripção da ilha de Itaparica". In: Varnhagen, F. A. de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1946. Tomo I. p. 203.

da soberana portuguesa, D. Maria I, ele que fora adepto do Marquês do Pombal e vira o ex-Primeiro Ministro ser afastado do governo, talvez expresse melhor que os demais a transformação do principal objeto da exploração capitalista em fonte de alegorias para a representação do espaço físico brasileiro.

O texto abre com a exclamação do poeta, que narra seu sonho: viu o Pão de Açúcar antropomorfizar-se e, sob a forma de um índio, assumir a identidade do Brasil:

> Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta
> feliz, ditosa, sossegada sesta!
> Eu vi o Pão d'Açúcar levantar-se,
> e no meio das ondas transformar-se
> na figura do índio mais gentil,
> representando só todo o Brasil. [19]

Se, para ser representado, o Brasil precisa se corporificar numa alegoria, é porque o espaço físico não é mais extensão ou complemento de Portugal. Trata-se agora de entidade autônoma, quase abstrata, talvez em vias de se tornar nação, como pareciam querer os inconfidentes, grupo a que se filiou Alvarenga Peixoto. A primeira passagem é metonímica: ao Pão de Açúcar, elemento da paisagem, cabe dar conta do todo. A segunda é metafórica: o índio, figura humana, tem condições de simbolizar a totalidade brasileira.

Para o índio poder se responsabilizar por essa tarefa é porque sua imagem também mudou: não é mais o bárbaro antropófago desenhado por Hans Staden, Soares de Sousa e Rocha Pitta, [20] nem a inocente *tabula rasa* em que se podiam imprimir os ditames do Evangelho, perspectiva vigente nos textos de Caminha e Gandavo. [21] Ele agora é elemento da sociedade, ser social, conforme queria o ideário iluminista; mas também compõe a paisagem, razão por que resulta da metamorfose do Pão de Açúcar. Ao transformar o cenário físico em ente humano, Alvarenga Peixoto indica que o Brasil ainda é percebido desde os elementos naturais; mas, porque o índio não se reduz à paisagem, sendo, pelo contrário, transmutação dela, acrescida de ação e linguagem, o poeta sugere ainda que a natureza não mais basta para representar o espaço de que ele mesmo, autor, é filho: é preciso introduzir um sujeito que falará por ela.

"O sonho" espelha, logo na abertura, duas situações inéditas: a primeira diz respeito ao novo *status* do espaço físico, não mais apenas local de apropriação de riquezas, mas também entidade abstrata, capaz de se deixar traduzir simbolicamente; a segunda evidencia que a simbolização começa na própria natureza, mas requer um sujeito, que sintetiza tanto a paisagem que o envolve, como a sociedade de que faz parte em decorrência de sua necessária humanidade. Vivendo tão próximo da natureza, mas tendo sua humanidade reconhecida numa época em que o iluminismo, os enciclopedistas e Rousseau dominam o pensamento filosófico, o índio é a figura ideal para assumir esse papel.

---

19. Alvarenga PEIXOTO. "O sonho". In: Rodrigues Lapa, M. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 44.
20. Hans STADEN, *Duas viagens ao Brasil.* Trad. de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974. Gabriel Soares de SOUSA, *op. cit.* Rocha PITTA, *op. cit.*
21. Sílvio CASTRO, *O descobrimento do Brasil:* A carta de Pero Vaz de Caminha. Porto Alegre: L&PM, 1985. Pero de Magalhães de Gandavo, *op. cit.*

No entanto, não foi Alvarenga Peixoto quem inaugurou esse modelo de estética indianista; um dos pioneiros, no Brasil, foi seu mestre e modelo Basílio da Gama, que deu aos nativos da América estatura heróica em *O Uraguai*. Além disto, a pintura dos séculos XVII e XVIII já tinham escolhido o índio para encarnar o Novo Mundo, nas cenas em que se personificavam os continentes. Alvarenga Peixoto transporta a idéia para a poesia, e faz de seu índio uma alegoria mais localizada, ao atribuir-lhe a tarefa de representar o Brasil.

Esse índio está adornado de pedras preciosas. O sujeito lírico, responsável pelo sonho, conta que "pendente a tiracol de branco arminho,/ côncavo dente de animal marinho/ as preciosas armas lhe guardava:/era tesouro e juntamente aljava."(p. 44) "As setas", segundo ele, eram de "pontas de diamante", "as hásteas de ouro". As "penas de vistosas cores" traziam "folhetas e pérolas pendentes,/ finos cristais, topázios transparentes,/ em recamadas peles de saíras,/ rubins, e diamantes e safiras,/ em campo de esmeralda escurecia/ a linda estrela que nos traz o dia." (p. 44)

Ao avistar o cocar, mais se deslumbra o poeta:

> No cocar... oh! que assombro, oh! que riqueza!
> Vi tudo quanto pode a natureza:
> no peito, em grande letras de diamante,
> o nome da Augustíssima Imperante. (pp. 44-5)

O poema não se esgota aí: o índio, "*Píndaro americano*", conforme o narrador, expressa sua completa lealdade à monarca portuguesa, aos pés de quem se ajoelha humildemente. Diz ele:

> Sou vassalo, sou leal;
> como tal,
> fiel, constante,
> sirvo à glória da imperante,
> sirvo à grandeza real. (p. 45)

O contemporâneo de Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, não revela o mesmo entusiasmo; mas manifesta similar lealdade à Coroa lusitana, após a morte de D. José I e a derrocada de Pombal, em "A gruta americana". O poeta, descrevendo o local a que se refere o título, tal qual Alvarenga Peixoto não hesita em revesti-lo de ouro e pedras preciosas, apelando, como o outro, à atração principal que a colônia oferecia à Metrópole:

> Pedaços d'ouro bruto nos altares
> Nascem por entre as pedras preciosas,
> Que o céu quis derramar nestes lugares.
> .....
> Nova grinalda os gênios e os armores
> Lhe oferecem e espalham sobre a terra.
> Rubins, safiras, pérolas e flores. [22]

22. Manuel Inácio Silva ALVARENGA, "A gruta americana". In: _. *Obras poéticas*. Org. de Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Rio de Janeiro e Paris: Garnier, s. d. p. 255.

Durante três séculos, cronistas, religiosos e poetas idealizaram a natureza, ao ressaltarem qualidades e exagerarem virtudes. Mas essa ótica servia ao projeto colonial patrocinado pela Metrópole e se adequava ao modelo capitalista que enquadrava a conquista e ocupação do território americano.

Talvez sejam os *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Fernandes Brandão, e *Cultura e opulência do Brasil*, de Antonil, os que melhor expressem esse projeto. Recusando o mito, a não ser, como Brandão, para desmascará-lo, relatam, objetiva e praticamente, os ganhos gerados por investimentos no cultivo do açúcar, o garimpo e a criação de gado. Antonil, no final, sumaria o modo como o local era encarado por autoridades e colonizadores, origem da imagem a que a colônia procurou se adequar:

> Pelo que temos dito até agora, não haverá quem possa duvidar de ser hoje o Brasil a melhor e a mais útil conquista, assim para a Fazenda Real, como para o bem público, de quantas outras conta o reino de Portugal, atendendo ao muito que cada ano sai destes portos, que são minas certas e abundantemente rendosas. [23]

A literatura sobre a natureza brasileira escrita durante o período colonial adere às metas traçadas por Portugal para a conquista das terras ultramarinas. Seu fervor ao anotar as belezas naturais se intensifica, quando beneficia a Metrópole. Resulta daí a criação de uma imagem peculiar para o Brasil enquanto domínio americano. É paradisíaco porque fértil, de clima ameno e receptivo aos projetos exploratórios; mas submete-se a isso, procurando corresponder às expectativas colocadas nele. A crônica histórica organiza a imagem, e a poesia alimenta-se dela. Com isso, ambas propagam-na e eternizam-na, legando aos usuários um modo de ver e aceitar o lugar para onde se deslocam e buscam uma forma de viver e enriquecer.

3. A PERSPECTIVA ROMÂNTICA

Compara-se essa avaliação da natureza com a dos primeiros românticos brasileiros, os da geração da Revista *Niterói*, que a adotaram como parte de seu programa. O líder do grupo, Gonçalves de Magalhães, no citado "Ensaio sobre a história da literatura", refere-se ao espaço geográfico nacional e reitera o mito paradisíaco, ao louvar o verdor das matas e a perfeição dos ares, designar a região de "*vasto Éden*" e alardear a pujança do solo e a riqueza mineral:

> Esse imenso e rico país da América, debaixo do mais belo céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos d'ouro, e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuveiros se despencam dos verdes dosséis pelo

23. André João ANTONIL, *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982. p. 205.

entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; estes desertos, remansos, onde se anuncia a vida por esta voz solitária da cascata, que se despenha, por este doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancólica das aves, e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnovelar-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitores; os Brasileiros músicos, e poetas nascer deviam.

Magalhães conclui que uma natureza tão afortunada necessariamente inspiraria seus ocupantes, atribuindo-lhe uma potencialidade a mais: ser fonte geradora de poesia. A tese é nova, embora resulte da transposição de um princípio da poética romântica para o âmbito da história da literatura. Pereira da Silva, companheiro de grupo, reproduz a sugestão de Magalhães num ensaio dos anos 40; também para ele, a elevada qualidade da paisagem brasileira transforma seus habitantes em poetas, cuja obra é, pois, fruto das sugestões do cenário, tão natural como o ambiente que a motiva:

A poesia então, esse foi o ramo em que primaram, e primarão sempre os povos dos países aquecidos pelo sol dos trópicos, por sua atmosfera de inspirações e de fogo. A poesia é uma fonte perene de delícias que brota no Brasil. A natureza faz poetas aos Brasileiros, inspira-os no berço; as árvores, os pássaros, as cascatas, os rios, as montanhas; esse límpido Céu, que, como manto azul claro, os acoberta, essa atmosfera pura e doce, que lhes sorri desde a infância; esse oceano majestoso, que chora e brinca, geme e folgueia sobre suas arenosas praias, tudo lhes aquece a imaginação, lhes eleva o pensamento, lhes aviva o entusiasmo, e lhes abre as asas à inteligência, essa soberba filha do Céu, que purifica e diviniza o homem. [24]

Joaquim Norberto acredita também ter sido a literatura produzida no solo brasileiro "inspirada pelas cenas encantadoras e assombrosas de uma natureza virgem e nova aos olhos dos conquistadores", [25] razão pela qual "apresentar deveria uma tal ou qual nacionalidade".

A última observação de Norberto amplia o âmbito da questão. Magalhães e Pereira da Silva acreditam que a natureza, sendo pujante e peculiar, no que seguem os cronistas coloniais, inspira uma poesia espontânea, logo autêntica e independente, no que seguem a estética romântica, cuja meta é afiançar a originalidade e naturalidade do objeto poético. Norberto vai mais longe: a poesia nascida das sugestões da natureza reveste-se de nacionalidade, porque as propriedades do espaço representado transformam-se em sinal da identidade da organização política ou país onde aquele espaço se situa.

---

24. J. M. Pereira da SILVA, Introdução. In: _. *Parnaso brasileiro* ou Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843. Tomo I. p. 25-6.
25. Emílio ADÊT/Joaquim Norberto de Sousa SILVA, *Mosaico poético*. Poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional. Rio de Janeiro: s. e., 1844. p. 10.

Que Norberto compreende a natureza brasileira nos termos fixados pela literatura do período colonial, sugerem-no sua "Introdução histórica sobre a literatura brasileira", de 1859, quando valoriza

> o solo, que lhe coube por herança, o céu benigno, [...] o ar suave [...], a imensidade de seus rios, a magnificência de seus portos e baías, a majestade de suas florestas seculares e as riquezas de suas minas auríferas e diamantinas. [26]

Graças a esses elementos, que couberam "aos brasileiros, na partilha dos bens celestes", puderam eles produzir uma literatura livre de imitação, assim protegida por antecipar a poética que advoga:

> Nem todos se tornaram tão servis imitadores; alguns houve, se bem que em pequeno número, que encantados da beleza da terra, que os viu nascer, seduzidos pelo esplendor de seu céu, entusiasmados pelas ações gloriosas de seus compatriotas, cheio de amor da pátria, sem outro instinto que a glória, se elevaram com seus cantos a uma nomeada, que nos legaram os séculos. (p. 360)

Na segunda parte do ensaio, que examina "os autores brasileiros [que] começam a aparecer no começo do século décimo-sexto", reforça o critério que discrimina entre os imitadores de cânones estéticos europeus e os criadores, que, motivados pela natureza benévola, "só eram poetas quando se esqueciam de seus modelos e se deixavam levar simples e sublimes pelas aspirações da filha das florestas, a musa americana." [27]

Os ensaístas não contradizem o ideário transplantado do período colonial, cujas prosa e poesia enaltecem a paisagem e julgam-na única e grandiloqüente. Mas neles ecoam também as sugestões da estética romântica, sintetizadas pelas palavras, já referidas, do francês Ferdinand Denis, para quem o artista deveria buscar material poético no ambiente circundante, que, opulento e generoso, fertiliza a criação.

Ali Denis resume o preceito da estética romântica — a contemplação da natureza favorece a criação poética — a que soma a qualidade que seduz os intelectuais brasileiros: sendo a natureza americana pujante e diferente, suscita uma poesia nova e original, adequada a um país que acabou de romper os laços políticos com Portugal, portanto, com a Europa.

Essa ótica determina uma mudança substantiva no modo de encarar e compreender o espaço, que, se, antes, era o que os colonizadores queriam ver nele, corresponde agora ao distinto e inusitado em relação à paisagem européia. E um novo resultado é obtido — a nacionalidade da poesia, condição da identidade da literatura brasileira.

A natureza, que fora o penhor da conquista e da ocupação, apresenta-se agora na situação de penhor da identidade nacional: separa o Brasil da Europa, portanto, distingue a poesia local da que outrora a dominou. Para Santiago Nunes Ribeiro, autor da expressão

---

26. Joaquim Norberto de Sousa e SILVA, "Introdução histórica sobre a literatura brasileira. Primeira Parte". In: *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Ano I, tomo 04, outubro — dezembro 1859. p. 357.
27. Joaquim Norberto de Sousa e SILVA, "Introdução histórica sobre a literatura brasileira. Segunda parte". *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Ano II, tomo 05, janeiro — março 1860.

depois repetida por Joaquim Norberto, a poesia brasileira é "*filha das florestas*",[28] descendência a que estaria incapacitada a literatura do Velho Continente. Eis por que ela pode se mostrar simultaneamente original e nacional, inédita e brasileira, realizando num único lance dois ideais românticos.

A fim de obter esse resultado, aos românticos cabia, à primeira vista, tão-somente levar avante o trabalho dos escritores do período colonial. Para tanto, contudo, precisavam também suprimir um dado fundamental, assíduo nos textos de poetas e cronistas dos séculos XVI ao XVIII: a natureza atraía, porque podia ser explorada e facultava o enriquecimento dos ocupantes. Essa é outra mudança substantiva, porque eles se obrigaram a omitir o processo que condiciou a colonização e determinou a dependência do Brasil à economia européia.

Entre os historiadores e poetas dos séculos da colonização e os intelectuais românticos estabelece-se, pois, uma clivagem que corresponde a uma mudança na formulação de uma imagem para o Brasil, determinando suas formas de representação. A perspectiva paradisíaca não desaparece, mas abandona-se o projeto colonialista que a sustentava. Fica então mais utópica, ao induzir a crença de que a fertilidade natural enriquece a literatura, e não os exploradores da fortuna do solo.

O Romantismo brasileiro precisava da natureza, que lhe assegurava os príncipios básicos de sua poética: naturalidade, originalidade e identidade, avais da nacionalidade da literatura. Não precisou criar uma imagem nova: a prosa e a poesia dos séculos anteriores forneciam-na, ao ter consolidado uma visão do espaço circundante e tê-lo ocupado com um tipo humano que sintetizava natureza e sociedade — o índio. Nem precisou elaborar uma estética nova: Ferdinand Denis mostrou como bastava olhar em torno, para extrair elementos vitais para a criação literária.

A fusão da imagem à estética determinou, contudo, um produto diverso do inicial: a imagem perdeu parte de seus componentes, os de ordem material, e somou outros, mais idílicos. Abriu mão do ângulo pragmático, o que, paradoxalmente, revelou-se útil, porque facilitou sua difusão e expansão dentro de uma sociedade que queria acreditar-se livre e autônoma, sem ter de questionar as bases de sua economia dependente. Proliferou com essas limitações, enraizando-se daí em diante na cultura brasileira e sugerindo motivos permanentes para as expressões artísticas de seus criadores.

4. ENCRUZILHADA

O Romantismo ajudou a perpetuar uma imagem para o Brasil que o representava enquanto natureza abundante, fértil e lucrativa. Nascido no bojo do processo de independência e fortalecimento da autonomia, consolidou o sentimento nativista e patriótico de que carecia a nação emergente. Esse sentimento não desapareceu com o esgotamento da estética romântica, mas foi assumindo faceta ufanista. As manifestações mais acabadas desse ufanismo ocorreram por ocasião de outra mudança política, a passagem da

28. Santiago Nunes RIBEIRO, "Da nacionalidade da literatura brasileira". *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro: Ano I, nº 1, 1º de novembro de 1843. p. 16.

monarquia à república. O novo regime não pôde prescindir da cooperação dos intelectuais, chamados a reforçar, por meio da literatura, as imagens nacionais. Esse processo contou ainda com outro auxiliar, a escola, razão por que suas expressões mais acabadas aparecem em livros para crianças ou didáticos, tendo como alvo o público infantil.

Um deles é o volume de poemas do parnasiano Olavo Bilac, autor de "Pátria", em certo sentido a "Canção do exílio" de sua época. Dirigido a uma criança abstrata, interpelada por meio do vocativo, convoca-a a amar a terra natal em versos exemplares dos novos tempos:

> Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!
> Criança! não verás nenhum país como este! [29]

Outra vez as virtudes nacionais encontram na natureza sua melhor expressão, hiperbolizando o que, na linguagem do romântico Gonçalves Dias, era apresentado com recato e conveniência:

> Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!
> A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,
> É um seio de mãe a transbordar carinhos.
> Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,
> Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!
> Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!
> Vê que grande extensão de matas, onde impera
> Fecunda e luminosa, a eterna primavera!
> Boa terra! jamais negou a quem trabalha
> O pão que mata a fome, o teto que agasalha...
> Quem com o seu suor a fecunda e umedece,
> Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece! (pp. 122-3)

Se Olavo Bilac responde pelo livro infantil, Afonso Celso atende pelo livro didático: *Porque me ufano de meu país*, publicado originalmente em 1901, acumulou edições nos anos da República Velha, glorificando a grandeza nacional e reforçando o orgulho do povo. Cada "motivo da superioridade do Brasil", objeto de onze diferentes capítulos, esclarece a razão daquele orgulho. Os primeiros são: a grandeza territorial, a beleza, as riquezas naturais, a variedade e amenidade de seu clima, a ausência de calamidades; só depois deles, o autor apresenta as causas de ordem antropológica: "a excelência dos elementos que entraram na formação do tipo nacional", os "nobres predicados do caráter nacional", "nunca sofreu humilhação, nunca foi vencido", "seu procedimento cavalheiresco e digno para com os outros povos", "as glórias a colher nele", "a sua história". [30]

A desmontagem do mito deveria aguardar o Regionalismo; mas não foi o que aconteceu. Contemporâneos de Bilac e Afonso Celso são Graça Aranha, que narra as dificuldades de adaptação dos imigrantes europeus em *Canaã*, de 1902, e Lima Barreto, que, no *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de 1911, apresenta o protagonista, naciona-

29. Olavo BILAC, "A Pátria". In:_. *Poesias infantis*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1935. pp.122-3.
30. Afonso CELSO. *Porque me ufano do meu país*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1943.

lista ferrenho, tentando demonstrar a riqueza e a fertilidade da terra brasileira e fracassando inteiramente, ao descobrir a pobreza do solo, junto com o atraso tecnológico, a má vontade e a incompetência dos camponeses. Monteiro Lobato, em "A velha praga", de 1914, opta pela denúncia desses problemas, enquanto que João Simões Lopes Neto, nos *Casos do Romualdo*, diverte-se com as dificuldades de seu herói quando agricultor.

Macunaíma retoma o mito desde o bojo das propostas da Semana de Arte Moderna. Movimento destinado a renovar as letras brasileiras e dar-lhe um início autenticamente nacional, o Modernismo opta por uma linguagem eminentemente desconstrutora. Por isso, Mário de Andrade coloca seu herói em plena floresta amazônica, para mostrar a pobreza e debilidade dessa. O ambiente primitivo é deprimente, depauperado e motivo para o protagonista deixá-la. A descrição da natureza, no começo e no final da rapsódia, opõe-se radicalmente à euforia com que ela era encarada nos séculos anteriores.

Em *Macunaíma*, a Amazônia é a terra do exílio, para onde o herói volta para morrer sozinho e abandonado. Do exílio de Gonçalves Dias ao da personagem de Mário de Andrade, configurou-se uma trajetória, ao longo da qual os bosques deixaram de ser objeto de exaltação; por outro lado, a literatura rompeu com uma tradição, segundo a qual existia para glorificar um território dominado.

3. **História e Cultura**

ECOLOGIA, MÚSICA POPULAR E IDENTIDADE CULTURAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: REPRESENTAÇÃO SOCIAL DOS ELEMENTOS DA NATUREZA NA MPB

LÍDIA BARROS

Tal como a cachaça, o samba e o amor, a Ecologia é traço fundamental da identidade cultural brasileira, como, aliás, o atesta a própria origem do nome do país.

O Brasil natural e urbano, tecnológico e humano não escapa aos olhos atentos dos poetas e artistas que nas diversas formas de produção cultural cantam-no com multiplicidade de aspectos, temas e cores, respeito e homenagem à sua diversidade biológica, mineral e cultural.

No campo da literatura, o nacionalismo consciente dos românticos do século XIX recuperou no Indianismo o traço étnico autóctone do brasileiro. A exuberância da Natureza foi elemento de distinção territorial e política entre metrópole e colônia: se o rei encontrava-se na primeira, a majestosidade encontrava-se na segunda. Desvelar as particularidades histórico-culturais das regiões de um país geograficamente tão vasto e variado expressava a necessidade e o desejo de uma integração nacional. Antônio Cândido, ao referir-se ao aparecimento da ficção como "instrumento de descoberta e interpretação" da realidade brasileira [1] ressalta a importância do aspecto ecológico nesse processo:

> [...] o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território.

Outras regiões e Estados se juntarão à lista dos românticos e Naturalistas, destacando-se a Bahia mágica e sensual de Jorge Amado. Evidencia-se, então, que **Ecologia** e **identidade cultural** têm caminhado de mãos dadas no curso da produção literária brasileira.

A Música Popular Brasileira (MPB) também dá uma contribuição marcante ao processo de afirmação de uma identidade nacional. Enquanto sistema de comunicação popular, veicula valores que evidenciam elementos do temperamento deste povo e do próprio Brasil.

1. Antônio CÂNDIDO, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, cap. III, p. 114.

Baseando-nos em um *corpus* de 1.200 canções que procura contemplar os maiores nomes da MPB procuraremos situar no universo cultural brasileiro os elementos da natureza tradicionalmente considerados como partes constituintes do universo, ou seja, *ar, terra, fogo* e *água.*

Tendo em conta, porém, a extensão do campo de análise e os limites desta comunicação, enfocaremos as canções cujos **títulos** contenham indicação desses elementos. Ater-nos-emos mais longamente aos mais importantes, citando apenas os outros. Assim, reunimos 94 composições, ou seja, 8% do *corpus*. Levando-se em conta a multiplicidade de temas cantados pela MPB, esta porcentagem é significativa. Percorrendo um a um dos versos, verificamos ainda que a ocorrência intencionalmente simbólica ou meramente ocasional desses elementos sobe a cerca de 80% do *corpus* total.

Na MPB, *água, terra, fogo* e *ar* constituem-se elementos reveladores de um universo culturalmente marcado pela geografia e pela história do Brasil.

Pelo elemento ar entendeu-se o horizonte, o céu (sem indicação específica de astros) além de todas as manifestações do ar. A ocorrência observada já nos títulos foi de lexema *ar* (1), *mormaço* (1), *horizonte* (1) e *céu* (4), totalizando 7 canções, isto é, a cifra irrisória de 0,58% do *corpus* total e 7,4% do *corpus* aqui considerado.

No campo do amor, o ar empresta seu simbolismo a momentos diferentes, que, num crescendo, vai dos dissabores à felicidade. Assim, ligando-se a desventuras amorosas, é o espaço onde o amor desvanece, é a tela onde o poeta apaixonado projeta as últimas imagens da amada [2], tão tênues e etéreas como o próprio ar. Sob forma de calor que envolve delicadamente, o mormaço [3] expressa a suavidade de um amor tranquilo que ao desfazer-se deixou marcas. A invisibilidade do amor não anula sua materialidade, podendo enganar os menos atentos.

O lado de lá da linha do horizonte é espaço que ultrapassa fisicamente a visão do homem e que o transporta a mundos onde a imaginação materializa o sonho. Mas como tudo que é criado pelo homem corre sempre o risco de ser falho em algo, ao paraíso esqueceram de acrescentar o amor. [4]

É na figura do céu, porém, que o elemento *ar* testemunha maior felicidade no campo das paixões. *Olha pro céu* [5] festeja a cada ano, na alegria de uma noite de São João, o aniversário de uma relação afetiva ainda em pleno vigor.

Numa imagem apocalíptica, os *Cavaleiros do Céu* [6] irrompem, fazendo da noite espetáculo de fogo e maldição, profetizando o destino atribuído aos vaqueiros "desordeiros e beberrões" pelo Juízo Final. A versão brasileira do *Tonel das Danaides* misturada ao *far west* americano, deveria servir de alerta a erros parecidos em nosso país.

No caso do elemento *terra* foram consideradas também as pessoas que nela trabalham e as formas do relevo. Assim temos as ocorrências nos títulos de *agrária* (1),

2. *Canção que morre no ar* (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli).
3. *Mormaço* (João Roberto Kelly).
4. *Além do horizonte* (Roberto Carlos/Erasmo Carlos).
5. *Olha pro céu* (José Fernandes/Luiz Gonzaga).
6. *Cavaleiros do Céu* (versão: Haroldo Barbosa).

terra (5), *lavrador* (1), *plantador* (1), *morro* (3), *montanha* (2), *serra* (2) e *ilha* (1),[7] perfazendo um total de 16 canções, ou seja, 1,3% do *corpus* total e 17% do *corpus* considerado para análise.

Terra como sinônimo de Brasil. Terra dos poetas cujas palavras louvam as belezas naturais e fazem deste país um verdadeiro paraíso. A ânsia de exaltação pode, entretanto, pôr em risco as relações internacionais do Brasil e criar problemas para a diplomacia do céu, ao denunciar a falsa identidade de cidadão do mundo de Deus, revelando que na verdade ele é brasileiro.[8] Minha terra é a terra do samba e o samba não distingue classes nem idade. Diagnostica, porém, o grau de sanidade mental e física.[9] O amor, a poesia, a crença, a natureza, a incerteza, o delírio, a embriaguês, a fantasia, o prostituir-se, o ser bandido, a não decência convencionada, o não gosto pela censura, a falência da moral e das instituições corroídas, a energia da juventude desenfreada, o desgoverno que consegue governar: o que será, que será[10] que é o que de mais autêntico existe no Brasil, será tudo isso a *flor da terra*?

A certidão de nascimento constante no cartório de registro civil do governo colonial declara que em 22 de abril de 1500 nasceu a Bahia e com ela o Brasil. Do signo de Touro, elemento terra, ela provoca paixões sublimes e inspira carinho, transpira história.[11]

A terra seca[12] é dura e como ela o trabalho de cultivá-la. A terra suga a energia do homem, envelhecendo-o, secando a fonte que a alimenta, tornando o trabalho algo indigno. *Nego véio* e *sinhô* designavam escravo e senhor num período da história do Brasil que se quer crer terminada. As denúncias e gritos de protestos contra as condições de vida no campo e contra as desigualdades sociais veiculadas pela MPB desfazem a ilusão de que as injustiças nesse terreno pertencem a um passado remoto. Assim testemunham o *Funeral do Lavrador*,[13] *O Plantador*,[14] *Morro Velho*[15] e *Missa Agrária*,[16] denunciando também, esta última, a proposta cristã de resignação tão propagandeada nos meios de comunicação durante o período da ditadura dos anos setenta no Brasil por *A Montanha*, de Roberto e Erasmo Carlos.

Foi do morro que a música popular brasileira partiu para conquistar o mundo. *Harlen* tupiniquim, o morro foi, e ainda é, berço de grandes poetas e compositores, de gente que nasce ao som de samba e o lega a todas as gerações. Não obstante ser do Brasil verdadeiro patrimônio histórico-cultural, é desprovido de condições decentes de vida. "Lá não existe felicidade de arranha-céu",[17] denuncia a canção, o que não

7. Esta última, embora traga naturalmente consigo a idéia de *mar*, foi aqui incluída uma vez que no texto da canção em nada alude às águas marinhas.
8. *Minha Terra* (Waldemar Henrique).
9. *O samba da minha terra* (Dorival Caymmi).
10. *O que será (A flor da terra)* — (Chico Buarque).
11. *Terra* (Caetano Veloso).
12. *Terra Seca* (Ary Barroso).
13. *Funeral do Lavrador* (Chico Buarque/João Cabral de M. Neto).
14. *O Plantador* (Hilton Acioli/Geraldo Vandré).
15. *Morro Velho* (Mílton Nascimento).
16. *Missa Agrária* (Carlos Lyra/G.Guarnieri).
17. *Ave Maria no morro* (Herivelto Martins).

impede — ou até mesmo reforça — a fé e a esperança. E se um dia a voz dessa gente do morro falar mais alto, pode crer, "toda a cidade vai cantar", afirma o poeta. [18]

Lugar da saudade que aperta o peito, espaço de ternas lembranças, a serra e a ilha [19] foram, em tempos passados, o ponto da partida em busca de sonhos. Por ironia da vida, a serra e a ilha são hoje a terra dos sonhos.

Fogo e *calor* se opõem naturalmente ao *gelo* e ao *frio* e, por extensão, o clima vem se juntar ao conjunto. Assim considerado, neste campo encontramos *fogo* (3), *mormaço* (1), *verão* (1), *inferno* (1), *sol* (5), *fria* (1), *geladas* (1), *inverno* (1), *primavera* (3), totalizando 17 canções, [20] ou seja, 1,25% do total do *corpus* e 16% do aqui considerado.

O elemento que aos olhos do grupo de jovens "roqueiros" poderia refletir a temperatura da realidade atual do mundo é o frio. Frio de *Guerra Fria* [21] que, agonizante como política, mantém-se viva como expressão de comportamento entre povos; frio de desventuras amorosas, de relacionamento prostituído das noites da cidade. [22] Entre os de geração anterior, frio da idade que avança, inverno do tempo que passou, das dificuldades da vida, [23] mas que pelos menos levou a uma aposentadoria consolada pelo amor.

O inferno sempre trouxe consigo a sensação de calor, de "fogo de enxofre", como sentencia a Bíblia ameaçadora. Em vez do lugar quente, porém, a *Estação do Inferno* [24] é gelada, lugar de inverno permanente no coração de quem sofre as lembranças de um amor fracassado e tem diante de si apenas a insegurança e a solidão. Assim, inferno vem ironicamente se somar às outras indicações de frio e não de calor.

O *fogo*, a seu turno, é por vezes índice de alegria da paixão [25] em outros momentos liga-se ao calor infernal e abrasador do sol do Nordeste que tudo destrói, incendeia. [26]

Na guerra das temperaturas, o calor sai vencedor (10 indicações) contra o frio (4). A meia-estação prepara com flores a chegada do verão [27] e, agradecidos, os poetas a homenageiam, enquanto que o meio-caminho para o frio (outono) acaba por ser deixado de lado. O calor do clima, do temperamento passional, da sensualidade ardente e do abraço caloroso de acolhimento do brasileiro têm no sol sua fonte de energia e de vida que a MPB soube retratar.

Mas no imaginário dos compositores brasileiros as emoções ganham mais força na imagem fluida, violenta e consoladora das águas. A variedade na expressão desse

18. *O morro não tem vez* (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes).
19. *No meu pé de Serra* (?), *Serra da Boa Esperança* (Lamartine Babo), *Ilha Azul* (Clodô).
20. A canção *Mormaço* (João Roberto Kelly) já fez parte da análise no elemento *ar* e *Chuvas de verão* (Fernando Lobo) o fará no "momento" das *chuvas*.
21. *Liberdade/Guerra Fria* (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon).
22. *Louras Geladas* (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon).
23. *O inverno do meu tempo* — (Cartola/Roberto Nascimento).
24. *Estação no inferno* (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon).
25. *Pegando Fogo* (José Maria de Abreu/Francisco Mattoso).
26. *Fogo-Pagô* (Sivuca/H. Teixeira). *Fogo-pagou* = *Scardafella s. squammata*. Ave que vive nos cerrados e campos secos. Encontra-se no Nordeste, Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul e Paraná. Também chamada *Fogo-apagou* e *Rola-cascavel*.
27. *Primavera* (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes), *Primavera (vai chuva)* (Cassiano/Sílvio Rochaels), *Primavera no Rio* (João de Barro).

elemento é notável: *água* (6), *cascata* (1), *fonte* (1), *orvalho* (1), *aquário* (1), *pingo* (1), *suor* (1), *cerveja* (1), *rio* ou *riacho* (2), *lágrima* ou *choro* (10), *chuva*, *trovões* e *tempestade* (10).

Nas desventuras amorosas, a água como fonte de amor que ao secar-se passa a fonte de lágrimas de quem abusou, [28] água como limite do suportável, [29] desejo insaciado ou prazer não realizado. [30] No romântico Vinícius, amor como água que se deve beber, seiva que nutre o camará. [31] Socialmente, água como promessa de vida [32] ou como denúncia de más condições de vida e luta árdua pelo pão de cada dia. [33]

Para a MPB, as lágrimas e o choro não são sempre e simplesmente retratos desesperançados de tristeza. [34] Num espírito bem brasileiro, frequentemente a dor de amor ou outras dores devem ser passageiras, não podem durar muito, encontrando nas lágrimas curandeiro e aliado, refúgio e alívio. Redentoras, consoladoras, elemento libertador, lavam a alma dos dissabores do amor, afugentam a tristeza, confinam no passado o sofrimento, dão força e felicidade ao presente, coroam a dor com novo amor. [35] A alegria e a auto-afirmação também substituem o pranto de angústia e dão ao *happy end* o toque brasileiro do "levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima". [36] No plano político, econômico e social a ditadura deixa marcas indeléveis, fazendo das "recordações, retratos do mal em si". Se cancelar não se pode, afastar o sofrimento é necessário ("melhor é deixar prá trás") e para isso o fim das lágrimas abre um período de reconstrução e de esperança de vida. [37]

Onomatopéias como *Chuá-Chuá* [38] (água) e *Tililingo* [39] (pingo) ganham grande intensidade, já que evocadas nas respectivas canções como denúncia de desespero e sonho de abundância de água no Sertão seco do Nordeste. Num país de contrastes geográficos e humanos, em certas regiões fartamente irrigado por rios caudalosos e em outras, abundantes de esperanças de vida, a referência aos rios é passagem obrigatória. Riacho, que seja, mas nem por isso menos digno. Grito de protesto contra esteriótipo de desolação no Nordeste, *O Riacho do Navio* [40] é clamor de justiça à beleza verde, à presença viva da fauna, à tranquilidade das manhãs e da não-utópica integração do homem no quadro geral da natureza de Pernambuco. O rolar das águas tem ainda o poder de aproximar gentes brasileiras em regiões distantes de maneiras

28. *A fonte secou* (Monsueto C. Menezes/Tuffy Lauar/Marcelo).
29. *Gota d'água* (Chico Buarque e Paulo Pontes).
30. *É de dar água na boca* (Nando Cordel).
31. *Água de Beber* (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes), *Camará* — (s.m.) arbusto ornamental de folhas perfumadas e numerosas flores, muito difundido em todo o Brasil.
32. *Aguas de Março* (Tom Jobin).
33. Lata d'água (Luiz Antonio/Jota Júnior).
34. *Quantas Lágrimas* (Manacê), *Morena dos olhos d'água* (Chico Buarque).
35. *Chora Tua Tristeza* (Oscar Castro Neves/Luverey Fiorini), *Não tenho lágrimas* (Max Bulhões/Mílton de Oliveira), *Lágrimas de Virgem* (Luiz Americano/Mílton Amaral).
36. *Toró de lágrimas* (Antonio Carlos/Jocafi/Zé do Maranhão), *Agora ninguém chora mais* (Jorge Ben).
37. *Não chore mais* (versão: B. Vicente/Gilberto Gil).
38. *Chuá-Chuá* (Pedro de Sá Pereira/Ary Pavão).
39. *Tililingo* (Almira Castilho).
40. *Riacho do Navio* (Zé Dantas/Luiz Gonzaga). *Riacho do Navio* — rio do Estado de Pernambuco, afluente do Pajeú, este último afluente do Rio São Francisco.

diferentes: é na alegria e no consolo das mágoas que os rios do Sertão e da Portela [41] se identificam. Se a falta d'água no campo é signo de dor decretada pelo dia, na cidade nem sempre o sereno da noite é romântico. Nas madrugadas frias, orvalho pode também significar umidade penetrante, desconfortante e ameaçadora aos desabrigados. [42]

Num país tropical e equatorial como o Brasil a chuva chega a fazer parte do cotidiano de certas regiões, os encontros sendo marcados para antes ou depois da chuva. Em boa parte do território brasileiro, o clima se apresenta dividido em duas estações, inverno e verão, sendo a distinção feita pelas chuvas. No sul e no sudeste do país por sua vez, o verão vem acompanhado de fortes chuvas e trovoadas. As chuvas presentes em cenas comuns da vida cotidiana do brasileiro enriquecem-se com imagens e força poética nos versos cantados pela MPB.

Referência direta no quadro social brasileiro, o trovão aparece como "arma de estrondo e de luz", [43] instrumento de genocídio dos povos indígenas.

O espaço da chuva é por excelência o lá fora, espaço vago e ilimitado, pronto a ser preenchido pelos sentimentos que correm nas almas. Pode averar-se terreno propício à melancolia, onde a projeção das lágrimas de tristeza na chuva forte e fria opõe a onipresença da amada, volatilizada e dispersa no ar, à sua ausência ao lado do poeta, enclausurado no despeito e na saudade. [44]

Enquanto intempéries inerentes às aventuras amorosas, a chuva que cai lá fora pode provocar medo e desempenhar o papel de aliada do amor, de obstáculo à ruptura, de apelo à felicidade e à razão. [45] Por outro lado, pode vir a ser alternativa à degeneração do amor, substituindo — como num processo de necrobiose — as células mortas por outras arejadas de paixão. [46] Ainda como percalços na vida e desabrigo, a chuva não amedronta se se está acompanhado de um amor reconfortante. [47]

Abundantes e violentas é contra essa ruindade natural que se ergue a súplica apaixonada de *Chove Chuva*. [48] A mesma água que rega e dá vida à flor-pessoa amada, pode também machucá-la, despedaçando-a ou afogando-a, como em tantos casos tristes que enchem as crônicas dos jornais brasileiros em períodos de enchentes.

Em histórias de amores passados, o toró [49] é o espaço de batalhas desvairadas entre relâmpagos e trovões de brigas acaloradas e onde lembranças bonitas emaranham-se na desilusão.

Por outro lado, passageira, a tempestade varre os céus das nuvens mal-humoradas, refresca o ar dos 40°C, acalma. Depois da tempestade vem a bonança do coração, diz o ditado de *Chuvas de Verão*. [50]

---

41. *Foi um rio que passou em minha vida* (Paulinho da Viola).
42. *O orvalho vem caindo* (Noel Rosa/Kid Pepe).
43. *A volta dos trovões* (Bráulio Tavares/Fuba).
44. *Chove lá fora* (Tito Madi).
45. *A chuva cai* (Argemiro/Casquinha).
46. *Medo da Chuva* (Raul Seixas).
47. *Na rua, na chuva, na fazenda* (Casinha de sapê) (Hyldon).
48. *Chove Chuva* (Jorge Ben).
49. *Toró* = chuva repentina, pesada, mas de curta duração. *Toró de lágrimas* (Antonio Carlos/Jocafi/Zé do Maranhão).
50. *Chuvas de verão* (Fernando Lobo).

Mas é com Caetano que a folia e o êxtase viram mistura homogênea. Na conjunção "líquida" da chuva que insemina, da cerveja que enebria e do suor do corpo que transpira movimento, alegria e desejo faz-se a síntese do delírio do carnaval da Bahia e do próprio espírito do brasileiro. [51]

OLHOS MORENOS MOLHADOS DE MAR

Somadas, até o momento 31 composições [52] recorrem em seus títulos às múltiplas manifestações da água. A mais importante delas, porém, ainda está por vir: o mar e tudo o que o contorna e o recorda. Assim temos em 27 canções, [53] o *mar* (5), *areia* (3), *pescador* (1), *barca* ou *barquinho* (2), *marinheiro* (2), *jangada* ou *jangadeiro* (2), *pirata* (1), *cais* (1) *Copacabana* (3), *Ipanema* (1), *Itapoan* (2) e *ondas/wave* (2). No total, 58 composições, ou seja, 4,7% do *corpus* total e 60% do *corpus* analisado faz em seus títulos referência ao elemento *água* e deste último, 46,5% ligam-se ao universo do *mar*.

Sinônimo de conjunto inquantificável de coisas lindas que se oferece ao ser amado [54] para uns, o mar pode ser também espaço de fuga e de refúgio para outros, literalmente onde se afogam as mágoas. [55] Lugar da vida e da morte, é espaço masculino, do trabalho e do perigo, do companheirismo. [56] Calmo, o mar acalenta corações apaixonados e arrebata aos poetas imagens encantadoras. [57]

Irritado, amedronta. Associado aos ventos e à chuva, pode enfurecer-se, virar abismo e dilacerar corpos amados, cuspindo-os em seguida sem piedade sobre a praia. Esta, por sua vez, é o espaço da conjunção e do confronto entre céu, mar e terra. A praia é espaço feminino de angústia e ansiedade, lugar da resposta, do desfecho da história. Lugar do desespero, da jangada vazia, do corpo sem vida do pescador. [58] Mas é também lugar do alívio e do encontro de olhares enamorados, [59] espaço onde o encanto da morena funde-se à alegria do samba e suplanta em brilho os astros. [60]

A beleza natural das praias brasileiras deixa saudades [61] e causa exaltação. [62] Copacabana, Ipanema e Itapoan são marcas registradas do Brasil, seus cartões de visita. Espaço da preguiça, da tranquilidade, do bate-papo, da cachaça, do calor, do "desligar-se do mundo", da serenidade da noite. [63] Lugar do descanso depois de uma semana de trabalho,

51. *Chuva, suor e cerveja* (Caetano Veloso).
52. Considera-se aqui o fato de que em *Chuva, suor e cerveja* (Caetano Veloso) os três lexemas pertencem à mesma canção (mesmo título).
53. Considera-se aqui o fato de que em *Estrela do Mar (um pequenino grão de areia)*, os lexemas *mar* e *areia* pertencem ao mesmo título. Contamos, assim, apenas uma canção.
54. *Wave* (Tom Jobim).
55. *Na linha do Mar* (Paulinho da Viola).
56. *História de Pescador* (Dorival Caymmi).
57. *O Mar* (Dorival Caymmi).
58. *O Mar* (Dorival Caymmi), *A jangada voltou só* (Dorival Caymmi), *Conto de Areia* (Clara Nunes?).
59. *Jangadeiro (História triste de uma praieira)* — (Stefana Macedo),
60. *O mar serenou* (Clara Nunes?)
61. *Saudade de Itapoan* (Dorival Caymmi),
62. *Copacabana* (João de Barro/Alberto Ribeiro).
63. *Tarde de Itapoan* (Toquinho/Vinícius de Moraes).

do encontro do amor, do programa da noite, do passeio.[64] Espaço da renovação do amor sem traumas, do seu morrer e nascer como o movimento natural das ondas.[65]

Também espaço social, de distinção de classes (praias "chiques" por oposição ao morro) e de comportamento[66] na vida urbana, da multiplicidade de gentes, da libertinagem, do apelo sexual e do amor.[67]

Amor de pele morena bronzeada do sol, de corpo esculpido e cadência no balançado, amor não exclusivo, eventual.[68] Neste ponto identifica-se com o barco: espaço do transitório, do prazer momentâneo e desvairado, do amor fortuito que não quer nunca aportar.[69]

Referir-se ao capitão, esquecendo de homenagear o marinheiro, eis injustiça que a MPB não comete. Figura fundamental neste universo de coisas, raramente é lembrada nas epopéias, onde os grandes feitos são mérito exclusivo dos nobres ou dos altos escalões, restando ao marinheiro o estatuto de ilustre desconhecido. Preocupar-se com sua identidade, como o faz Caetano Veloso, já é um ato de consideração e reconhecimento. Apesar da companhia dos colegas, o rapaz "faceiro, todo de branco, com seu bonezinho"[70] é só e de sua identidade conhece-se só sua origem. Pode-se descrevê-lo como é, restando um vazio sobre o que fará e onde estará.

Com bom humor, a *Melô do Marinheiro*[71] apresenta versão moderna da vida dos porões nas "caravelas" do século XX. Alude ao sempre presente desejo da juventude brasileira de conhecer o mundo sem, no entanto, poder fazê-lo pelos meios normais de viagens de turismo, impossibilitados que estão devido à crise econômica. De pacífico e resignado marinheiro, essa mesma juventude — representada pela nova geração de "roqueiros" — pode passar a pirata,[72] rebelando-se contra a ordem social vigente e "roubando" à velha estrutura seu legítimo direito à expressão.

As ondas, por sua vez, também ajudam a verbalizar a preocupação com a destruição das florestas brasileiras e o extermínio dos seres, humanos e animais, que nela habitam.[73] No campo do amor, exprimem as surpresas, os imprevistos reservados aos apaixonados.[74]

Pontos de partida e de chegada, o porto e o cais são testemunhas de momentos históricos, de início de calvário, de encontros de raças, das origens da cultura brasileira.[75] Quatrocentão, conhece, pode contar histórias de tempos passados, de como vivia a gente nesse fim-de-mundo de Brasil adentro.[76]

---

64. *Sábado em Copacabana* (Dorival Caymmi/Carlos Guinle).
65. *Nós e o mar* (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli).
66. *Nós vamos invadir sua praia* (Roger Rocha Moreira).
67. *Copacabana* (Frejat).
68. *Tereza da Praia* (A.C. Jobim/Billy Blanc), *Garota de Ipanema* (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes).
69. *La Barca* (Moacir de Albuquerque/Caetano Veloso).
70. *Marinheiro só* (Caetano Veloso).
71. *Melô do Marinheiro* (Bi Ribeiro/João Barone).
72. *Rádio Pirata* (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon).
73. *Eternas Ondas* (Zé Ramalho).
74. *Wave* (Tom Jobim).
75. *Batuque no cais* (Bell/Wadinho Marques).
76. *Ponta de Areia* (Mílton Nascimento/Fernando Brandt).

À GUISA DE CONCLUSÕES.

Se na personalidade espiralada do brasileiro nada é centro absoluto, nada está sozinho, também na MPB as emoções existem sempre em um ambiente, físico e/ou social, concreto ou utópico, onde tudo espira (e não expira), até mesmo a morte é grito de protesto, é impulso criador de nova vida.

A pele e o sol, a saudade e o ambiente natal, a dor do retirante e a cidade, o amor e o mar, a água e a seca do Nordeste, o luar e o Sertão: corpo, sentimentos, espaço e elementos da natureza se abraçam e se fundem fazendo do Brasil um caleidoscópio de música e poesia.

A preferência pelas águas e sobretudo pelo mar não é casual, diz respeito ao mais profundo do ser da cultura brasileira.

Em sua infância literária, o Brasil aprende as primeiras letras na cartilha d'*Os Lusíadas* e recebe como herança colonial a preferência pela faixa litorânea.

Numa relação de inerência, o Brasil e o oceano encontram-se umbelicalmente ligados. O Atlântico recolhe grãos de areia das praias do continente branco europeu e do negro africano, vindo misturá-los às dunas coloridas do Brasil. Suas águas unem em vez de separar e o ir-e-vir das ondas traz mensagens fraternas que mantêm vivas as raízes históricas.

Dinâmico como a vida, é o espaço das idas e vindas das ondas como que a denunciar indecisão, incerteza, e talvez aí esteja mais um elemento de identificação com a vida do brasileiro. No mar da nossa economia, com ondas de inflação cada vez mais altas, a vida instável e o futuro incerto são a canoa e o remo do brasileiro, preparado para qualquer tempestade.

BIBLIOGRAFIA

CÂNDIDO, Antônio, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CASTRO, Ruy, *Chega de saudade*, Companhia das Letras/Ed. Schwarcs, São Paulo, 1993.

MASCARENHAS, Mário, *O melhor da música popular brasileira*, vols. I a V, 4ª ed., Irmãos Vitale Ed., São Paulo/Rio de Janeiro, 1982.

MÚSICAS
Elementos da Natureza

AR

total: 7 canções

Além do horizonte (Roberto Carlos/Erasmo Carlos)
Canção que morre no ar (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli)
Cavaleiros do Céu (versão: Haroldo Barbosa)

Mormaço (João Roberto Kelly)
Olha pro céu (José Fernandes/Luiz Gonzaga)
Pedacinhos do céu (Valdyr Azevedo)
Subindo ao céu (A.M. Borges)

TERRA

total: 16 canções

A Montanha (Roberto Carlos/Erasmo Carlos)
Ave Maria no morro (Herivelto Martins)
Funeral do Lavrador (Chico Buarque/João Cabral de M. Neto)
Ilha Azul (Clodô)
Minha Terra (Waldemar Henrique)
Missa Agrária (Carlos Lyra/G. Guarnieri)
Morro Velho (Mílton Nascimento)
No meu pé de Serra (?)
O despertar da montanha (Eduardo Souto) (sem letra)
O morro não tem vez (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes)
O Plantador (Hilton Acioli/Geraldo Vandré)
O que será (A flor da terra) (Chico Buarque)
O samba da minha terra (Dorival Caymmi)
Serra da Boa Esperança (Lamartine Babo)
Terra (Caetano Veloso)
Terra Seca (Ary Barroso)

FOGO

total: 15 títulos não repetidos
17 no total.

Amigo do Sol Amigo da Lua (Benito de Paula)
Estação no inferno (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon)
Fogo-Pagô (Sivuca/H. Teixeira)
Liberdade/Guerra Fria (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon)
Louras Geladas (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon)
Luz do Sol (Caetano Veloso)
O inverno do meu tempo (Cartola/Roberto Nascimento)
O sol nascerá (Cartola/Elton Medeiros)
Pegando Fogo (José Maria de Abreu/Francisco Mattoso)
Pepitas de fogo (Zé Ramaho)
Primavera (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes)
Primavera (vai chuva) (Cassiano/Sílvio Rochaels)
Primavera no Rio (João de Barro)
Sob a luz do sol (Fernando Deluqui/P. Ricardo/Luiz Schiavon)
Solar (Mílton Nascimento/Fernando Brandt)
Chuvas de verão (Fernando Lobo) (repetida em água)
Mormaço (João Roberto Kelly) (repetida em ar)

ÁGUA

total: 56 canções não repetidas
57 no total

Água de Beber (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes)
Águas de Março (Tom Jobin)
A chuva cai (Argemiro/Casquinha)
A fonte secou (Monsueto C. Menezes/Tuffy Lauar/Marcelo)
A jangada voltou só (Dorival Caymmi)
A volta dos trovões (Bráulio Tavares)
Agora ninguém chora mais (Jorge Ben)
Batuque no cais (Bell/Wadinho Marques),
Cascata de lágrimas (Moacyr Braga)
Chora Tua Tristeza (Oscar Castro Neves/Luverey Fiorini)
Chove Chuva (Jorge Ben)
Chove lá fora (Tito Madi)
Chuá-Chuá (Pedro de Sá Pereira/Ary Pavão)
Chuva, suor e cerveja (Caetano Veloso)
Chuvas de verão (Fernando Lobo)
Conto de Areia (Clara Nunes) ???
Copacabana (Frejat)
Copacabana (João de Barro/Alberto Ribeiro)
Corcel na tempestade (Adalfo Magalha/Almir Guineto)
É de dar água na boca (Nando Cordel)
Estrela do mar (um pequenino grão de areia) — (M. Pinto/P. Soledade)
Eternas Ondas (Zé Ramalho)
Foi um rio que passou em minha vida (Paulinho da Viola)
Garota de Ipanema (A.C. Jobim/Vinícius de Moraes)
Gota d'água (Chico Buarque)
História de Pescador (Dorival Caymmi)
Jangadeiro (História triste de uma praieira) — (Stefana Macedo)
La Barca (Moacir de Albuquerque/Caetano Veloso)
Lágrimas de Crocodilo (Leandro/Barmack)
Lágrimas de Virgem (Luiz Americano/Mílton Amaral)
Lata d'água (Luiz Antonio/Jota Júnior)
Marinheiro só (Caetano Veloso)
Medo da chuva (Raul Seixas/Paulo Coelho)
Melô do Marinheiro (Bi Ribeiro/João Barone)
Morena dos olhos d'água (Chico Buarque)
Na Linha do Mar (Paulinho da Viola)
Na rua, na chuva, na fazenda (Casinha de sapê) (Hyldon)
Não tenho lágrimas (Max Bulhões/Mílton de Oliveira)
Nós e o mar (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
Nós vamos invadir sua praia (Roger Rocha Moreira),
O Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
O Mar (Dorival Caymmi)
O mar serenou (Clara Nunes?)

O orvalho vem caindo (Noel Rosa/Kid Pepe)
Plantas embaixo do aquário (D.V. Lobos/R. Rocha/M. Bonfá/R. Russo)
Ponta de Areia (Mílton Nascimento/Fernando Brandt)
Primavera (vai chuva) (Cassiano/Sílvio Rochaels) (repetida em fogo)
Quantas Lágrimas (Manacê)
Rádio Pirata (Paulo Ricardo/Luiz Schiavon)
Riacho do Navio (Zé Dantas/Luiz Gonzaga)
Sábado em Copacabana (Dorival Caymmi/Carlos Guinle)
Saudade de Itapoan (Dorival Caymmi)
Tarde de Itapoan (Toquinho/Vinícius de Moraes),
Tereza da Praia (A.C. Jobim/Billy Blanc)
Tililingo (Almira Castilho)
Toró de lágrimas (Antonio Carlos/Jocafi/Zé do Maranhão)
Wave (Tom Jobim)

UM POEMA ÉPICO NEOLATINO POUCO CONHECIDO SOBRE AS NAVEGAÇÕES PORTUGUESAS PARA A ÍNDIA NA ALEMANHA QUINHENTISTA

DIETRICH BRIESEMEISTER

A edição de apenas 16 folhas, aliás bastante rara, do pequeno poema épico composto pelo humanista alemão Martin Chemnitius Secundus sobre a *Navigatio Lusitanorum in Indiam Orientalem heroico carmine descripta* (Lípsia 1580) é uma curiosidade bibliográfica que passou despercebida no monumental estudo de Luís de Matos, *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance*, tese magistral que saiu, por fim, em Lisboa em 1991. Bem que seja muito modesto o seu valor literário intrínseco dentro da rica produção poética em língua neolatina durante o século XVI alemão, a obra é não obstante notável ou mesmo excepcional como tratamento épico duma matéria histórica e de sucessos quase contemporâneos à maneira humanística e à imitação dos modelos clássicos. Que eu saiba, constitui o único testemunho literário na Alemanha renascentista que versifica o tema dos descobrimentos e conquistas portuguesas. Certo, trata-se dum exercício retórico, contudo não carece de certa elegância formal e domínio técnico. Insere-se numa veia épica que em Portugal chegou a madurar e culminar com *Os Lusíadas* de Camões publicados só oito anos antes. Já em fins do século XV o rei D. João II manifestara o desejo de ver os feitos portugueses cantados e perpetuados no latim elegante dum Angelo Poliziano, que oferecera ao monarca português o seu "*literarum beneficium*" para enaltecer com "*ferrea doctorum hominum atque adamantina voce*" as grandezas lusitanas. O talento dum Homero ou dum Tito Lívio, afirmava Pedro Alcoutim (por volta de 1538) numa hipérbole presunçosa, era pouco para glorificar dignamente as descobertas e proezas marítimas dos portugueses.

As semelhanças ou mesmo coincidências de motivos, detalhes descritivos e episódios não derivam duma leitura nem dum conhecimento indirecto da famosa obra camoniana, antes pelo contrário se trata de recursos estilísticos, do vocabulário épico altíssono, de fórmulas feitas e comparações moldadas na tradição, de técnica épica transmitida pelos modelos clássicos comuns que os poetas imitam. Além disso, confirma-se a observação no contexto europeu que foi a poesia culta, da elite humanista que retomou primeiro os temas de palpitante actualidade relacionados com a expansão luso-espanhola ultramarina no início da era moderna, e não a literatura vernácula. Basta referir-se o tema de Cristóvão Colombo que foi tratado numa série de epopéias latinas na Itália e Alemanha desde o século XVI, mas não nas respectivas literaturas nacionais.

As viagens colombinas foram tratadas extensamente em cinco epopeias latinas publicadas entre o século XVI e XVIII. O primeiro poema sobre Colombo, *De navigatione Christophori Columbi libri IV*, de Lorenzo Gambara di Brescia saiu em Roma em 1581, apenas um ano depois da edição escura da *Navigatio Lusitanorum* em Lípsia. Sabe-se muito pouco sobre o autor do "*epyllion*" Martinus Chemnitius jr., um dos

inúmeros bacharéis do século XVI que incidentemente se dedicavam a cultivar a poesia neolatina. A vida literária da época seguia sendo ainda bilingüe, e a poesia na língua de Lácio coexistia com a literatura em alemão. Chemnitius era um filho do professor de ginásio Martinus Chemnitius (1522-1586) em Wittenberg, contemporâneo e compatriota de Martim Lutero, logo depois pastor em Braunschweig ascendendo ao cargo de superintendente na hierarquia da nova Igreja luterana. Martim júnior nasceu em 1561 e formou-se no meio piedoso-culto duma família de pastor evangélico. Cursou a jurisprudência na Universidade de Lípsia entre 1578 e 1580 graduando-se ali. Em seguida passou para as novas universidades de Francofort (Oder) e de Helmstedt (perto de Braunschweig), percorrendo uma típica carreira em territórios protestantes na Alemanha da Reforma que o preparou para os seus futuros cargos na administração pública e áulica. Assim foi sucessivamente conselheiro municipal em Braunschweig, professor de direito na Universidade de Rostock, Chanceler em Stettin e depois em Schleswig. Morreu em 1627. É uma biografia muito alheia ao exercício das Letras, para não falar dos estudos lusitanos. Nem sequer é provável que o autor do poema tivesse tido qualquer conhecimento da língua portuguesa. A curiosidade do poeta juvenil pela história dos descobrimentos é puramente livresca. Mas, pelo visto, cultivava certas ambições literárias, como se pode deduzir de outro poema épico de temática histórica, *Vesperae Siculae, sive Historia de caede Gallorum* (Lípsia 1579) sobre a rebelião dos cidadãos de Palermo em 1282 contra o governo de Carlos I de Nápoles-Sicília, um conflito que devido à intervenção do rei Pedro IV de Aragão adquiriu uma dimensão européia. A incorporação da Sicília na Coroa aragonesa fundamenta em boa parte o posterior auge do Império hispânico. Nota-se, porém, em Chemnitius, apesar de sua juventude, certo senso de momentos históricos decisivos. Além disso, a habilidade versificatória, o manejo técnico e a composição retórica destas únicas duas obras poéticas conservadas ou imprimidas leva a crer que o jovem Chemnitius praticava a poesia com mais dedicação. É impossível precisar as fontes de onde tirava as informações sobre a história marítima portuguesa. Já desde finais do século XV observa-se um crescente interesse na Alemanha do sul pelos descobrimentos. Basta citar Martim Behaim e Hartmann Schedel, ambos de Nuremberga. Os humanistas e cosmógrafos de Augsburgo e Nuremberga, importantes centros comerciais, mantinham estreitos contactos com Portugal. Konrad Peutinger que numa carta dirigida a Sebastião Brant em 1507 se gaba de sua colecção de artefactos etnológicos levados da África e Índia pelos representantes das empresas comerciais Fugger e Welser de Augsburgo, foi o primeiro que instalou em sua casa um gabinete-museu de curiosidades exóticas. Escreve ao amigo:

> *Vellem, vt aliquando videres papageios meos humane loquentes (psitacos non appello, cum alium quem Plinius describit colorem habeant) multaque alia ex India a nostris factoribus quae mihi transmissa sunt digna, arma, pila, conchae et alia* (*Konrad Peutingers Briefwechsel*, ed. Erich König, München 1923, 77s.).

Nos *Sermones convivales* (Estrasburgo 1506) consagra um capítulo inteiro a "*De Lusitanis nautis qui in Indiam navigant*", à base das notícias que recebeu regularmente graças à correspondência com o impressor boémio Valentim Fernandes em Lisboa. Precede a edição do *Livro de Marco Polo* (1502) que preparou Fernandes e que contém informação pormenorizada sobre a descoberta do caminho marítimo para a Índia que ele

recolheu pessoalmente dos testemunhos (navegantes e comerciantes) em Lisboa. O secretário da chancelaria imperial Johannes Kollauer escreveu em 1503 desde Antuérpia ao famoso arquihumanista Conrad Celtes (*Der Briefwechsel des Konrad Celtes*, ed. Hans Rupprich, München 1934, 531):

> *Vidisses hic praeter alia multa scitu digna Lusitanos nautas, qui cum stupenda referunt, et admireris priscorum scriptorum omnium inepta, qui asserverint ea non esse in humana natura, quae tamen illi non reppererunt et viderunt: vidisses hic aliam cartam navigandi ad polum antarcticum et homines, qui tibi retulissent mira et inaudita... Ego non possum ea omnia scribere, quae vidimus. Alius orbis repertus est priscis ignotus!* (o Brasil).

Balthasar Springer, um delegado dos Welser em Lisboa, solicitou, em nome do imperador Maximiliano, a autorização para que três barcos alemães acompanhassem a expedição de Francisco de Almeida à Índia (1505/1506) e publicou um relato dessa viagem em Nuremberga em 1509 *Die Merfahrt unn Erfarung nüwer Schiffung unn Wege zü viln onerkannten insul unn Künigreichen*. Novamente Peutinger jubilava com a honra de serem de Augsburgo "os primeiros alemães a fazerem a viagem para a Índia" e de eles poderem ter contacto imediato com os chefes indianos.

Ao longo do século XVI circulavam na Alemanha numerosos tratados em latim ou versões latinas de obras da historiografia portuguesa da época das descobertas, de maneira que o leitor erudito dispunha de uma documentação bastante completa sobre a matéria. O *Itinerarium Portugalensium e Lusitania in Indiam* (1508, também existe uma tradução alemã de Jobst Ruchamer) não é outra coisa que a versão latina da obra de Francanzano da Montalboddo *Paesi novamente retrovati* (Vicenza 1507) feita por Arcangelo Madrignano de Milão. Oferece um exemplo temporão do processo de compilação antológica das fontes disponíveis e da excertação do material noticioso que depois passa a ser incorporado no saber cosmográfico e geográfico do tempo nos grandes manuais de divulgação, como Johannes Huttichius (*Novus orbis regionum*, 1532) ou Sebastião Münster, cuja *Cosmographia* constitui desde 1544 a enciclopédia mais difundida até o século XVII.

Uma obra de referência podia ser para Chemnitius a colectânea *Aliquot opuscula* de Damião de Góis (Lovaina 1544) que contém "*Bellum Cambaicum*" (Cerco de Diu) e "*Urbis Ulisiponensis descriptio*", um elogio de Lisboa, seguido por um suplemento de notícias referentes às navegações para a Índia ("[...] *nonnulla de Indica navigatione per Graecos, et Poenos et Lusitanos*"). As obras de Góis foram reeditadas com muita frequência. Ampla circulação tiveram além disso várias cartas do rei Manuel I dirigidas aos Papas Julião II e Leão X. Estes informes oficiais e propagandísticos sobre os empreendimentos marítimos dos portugueses em África e na Ásia foram igualmente traduzidos para o alemão.

Finalmente convém citar duas obras publicadas pouco antes da composição do poema de Chemnitius, os *De rebus Emanuelis regis Lusitaniae invictissimi libri XII* de Jerónimo Osório (Colónia 1574, e várias reimpressões) e um texto clássico de geografia, reeditado, comentado e actualizado por Johannes Stuckius: Flávio Arriano, *Ponti Euxini et maris Erytraei periplus ... Addita est praeter loca, que solers Lusitanorum penetravit navigatio* (Genebra 1577). Na crónica de Osório destacam-se certos episódios

dramáticos decisivos, como, por exemplo, a tempestade no Cabo da Boa Esperança, na primeira viagem de Vasco da Gama. O capitão encoraja a tripulação que reclama a volta para Portugal.

Eis aqui o contexto historiográfico do pequeno poema latino. Fica suficientemente claro que existia uma curiosidade viva na Alemanha pelos descobrimentos portugueses que quase iguala o interesse pela América espanhola. Há indícios que corroboram a tese de que Martinus Chemnitius para sua informação usava a Crónica de Jerónimo Osório que, por seu lado, se baseia em Damião de Góis.

A obra curta ("*breve carmen*") da pluma dum jovem poeta que não deixou apenas outras provas de seu talento, pertence ao género do "*carmen heroicum*" frequentemente cultivado no ensino retórico-escolar. O "*epyllion*" — pequena epopéia — glorifica os episódios e protagonistas mais famosos das navegações portuguesas ao Oriente. Os autores clássicos canonizados oferecem o sortido dos recursos convencionais para a descrição, composição dos episódios e peripécias e a modelação das figuras heróicas. O poeta incrusta na epopeia uma série de trechos descritivos ou didácticos e discursos —como já era costume nos ilustres "*Musterautoren*" que comprovam a sua erudição enciclopédica e habilidade versificatória de acordo com o princípio de "*varietas delectat*". Assim acrescenta digressões sobre ciências naturais, astronomia, mitologia, geografia e história. Num momento determinado rompe até mesmo em lamentos sobre as dificuldades métricas causadas pela nova terminologia das espécies, pedras preciosas e animais. A *navigatio*, uma variante do género da *peregrinatio*, é uma obra erudita de circunstância, no entanto surpreende a habilidade com que o poeta consegue arranjar no texto pouco extenso os quadros mais diversos carregados de tensão dramática, de emoção patética e de vigor narrativo ao descrever, por exemplo, o tópico contratempo da tormenta (f. B 4 v).

Conforme as convenções formais do género o poema abre-se com uma invocação das Musas que desenvolve uma visão histórica universal: o panorama do comércio das especiarias orientais e a concorrência das grandes potências navegantes com o centro da "soberba Veneza" (*Lus.* III, 14). Chemnitius pronuncia um prolixo panegírico em homenagem da cidade soberba como "outra Roma", jóia tópica da "*laus urbium*" que descreve em tom moralizador as riquezas e o luxo amolecido dos venezianos, enquanto que os portugueses se preparam para explorar novos roteiros. O momento inicial que desencadeia a acção épica com os seus conflitos dramáticos e um largo solilóquio do rei Manuel (no estilo da "*deliberatio*" retórica) rivalizando com o projeto ambicioso dos Reis Católicos chefiado por Colombo.

Em sua função estrutural o solilóquio corresponde ao sonho visionário do monarca no Canto IV (68ss.) de *Os Lusíadas*.

> *Multa mouens animo, fortunatos que Columbi*
> *Successus reputans, qui vasta per aequosa vectus*
> *Ignotus populos aliumque invenerat orbem,*
> *Et per mille redux discrimina gentis Iberae*
> *Regem Ferdinandum multo ditauerat auro.*
> *Hispanis tantam eximii cessisse dolebat*
> *Incoepti laudem, nec se nomenue celebre*
> *esse suum reputans*
> (f. A 4 ^{v})

O rei Manuel expõe em sinópsis a empresa nacional e a missão imperial dos portugueses. Como móbil poderoso o desejo de fama incita os empreendimentos heróicos, a herança dos ilustres antepassados obriga a enfrentar intrepidamente os perigos (cf. *Os Lusíadas* IV, 67). Evidentemente Chemnitius reproduz aqui a justificação oficial da expansão ultramarina portuguesa. O rei decide-se a procurar novos caminhos marítimos para a Índia e anuncia o seu propósito em presença dos nobres da monarquia (*Lus.* IV, 78).

Os versos em que Camões expressa a vontade régia (*Os Lusíadas* IV, 78)

> As cousas árduas e lustrosas
> Se alcançam com trabalho e com fadiga;
> Faz as pessoas altas e famosas
> A vida que se perde e que periga,
> Que, quando ao medo infame não se rende,
> Então, se menos dura, mais se estende

fazem eco com as mesmas reflexões moralizantes que Chemnitius põe em boca do rei dizendo que o povo português não nasceu para "*improba ocia*", que o medo trunca a grandeza dos feitos, que "*labor omnia vincit*" (Virgílio, *Georg* I, 144) e que, finalmente, "*Inuia virtuti nulla est via*", dito profético em vista das façanhas portuguesas no Ultramar.

Pois por encargo do soberano Vasco da Gama arma a frota:

> *non multi numero, sed bello vivida virtus,*

consciência que recorda raramente o famoso verso camoniano "Vós, Portugueses, poucos quantos fortes ..." (*Lus.* VII, 3).

O périplo leva os marinheiros portugueses primeiro às Ilhas Afortunadas. A escala oferece a oportunidade de introduzir várias descrições de tipo didáctico. Surge então um primeiro momento de retardação: o medo da tripulação implorando fervorosamente ao capitão para desistir da missão na presença dos sofrimentos e perigos.

> *Turbati tanto rerum discrimine nautae*
> *Abiiciunt spem conceptam, Gamamque frequentes*
> *Circunstant fremitu denso, precibus fatigant*
> *Vt, quando nequeant aliter vitare pericla,*
> *In patriam redeat, charisque reducat amicis*
> *Omnibus exhaustos iam casibus, omnium egenos*
> *Ne sinat egregios iuuenes, tam fortia bello*
> *Pectora, nauifragis vitam finire sub undis.*
> *Se malle in patriis pugnando occumbere campis*
> *Miles ubi ferus, et densissimus ingruat hostis,*
> *et lethum pulcra pro libertati pacisci.*
> *Quam sub aquis nullo violatos vulnere obire,*
> *Fluctibus ut tumidis haustos, mersosque profundo*
> *Vnda ferat, piscesque marini vulnera lambant*
> (f . B 2 r)

Mas Vasco da Gama não se deixa abrandar. Comporta-se como herói perfeito reconfortado pela protecção divina. Muitos episódios evidenciam a sua coragem, lealdade e constância que culminam num discurso exortativo e consolatório onde exalta como exemplo o destino de Ulisses, fundador mítico de Lisboa (*Lus.* VIII, 5). Quando os marinheiros apenas tinham recobrado o ânimo, os barcos chegam ao Cabo da Boa Esperança, onde devem passar outra prova mais dura ainda, uma tempestade (como n'*Os Lusíadas* VI, 70-84):

Huc delata tamen per mille pericula virtus
Lusitana fuit, quo nemo putauerat ullos
Posse hominum propter nimias accedere flammas.

Segue-se uma larga cena dramática de tempestade que Chemnitius elabora minuciosamente. Os portugueses salvam-se e continuam explorando novos territórios: Moçambique, Mombaça, Melinde, onde Vasco da Gama conclui um pacto de amizade com o rei. Finalmente chegam à Índia

Indam, Indam aspicio terram

grita o guarda no cesto da gávea.

Disse alegre o piloto Melindano:
Terra é de Calecu, se não me engano

dizem os versos correspondentes de *Os Lusíadas* VII, 92.

Vasco da Gama desembarca em Calicut e vai ser convidado ao palácio onde proferirá uma arenga em louvor de Portugal na presença do rei da Índia (veja-se *Os Lusíadas* VII, 59-63) sentado num "rico leito" ("*mox intra tecta vocari / Rex iubet, ac thalamo medius consedit in aureo / Indutus gemmis vestes auroque rigentes*", diz Chemnitius).

Gama relata a sua viagem e apresenta Portugal como reino de paz manuelina (f .C 3r)

Terra armis et pace potens, glebaeque feracis
Vbere, nunc Portugaliam dixere minores
[...]
(Emmanuel quo non alius praestantior umquam
aut pietate fuit, validisue potentior armis
Hunc (mihi crede) tui spatiosum nouimus orbem
Gloria peruolitans, tua terris didita fama
Impulit, ad vestras ut nos transmitteret oras.

O capitão propõe novamente um pacto de fraternidade com o rei da Índia. Em vão os árabes tentam frustrá-lo; os portugueses submetem a Índia inteira: Goa, Ormuz, Cambaia, Taprobana. Taprobana (Ceilão) dá motivo para outra digressão épica sobre o paraíso terrestre que em certo modo corresponde à Ilha dos Amores (*Lus.* IX).

Depois desta visão edénica o poema torna-se, para terminar, num apêndice prosaico que faz o registo das especiarias orientais e de outras mercadorias (pedras preciosas,

argento, ébano, diamantes, etc.) ligando assim com o começo do poema. Aqui o autor menciona entre outras coisas o famoso rinoceronte que já suscitara a curiosidade de Durero.

Chemnitius pode ter conhecido o animal monstruoso da gravura incluída numa das edições da *Cosmographia* de Sebastião Münster.

O epílogo salienta a magnitude das descobertas portuguesas no Oriente (não sem se referir também à missão de Magalhães aludida igualmente n'*Os Lusíadas* X, 138 e 140) com o que Ernst Robert Curtius chamou "*Überbietungstopos*":

> *Quis non magnanimos ad sydera tollet Iberos,*
> *Maxima, priscorum et factis maiora gerentes?*
> *Cedant Heroes Graii, cedantque Latini,*
> *Cedat Jasoniis audax cum regibus Argo.*
> *[...]*
> *At vos qui tantas res tam praestantibus ausis*
> *Gessisteis, qua voce canam, quo carmine dicam?*

É muito curioso notar que Camões também termina o último canto de *Os Lusíadas* (X, 156) com uma reflexão pessoal fazendo um paralelo com a Antiguidade clássica para salientar os próprios valores heróicos portugueses

> Fico que em todo o Mundo de vós cante,
> De sorte que Alexandre em vós se veja,
> Sem à dita de Aquiles ter enveja,

A *Navigatio* do poeta humanista alemão não é uma obra-prima esquecida, antes pelo contrário constitui um exercício poético que faz prova da sólida formação escolar ainda viva na tradição clássica. Por sua forma de impressão não aspira a maior difusão.

É notável a data de publicação quase contemporânea tanto de *Os Lusíadas* como de Lorenzo Gambara (*De navigatione Christophori Colombi*). O pequeno poema inscreve-se numa corrente épica européia ainda pouco estudada. A epopeia, considerada pela poética tradicional o género mais nobre, constituia um repto ao engenho dos poetas da época, no seu empenho de imitarem os modelos clássicos consagrados, a procurarem matéria adequada à composição épica. Pelo que se refere à história literária em Portugal, é de assinalar o fenómeno curioso de numerosas traduções neolatinas da epopeia nacional que surgiram desde princípios do século XVII. Traduzir obras vernáculas para o latim não era mero exercício de estilo para estudiosos das línguas clássicas ou passatempo de eruditos ociosos, mas expressão de "*aemulatio veterum*" com o propósito declarado de enobrecer a literatura em língua nacional através do modelo formal e expressivo clássico.

BIBLIOGRAFIA:

BANHA DE ANDRADE, António Alberto: *Mundos novos do mundo. Panorama da difusão, pela Europa, de notícias dos descobrimentos geográficos portugueses*. Lisboa, 1972.

BRIESEMEISTER, Dietrich: "As traduções neolatinas de *Os Lusíadas*" in: *Forum Litterarum. Miscelânea de estudos literários, linguísticos e históricos oferecida a J. J. van den Besselaar.* Amsterdam, Ed. Hans Bots e Maxim. Kerkhork, 1984, 95-101.

EHRHARDT, Marion: *A Alemanha e os Descobrimentos portugueses.* Lisboa, 1989.

FIGUEIREDO, Fidelino: *A épica portuguesa no século XVI.* Lisboa, 1987.

FRIEDRICH, Wolf-Hartmut: "Episches Umwetter" in: *Festschrift für Bruno Snell.* München, 1956, 77-87.

GIL, Juan: "La épica latina quiñentista y el descubrimiento de América" in: *Anuario de estudios americanos.* Nº 40, 1983, 203-251.

HEYDENREICH, Titus: *Tadel und Lob der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in der romanischen Literatur.* Heidelberg, 1970.

HOFMANN, Heinz: "Lorenzo Gambara di Brescia. *De navigatione Christopheri Columbi Libri IV.* Das erste neulateinische Columbus-Epos" in: *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten.* T. 1, Frankfurt, Ed. Titus Heydenreich, 1992, 143-209.

MATOS, Luís de: *L'expansion portugaise dans la littérature latine de la Renaissance.* Paris, 1991.

MCCRINDLE, J. W. : *Ancient India as described in classical literature.* Amsterdam^2, 1971.

MORFORD, M. P. O. : *The poet Lucan. Studies in rhetorical epic.* Oxford, 1967, 20 ss. (tradição literária da tormenta).

WENCESLAU DE MORAES E O MITO DO ORIENTE

ALBERT VON BRUNN

Em 1989, o Festival de Cinema de Berlim apresentou um filme de um cineasta português que, na altura, ninguém conhecia: a *Ilha dos Amores* de Paulo Rocha, baseado na vida e na obra de Wenceslau de Moraes (1854-1929). [1] O deslumbramento perante esta obra foi de tal ordem que, após o festival, a televisão alemã decidiu mostrar a *Ilha dos Amores* num programa de cineclube para iniciados, "*Der besondere Film*". O presente trabalho é uma tentativa de reconstruir o itinerário espiritual do "Eremita de Tokushima" e, ao mesmo tempo, uma homenagem a um dos melhores filmes portugueses.

O ORIENTE — DO TEMA AO MITO

Desde a noite dos tempos, o Oriente constituiu um polo de atracção para os europeus. Prova disto são os motivos orientais nos capitéis românicos (Saint Martin du Canigou, Moissac, Santo Domingo de Silos) ou a *Lenda de Barlaam e Josaphat* [2], versão cristianizada da história de Buda. Mas só com a Renascença e a expansão marítima das repúblicas italianas — Veneza, Pisa, Génova — esse Oriente mítico e longínquo começou a entrar na consciência colectiva dos europeus: *Marco Polo*, comerciante veneziano, chegou à China (Cataio). O *relatório* da sua viagem é uma das primeiras descrições europeias da China. A partir da Renascença, o Oriente — tão afastado do Mediterrâneo — tornou-se uma presença obsessiva. Era preciso abrir as janelas da Europa para um horizonte sem limites e superar, desta maneira, o colete de forças da teologia medieval. No contexto português, o Oriente — simples tema em prosa, poesia e tratados eruditos — tornou-se mito e ideia fixa durante a Era das Descobertas e corresponde à aventura humana do longínquo. Na interpretação de Eduardo Lourenço [3] o mito do Oriente tem muito a ver com a psicanálise do povo português. Este mito não se explicaria sem uma mistura muito particular entre fanfarronice e humildade, entre o orgulho do homem renascentista perante a épica das Descobertas e, ao mesmo tempo, uma consciência da íntima fragilidade de uma nação muito pequena que, no alvor da era moderna, conseguiu dominar o mundo.

Mas já em *Os Lusíadas*, esta grande gesta tem muito de ficção e evoca o passado. De facto, oito anos após a publicação da obra-prima de Luís de Camões, em 1580, Portugal iria perder não só grande parte do seu império, como também a independência

1. Eduardo PRADO COELHO, *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: ICALP, 1983, pp. 150-153. (Biblioteca breve; 78)
2. Gerhard MOLDENHAUER, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der Iberischen Halbinsel*. Halle: Niemeyer, 1929. (Romanistische Arbeiten; 13)
3. Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da saudade: piscanálise mítica do destino português*. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, pp. 19-20.

nacional: "Tornou-se então claro à consciência nacional (nos que a podiam ter) que a nossa razão de ser, a raíz de toda esperança, *era o termos sido*" [4].

Já no momento áureo das Descobertas existia em Portugal uma contracorrente ao triunfalismo oficial que procurava — nos limites do possível, dada a censura inquisitorial — demistificar o feito glorioso do império, satirizar a cobiça, a decadência do clero, salientar os aspectos menos edificantes da grande empresa. A obra mais importante é, neste contexto, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto que deixou marcas profundas na literatura do século passado e nomeadamente em Wenceslau de Moares. À glória de mandar, Fernão Mendes Pinto contrapôs uma China idealizada. A "ilha de ouro" no episódio dos Batas [5], o inferno da cobiça, opõe-se na *Peregrinação* à ilha ideal de Calempluy onde a banda de António de Faria rouba os túmulos sagrados da China. Um eremita — Hiticou — "faz soar diante do pirata português a trombeta da perdição" [6] que não tarda a chegar. De facto, o navio dos piratas naufraga e António de Faria morre em pecado mortal. Fernão Mendes Pinto constrói, na sua *Peregrinação*, uma China mítica contraposta a um Portugal onde a cobiça é muita e a justiça pouca. Mas satiriza também o Japão e o espírito bélico dos japoneses, análogo ao dos portugueses, povo guerreiro que adora as armas de fogo. Esta atitude negativa perante o Japão não deixará de magoar profundamente Wenceslau de Moraes [7]. A lição fundamental deste "peregrino" do século XVI será, para a literatura do fim do século XIX, a visão mítica de um Oriente sedutor, superior à Europa em termos de civilização, moral e ética e, ao mesmo tempo, uma curiosidade sempre insatisfeita pelo homem oriental, pelo "outro", pela metade oculta do homem. O mito que nasce de um sentimento de vazio existencial deve-se, neste caso, a uma espécie de dor magoada, de saudade, pelo destino mal cumprido, pela ocasião perdida. Não houve síntese entre Ocidente e Oriente, perdeu-se a oportunidade histórica de transpor para o Oriente os conhecimentos da Europa renascentista e de voltar de lá enriquecidos pela lição das velhas civilizações orientais [8]. Os elementos fundamentais deste mito oriental encontram-se todos na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto: a revelação de um mundo desconhecido com uma civilização complementar à do cristianismo europeu, a consciência de um Oriente "espantosamente humano, homens diferentes, mas não inferiores ao europeu" [9]. Ao peregrino que, entre 1569 e 1578, pouco antes de morrer (1583), escreve a sua anti-epopeia das Descobertas, só resta a profunda dor de uma missão civilizadora mal cumprida, a saudade lancinante de um Oriente mítico, obscuro, irracional, incrível e milagroso. Trata-se, em grande parte, de uma ficção que serve para compensar as frustrações do presente e a tristeza perante a decadência de Portugal que iria, daqui a pouco, perder a independência. É esta visão cristalizada do mito oriental que voltaremos a encontrar nos autores finisseculares e que perdurará até Fernando Pessoa.

4. *Ibidem*, p. 22.
5. Rebecca CATZ, *Fernão Mendes Pinto: sátira e anti-cruzada na Peregrinação*. Lisboa: ICALP, 1981, pp. 28-31, 58-64. (Biblioteca breve; 57)
6. *Ibidem*, p. 62.
7. Wenceslau de MORAES, *Fernão Mendes Pinto no Japão*. Porto: Commercio do Porto, 1920.
8. Álvaro Manuel MACHADO, *O mito do Oriente na literatura portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1983, pp. 13-16. (Biblioteca breve; 72)
9. *Ibidem*.

Evidentemente, o contexto e as condições sociais e económicas na segunda metade do século XIX são bem diferentes. O exotismo oitocentista deriva de uma ânsia de evasão, de uma "dor do longe", de um afastamento da civilização industrial, da sujeira das cidades poluídas, dos conflitos sociais crescentes e da miséria de uma classe operária que, na altura, não podia deixar indiferentes os intelectuais europeus. O orientalismo muda, porém, de rumo. O fundamental já não é a chegada ao Oriente, mas a partida, a viagem em si, a fuga do clima asfixiante de uma cidade em pleno crescimento capitalista, ou, mais tarde, mergulhada numa profunda crise social. Não é por acaso que se multiplicam nesses anos os sintomas do "mal-estar na cultura" diagnosticado por Sigmund Freud [10]. A fuga para o Oriente era uma das manifestações desse mal-estar que virou moda, uma moda que veio, como todas as modas, de Paris. Assim, Gérard Nerval escreve, em 1851, *Voyage en Orient* e Victor Hugo *Les Orientales*. Mas o orientalismo do século XIX não se circunscreveu a uma moda parisiense. Schelling considerava o Oriente a "pátria das ideias" e o conde von Kayserling procurava numa Roménia arcaica e saudosista uma consolação para os seus males de neuropata [11].

Para além desse impressionismo de salão houve tentativas mais sérias de aproximação ao Oriente, e ao Extremo Oriente em particular, destino de Wenceslau de Moraes. Assim, o escritor irlandês *Lafcadio Hearn* [12] (1850-1904), após várias peripécias, chegou ao Japão, casou com uma japonesa, naturalizou-se japonês sob o nome de *Yakumo Koizumi*, ensinou, até à morte, a língua inglesa na Universidade de Tokyo e publicou dois livros fundamentais sobre o Japão, *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894) e *Japan: An Attempt of Interpretation* (1904). Será este o grande mestre de Wenceslau de Moraes.

A LITERATURA FINISSECULAR: ITINERÁRIO DE UMA FRUSTRAÇÃO

Após um período de grande instabilidade política (1807-1850/51) Portugal viveu, durante a segunda metade do século XIX, uma fase de grande prosperidade económica e comercial: construiram-se vias férreas, estradas, o comércio cresceu vertiginosamente e, com ele, a grande capital — Lisboa. Contudo, esta prosperidade sem mudanças estruturais profundas era mais aparente do que real. Assim, por exemplo, a redução da taxa de analfabetos foi muito modesta: de 82,4% (1878) para 78,04% (1900) [13]. Assistimos, portanto, a um desfasamento crescente em Portugal — relativa prosperidade nos núcleos urbanos, estagnação no campo. A profunda crise económica e social do período 1880-1910 agravou sensivelmente a distorsão económico-social do país e levou, finalmente, à queda da monarquia (1910). A atitude dos intelectuais perante o marasmo

10. Sigmund FREUD, *El malestar en la cultura*. tr. Ramos Rey Ardid. Madrid: Alianza, 1991. (El libro de bolsillo; 280)
11. Álvaro Manuel MACHADO, *O mito do Oriente na literatrura portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1983, pp. 74-75. (Biblioteca breve; 72)
12. Carl DAWSON, *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992.
13. Luís VIDIGAL, *Cidadania, caciquismo e poder. Portugal, 1890-1916. Estudos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988, pp. 16-17. (Horizonte histórico; 15)

económico-social era de dois tipos: ao passo que alguns lutavam, bombas à mão, pela instauração da República, outros se fechavam numa tristeza sem fundo, morriam de tuberculose ou cometiam suicídio. É impressionante o número de artistas portugueses que deram a morte a si mesmos na segunda metade do século passado e princípios deste: Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Soares dos Reis, Manuel Laranjeira, Mário de Sá-Carneiro etc. O ambiente em Coimbra, ainda a única universidade portuguesa, exalava um ar abafado, morno, tristonho. O movimento ultra-romântico, personificado por duas revistas fundadas ambas em 1889, *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*, importava decadentismo francês, os espelhos venezianos de Stéphane Mallarmé e o "*Je est un autre*" de Arthur Rimbaud. O resultado desta adaptação feita às pressas era uma "fusão entre a poesia e a neurose, o génio e a loucura ou a degenerescência" [14] (Óscar Lopes). O livro que deu a pauta da época era o *Só* (1892) de António Nobre que exclamava, do terraço da sua torre: "Que desgraça nascer em Portugal!"

Neste contexto enfermiço surge o orientalismo tardio, primeiro no *Sonho Oriental* de Antero de Quental e, depois, no *Mandarim* de Eça de Queirós (1881). A experiência profunda, será, porém, vivida pelos dois "fugitivos" da época — Camilo Pessanha (1867--1926), o poeta simbolista de Coimbra, e Wenceslau de Moraes. Ambos morreram no Oriente, Pessanha em Macau, Wenceslau em Tokushima. Para dar uma ideia acerca do beco existencial de que fugiram os dois talvez seja oportuno citar um trecho de uma poesia de Cesário Verde (1855-1886), intitulada "Horas mortas": [15]

> O tecto fundo de oxigénio, de ar,
> Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras;
> Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras,
> Enleva-me a quimera azul de transmigrar.

DE LISBOA A TOKUSHIMA — UMA FUGA SEM RETORNO

Wenceslau José de Sousa e Moraes nasceu em Lisboa, no dia 30 de Maio de 1854, numa família de classe média que tinha um certo gosto pela literatura. O ambiente familiar era muito fechado e dava apenas para respirar, especialmente no Colégio de Santo Agostinho, para onde o menino foi mandado. O autor relembra esta fase da sua vida nas *Cartas do Japão*: [16]

> A iniciação em taes mysterios — maçonaria da infância — foi-me dada, em Lisboa, no Collegio de Santo Agostinho, no terceiro andar de um triste e sujo casarão, com esquina para a rua da Bitesga e para a rua dos Fanqueiros, entrando a gente por uma loja de cal dentro.

14. Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 109.
15. Cesário VERDE, *O Livro de Cesário Verde*. ed. Vitorino Nemésio. Lisboa: Estúdios Cor, 1964, p. 128.
16. Wenceslau de MORAES, *Cartas do Japão. 2ª série 1907-1908*. Lisboa: Magalhães & Moniz, [1922], p. 42.

As referências à infância são muito escassas na obra de Wenceslau de Moraes. Apenas uma vez no seu caderno de velhice, *O Bon-Odori em Tokushima* [17] relembra brevemente um momento da infância com conotações de rotina tristonha: "evoca-se intensamente o perfume de sôpa burgueza, com um raminho de hortelã, dos repastos da minha meninice; e, com a sôpa, um mundo inteiro de saudade!"

Obedecendo à vontade do pai, mas sem grande entusiasmo, Wenceslau entra na Escola Militar. Terminado o curso em 1875 e após a morte do pai foge da asfixiante prisão familiar. Fascinado pelo mar, pelo longe, viaja para África, América e Ásia. Mas não se sente feliz. Nas suas cartas não abundam as alusões à vida de bordo, tediosa demais para ele. A sua alma andarilha queria ir mais longe ainda, ao Oriente, velho e perigoso mito do antigo império português, tentação secular para peregrinos com ou sem vocação militar. Wenceslau, bem no espírito da época e com um passado familiar tristonho, era um anti-clerical feroz, o qual, para a salvação da Pátria amada, não podia acreditar em nenhum Dom Sebastião. Assim escreve em carta datada de 10-11-1908 ao amigo Carlos Campos: [18]

> Causas principaes da nossa decadencia: — uma sympathica, a amenidade do pais [...] outras, remotas, o fanatismo antigo e a nossa epocha de descobertas e conquistas [...] actualmente, ainda o fanatismo, o jesuitismo (collegio de Campolide e outros antros onde os nobres se educam).

Pouco antes do Ultimatum inglês, Wenceslau foge para Macau onde passa cinco anos (1888-1893), na qualidade de oficial da marinha de guerra e imediato da capitania do porto. O facto de ser preterido para o lugar de capitão do porto magoou-o profundamente e, assim, em 1898, pede a exoneração do cargo e abandona Macau [19].

Contudo, estes cinco anos foram muito importantes na vida de Wenceslau: em Macau viveu com a sua primeira mulher, a chinesa *Atchan*, que lhe deu dois filhos. A ruptura de Moraes com *Atchan* e os dissabores profissionais ajudam a explicar — até certo ponto — a sua fuga repentina para o Japão, onde se fixa definitivamente em 1898. O governo português nomeia-o cônsul interino em Kobe e Osaka, mas só após muitas queixas perante o Ministério dos Negócios Estrangeiros consegue ser nomeado cônsul efectivo em 1899. O deslumbramento perante o Japão é total: deste contacto com o Japão nascerá a sua primeira grande obra, o *Daí-Nippon* [20], mas esta fascinação diante das Ilhas do Sol Nascente perdurará até à velhice. Assim, no *Bon-Odori em Tokushima* [21] descreve com verdadeiro enlevo a própria casa:

> Será minha vida, extravagancia ou o que quiserem; mas encantaram-me sempre e encantam-me ainda hoje estas casinhas japonezas, ligeiríssimas de construcção, feitas de

17. Wenceslau de MORAES, *O Bon-Odori em Tokushima. Cadernos de impressões íntimas*. 2ª ed. Porto: Companhia Portuguesa Editora, [1929], p. 141.
18. Jorge DIAS, *Do Kansai a Shikoku: traços da última jornada de Venceslau de Morais*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988, p. 55.
19. Armando Martins JANEIRA, "Um rebelde à civilização ocidental: Wenceslau de Moraes" in: *Arquivo do Centro Cultural Português*/Paris 14 (1979), pp. 357-375.
20. Wenceslau de MORAES, *Daí-Nippon*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1897.
21. Wenceslau de MORAES, *O Bon-Odori em Tokushima. Caderno de impressões íntimas*. 2ª ed. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1929, pp. 110-111.

pedacinhas de madeira e de papel e com fôfas esteiras por tapetes [...]. Casinhas para bonecos, parecem; quanto muito, para japonezes; em todo o caso, não para mim, que, de pé, bato quasi no tecto com a cabeça e tenho de usar toda a cautella para não reduzir, de um gesto brusco, tudo isto a estilhaços.

No Japão, Wenceslau conhece finalmente o amor feliz. Casa com uma *geisha*, *Fukumoto O-Yoné*, uma rapariga de 25 anos (ele tinha na altura 46) segundo o rito budista. É através da sua mulher que entra no convívio com famílias japonesas e chega a entrever alguns segredos — nem todos — da vida japonesa. Em 1912 *O-Yoné* morre e deixa Wenceslau de Moraes num estado de profunda depressão. É, sem dúvida, o pior momento da sua vida errante pelo Extremo Oriente. Terá ele pensado em voltar a Portugal? Com certeza que sim. Mas fez o contrário: abandonou a Marinha, o consulado português em Kobe e foi viver numa ilha perto de Osaka, Shikoku, onde se estabeleceu na cidadezinha natal de sua mulher, Tokushima. A mudança para Tokushima coincidiu com uma profunda crise pessoal, familiar, emotiva e espiritual. De repente, avaliou o seu desenraizamento, a enorme distância que o separou deste Japão tão idealizado. Numa carta para *O Comércio do Porto*, datada de 10-12-1911, descreve o seu desengano:

> O Japão não foi feito para os occidentais [...] pouco a pouco, vem o fastio das scenas vistas e mal comprehendidas; impõe-se o isolamento, pela incompatibilidade do convívio social entre o estranho e o indígena; surge, finalmente, nítida, a aversão das raças [22].

DANÇA DOS MORTOS EM TOKUSHIMA

> O espírito sonhador e contemplativo de Venceslau de Morais chamava-o também, irresistivelmente, para esse Japão que fascina, todo ele um vasto jardim florido e que encanta o estrangeiro, mas onde cada flor esconde um espinho, sob as pétalas enganadoras...

Com estas palavras o oficial de Marinha *Jaime do Inso* [23] descreve, em 1912, o seu amigo, o "Exilado de Tokushima", recém-instalado na sua derradeira morada. Wenceslau de Moraes vive este drama até ao fim, desoladamente. A melhor prova disto é um dos seus livros de velhice, *O Bon-Odori em Tokushima*, a "dansa da festa dos mortos" [24], como ele explica logo de início. A outra vertente deste fim-da-vida desconsolado é a história da sua servidão amorosa, *O-Yoné e Ko-Haru* [25], onde o velho marinheiro narra a sua submissão a duas mulheres japonesas até a morte de ambas.

Trata-se, nestes livros, de uma meditação sobre a morte — a morte dele, Wenceslau, a morte dos seus amores, o culto dos mortos em Tokushima, uma cidade japonesa muito

22. Wenceslau de MORAES, *Cartas do Japão. 2ª série 1911-1913*. Lisboa: Portugal-Brasil, [1922], pp. 58-59.
23. Jorge DIAS, *Do Kansai a Shikoku: Traços da última jornada de Venceslau de Moraes*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1988, p. 151.
24. Wenceslau de MORAES, *O Bon-Odori em Tokushima. Cadernos de impressões íntimas*. 2ª ed. Lisboa: Companhia Portuguesa Editora, [1929], pp. 11-12.
25. Wenceslau de MORAES, *O-Yoné e Ko-Haru*. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.

tradicional, terra dos *samurai*, de guerreiros feudais. E, como não podia deixar de ser, é também uma meditação sobre a *saudade*, feita de tristeza, exílio e recordações.

Wenceslau de Moraes vive a aventura pela aventura, o "Navigar é preciso" [26] da Era das Descobertas numa época de decadência e prostração. Recusou, porém, nitidamente, o retorno. Não há esperança de regresso na sua obra, a sua existência é revolta, vontade de ruptura com os laços familiares, com a Mãe-Pátria. Mas nem por isso conseguiu desligar-se por completo da terra natal, em particular da irmã Francisca. Eis a descrição da saudade-tristeza de Wenceslau, vivida no exílio japonês:

> Foi por esto modo que se me enraizou profundamente no sentir o culto da saudade, o culto do passado; saudades dos homens, saudade das coisas, saudade dos factos. [27]

Este sentimento põe de manifesto, no caso de Wenceslau, uma sensibilidade doentia, às vezes quase patológica, descrita magistralmente pelo psiquiatra Eurico Figueiredo [28]:

> Saudade é passado e também futuro. A saudade é satisfação no passado [...]. Saudade pode ser só recordação [...]. Proporciona a que sejam mantidas relações com pessoas, tempos, coisas do passado cujo recordar deleita e estimula o repetir [...]. A saudade liga externamente. Mas divide internamente [...]. Afasta o desagradável, evita o sofrimento actual recorrendo a recordações.

Em *O Bon-Odori em Tokushima* [29] manifesta-se — além das descrições da cidade, da casa e do jardim e da peregrinação pelos cemitérios de Tokushima — a radical inaptidão do neuropata. Insinua-se, em todo o livro, a dor sinuosa do velho marinheiro que chegou a um beco existencial sem saída. Wenceslau nunca encontrou o seu Santo Graal. Não quer voltar a Portugal, é incapaz de despir o hábito europeu e tornar-se japonês. Sabe perfeitamente que não deixa de ser um intruso na cidade natal de sua amada: a sua longa barba hirsuta é alvo da animosidade e da troça das crianças. Lá vem a visão angustiante do *orangotango*, um macaco trazido da Ilha de Bornéo, fadado à morte por tuberculose no clima frio do Japão. Uma simpatia enorme com o símio enche o peito do velho peregrino: "Adeus, meu amigo, boa viagem; e até breve, não é verdade?"

Wenceslau compara a própria morte que há-de-vir ao apagamento de um pirilampo. E, contudo, a sua alma de europeu errante não o deixa morrer em paz. Confessa que, em momentos, tem horror à solidão. A dada altura, traça um balanço da própria vida que é um rosário de amarguras:

> Pelo que me respeita, foi-me preciso — modestia à parte — rafar as calças nos bancos escolares por nove ou dez annos a seguir; entrar depois, como aprendiz, na vida prática; practicar [...] durante quarenta annos, sem descanço; e só após e a custo, é que me foi possivel alcançar o diploma, o doutorado d'esta posição social, tão transcendental — zero [30].

---

26. Alfredo ANTUNES, "A saudade: alma da alma lusíada" in: *Brotéria* 116 (1983), pp. 281-303.
27. Wenceslau de MORAES, *O Bon-Odori em Tokushima. Cadernos de impressões íntimas*. Lisboa: Companhia Portuguesa Editora, 1929, p. 250.
28. Eurico FIGUEIREDO, *Psicanálise da Saudade*. Lisboa: O Jornal, 1991, p. 17.
29. Wenceslau de MORAES, *O Bon-Odori em Tokushima. Cadernos de impressões íntimas*. 2ª ed. Lisboa: Companhia Editora Portuguesa, [1929], p. 119.
30. *Ibidem*, p. 165.

A sua experiência do mundo nipónico é vida e sofrimento, fruto do casamento com O-Yoné e da longa estadia em Tokushima. A sua grande paixão pelo Japão deriva do carácter quasi-religioso e no fundo muito católico de este sentimento. A grande paixão pela Natureza, as descrições minuciosas do jardim da sua casa relembram a espiritualidade franciscana do *Cântico das criaturas*. A dada altura, o desterrado realiza, porém, que nunca conseguirá penetrar na alma japonesa, no ser íntimo do que é radicalmente "outro", diferente. Então, resta-lhe só o culto da saudade que condiz perfeitamente com o gosto finissecular no longínquo Portugal.

Wenceslau de Moraes tinha um conhecimento limitado da língua japonesa. Através de amigos e a lição do seu grande mestre, *Lafcadio Hearn*, teve acesso aos mistérios da poesia japonesa. Cita vários trechos e trata de comunicar aos leitores portugueses alguns elementos desta literatura, especialmente a beleza formal. Por outro lado, confessa que é incapaz de decifrar uma inscrição tumular num dos cemitérios de Tokushima: "Não vou mais longe; a comprehensão da complicadíssima escripta japoneza excede muito os modestíssimos conhecimentos que tenho das coisas d'esta terra" [31].

Ante o fracasso da sua transformação em japonês, só lhe resta o sentimento lancinante e sinuoso da saudade, uma tortura lenta, quase vegetal, que só acaba com a morte [32]:

> É um soffrimento persistente, dia a dia, que nunca acaba, que nos envenena para sempre a existência. É elle que lentamente nos branqueia os cabellos, aprofunda as rugas na fronte, apaga o brilho dos olhos. É elle que nos leva tantas vezes ao aborrecimento pella sociedade, pela vida, pelas nossas occupações, pelas nossas distracções, deixando-nos vasio de intuitos o sentir.

Wenceslau de Moraes morre, em circunstâncias misteriosas, no dia 1º de Julho de 1929. É enterrado conforme o rito budista num dos cemitérios da cidade de Tokushima, segundo os seus próprios desejos. Foi o último e supremo acto de rebeldia do velho eremita contra o Ocidente, contra a própria tradição católica em que fora educado. Contrariamente à maioria dos heróis e aventureiros da Era das Descobertas, este *Senhor Ventura* não voltou à pátria. E a pátria não perdoou a Moraes. Rompeu com tudo e Portugal deixou-o morrer no esquecimento que ele próprio prefigurara nos seus livros.

CONCLUSÃO

No seu conto *O Segredo do Doutor Honigberger*, o escritor e filósofo romeno Mircea Eliade (1907-1986) [33] narra a história de um estranho Dr. Zerlendi que, em plena cidade de Bucareste, faz experiências de yoga. Primeiro é só respiração, após dez dias de exercícios consegue a primeira levitação e, embora perfeitamente consciente dos perigos envolvidos em suas experiências, continua a praticar o yoga até desaparecer por

31. *Ibidem*, p. 218.
32. *Ibidem*, p. 218.
33. Mircea ELIADE, *Secretul Doctorului Honigberger*. Bucareste: Socec, 1940.

completo. A sua casa e a sua riquíssima biblioteca de orientalista apagam-se lentamente. Não resta nem sequer a lembrança.

Eis o que Wenceslau de Moraes procurava ao embrenhar-se em orientalismo: aniquilar a própria identidade de homem ocidental, fugir da asfixiante célula familiar e pequeno-burguesa. Contudo, não conseguiu franquear a barreira, desligar-se da própria cultura e trocar a alma. Só lhe restaram então duas possibilidades — voltar à terra natal ou deixar-se morrer no exílio. Foi esta última a alternativa escolhida por Wenceslau de Moraes.

Nem por isso a sua experiência deixa de ser significativa: este marinheiro português é um dos poucos testemunhos europeus do Japão em vias de tornar-se grande potência mundial. Nalgumas das suas páginas prefigura-se o grande poderio militar japonês na Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, a sua vida é emblemática para os intelectuais japoneses que procuram aproximar-se da cultura europeia e não conseguem franquear a mesma barreira em sentido inverso: esbarram contra a mesma parede. Este drama personifica-se, por exemplo, num dos maiores escritores japoneses da actualidade, *Yukio Mishima* (1925-1970) [34], que acabou no suicídio. O papel de Wenceslau de Moraes foi o de um desbravador de caminhos que tentou franquear a última barreira do espírito europeu, penetrar no mundo nipónico, esquecer a sua condição de homem ocidental, as suas neuroses, a tragédia da pátria. E não o conseguiu.

Para além do fracasso pessoal do homem europeu à procura de uma nova identidade resta o cronista da vida japonesa num momento crucial — o alvorecer da maior potência económica do século XX. Wenceslau acreditava firmemente no futuro e no destino do povo japonês. O Japão está plenamente consciente disso — e não faltam os trabalhos japoneses sobre o "Eremita de Tokushima" [35]. Talvez seja oportuno redescobrir e reeditar criticamente os livros deste autor em português. A sua obra é importante demais para ficar sepultada na poeira dos arquivos.

34. Peter WOLFE, *Yukio Mishima*. New York,NY: Continuum, 1989.
35. Cf. *Portugal e o Japão. Nos 60 anos da morte de Venceslau de Morais*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1989.

CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL DA *NOTITIA DE TORTO* E DA *MENTIO DE MALEFACTORIA*

JOSÉ ARIEL CASTRO

«... o rei, ardendo em cólera por tão ousado procedimento, buscara ocasião de o perseguir e, achando-a, exigiu de certa granja, ou aldeia, do senhorio da sé de Coimbra, sobre que pretendia ter domínio eminente, os direitos reais; negando-se o prelado a obedecer como devia, em vingança foram, por ordem do soberano, as casas que ele aí possuía, inteiramente derribadas, roubando-se-lhes as cavalgaduras e despojando-se de todos os bens a igreja, a qual em parte já havia sido espoliada» *

I - INTRODUÇÃO

Após a leitura paleográfica, crítica, gramatical, filológica e semântica da *Notitia de torto*, que fizemos em 1970, [1] da leitura e identificação dos topônimos, a que procedeu o Prof. Lindley Cintra em 1971, [2] da leitura do documento e investigação da vida de

* Visconde de SANTARÉM, *Quadro Elementar das relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potências do mundo*. Relações com a Santa Sé, Lisboa 1864, t. 9, pp. 40-41. Trata-se da bula *Si diligenter attenderes*, dirigida a el-rei D. Sancho I, em 23 de fevereiro de 1211. Por ela se comprova que, até o fim de seu reinado (faleceu em 26 de março de 1211), Sancho usou de métodos de vingança que foram, meses depois, condenados implicitamente por lei de seu sucessor.

1. José Ariel CASTRO, *A "Notitia de Torto"*. Edição crítica e hermenêutica desse documento notarial do século XIII português. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da U.F.R.J., outubro de 1970. Foi publicada em Lisboa, por iniciativa do emérito filólogo José Pedro Machado, na *Revista de Portugal*, número especial e último, Lisboa, 1972, e, parcialmente, por Rodney SAMPSON em seu *Early Romance Texts — an Anthology*, Cambridge University Press, 1980. Trata-se de tese de mestrado apresentada ao orientador, Prof. Celso Cunha, e distribuída à banca examinadora e a interessados, no Brasil e em Portugal.
2. L. F. Lindley CINTRA, "Observations sur le plus ancien texte portugais non littéraire: la *Notícia de Torto* (Lecture critique, date et lieu de rédaction)" in: *Actele Celui De-Al XII Lea Congres International de Lingvistica si Filologie Romanica*, II, Bucareste, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. No segundo parágrafo deste trabalho, o autor mantém, no ano em que foi impresso, 1971, a afirmação original, de 1968, de que não sabia da existência de edição e análise do texto, empreendidas até então. Em fins de 1970, todavia, informou-nos nosso orientador Prof. Celso Cunha que comunicara a existência de nosso trabalho ao Prof. Cintra e que mandaria um exemplar a este. Nós mesmos lhe entregamos um outro, pessoalmente, em 17 de julho de 1972 na entrada da Faculdade de Letras de Lisboa. Como supomos não ter havido tempo para o pranteado filólogo incluir a informação de Celso Cunha à tipografia romena, resolvemos manter, na edição de nosso trabalho, em 1972, o título da Parte VIII: "Terceira leitura da Notícia de Torto". Não nos esquecemos, na ocasião, por se tratar de ano posterior à edição de Cintra, de mencioná-la, acrescentando à Introdução: "Aproveitamos algumas de suas observações para a presente publicação, embora nosso trabalho já tivesse sido concluido, em 1970, como tese de Mestrado em Língua Portuguesa, e apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro."

seu personagem principal, feitas pelo Prof. Avelino da Costa em 1979,[3] de outra abordagem filológica, bem mais extensa que a nossa de 1970, e gramatical do texto, levada a cabo pelo Prof. Lindley Cintra em 1987[4] e da bela leitura da paisagem geográfico-histórica, efetuada pelo Prof. Ivo Castro em 1992,[5] necessário se torna agora avaliar o real conteúdo da *Notitia* e de seu contraponto, a *Mentio de malefactoria*, relativamente à política de Sancho I nos últimos anos de seu reinado, para se estabelecer com maior precisão a data de cada documento e projetá-los na mudança da mentalidade nobre, identificada pelo Prof. José Mattoso em 1985[6] e reconhecida a seu tempo, legalmente, com a ascensão ao trono de Afonso II. Propomo-nos tentar essa avaliação. Para isso, apresentamos inicialmente a *Notitia de torto*, segundo nossa leitura de 1970, a terceira, até então,[7] após as de João Pedro Ribeiro e Pedro de Azevedo.

II - ANÁLISE DA *NOTITIA DE TORTO*

Para seu melhor entendimento, retiramos a numeração das palavras, que fizemos em nossa edição, e dividimos o documento em períodos lógicos sem deixar de indicar o começo de cada linha do manuscrito. Dividimos igualmente o texto em partes cronológicas, que explicitaremos ao apresentarmos a versão, em português moderno, do texto.

I

/[1] De notitia de torto que fecerun a Laurencius Fernandiz por plaço que fece Gõcauo /[2] Ramiriz antro suos filios e Lourenço Ferrnãdiz quale podedes saber.
E oue auer d'erdade /[3] e d'auer tãto quome uno de suos filios daquãto podesen auer de bona de seuo pater e fio-li-os seu /[4] pater e sua mater.
E depois fecerun plaço nouo e cõuẽ-uos a saber quale in elle seem /[5] taes firmamẽtos, quales podedes saber.
Ramiro Gõcaluiz e Gõcaluo Gõca(luiz) (e) /[6] Eluira Gõcaluiz furun fiadores de sua irmana que orgase aquele plaço come illos. /[7] Super isto plaço ar ferun suo pleto.
E a maior aiuda que illos hic cõnocerun que les /[8] acanocese Laurẽço Ferrnãdiz sa irdade per plecto que a teuese o abate de Sancto Martino /[9] que come uẽcese octra que asi les dese d'ista o abate. E que nunqua illos lecxasẽ /[10] d'aquela irdade sen seu mãdato. Se a lexcarẽ, ītregarẽ ille d'octra que li plaça. /[11] E d'auer que ouerun de seu pater nuqua le līde derun parte.

3. P. Avelino de Jesus da COSTA, "Os mais antigos documentos escritos em português: revisão de um problema histórico-lingüístico" in: *Revista Portuguesa de História*, XVII, Coimbra, 1979, pp. 263-340.
4. L .F. Lindley CINTRA, "Sobre o mais antigo texto não literário português: *A Notícia de Torto* (leitura crítica, data, lugar de redacção e comentário lingüístico)" in: *Boletim de Filologia*, XXXI, 1986-87, pp. 21-77. Neste trabalho, Lindley Cintra cita, exaustivamente, o Pe. Avelino Costa, mas não nosso estudo de 1970 e sua própria comunicação de 1971.
5. Ivo CASTRO, A paisagem como palimpsesto, no território da *Notícia de torto*. In: Helder GODINHO, org. *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1992, pp. 63-71.
6. José MATTOSO, *Ricos-homens, infanções e cavaleiros*. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII. 2. ed. Lisboa, Guimarães Editores, 1985, pp. 214-217, 222, 225-226.
7. Cf. nota 2.

Deu dum Gõcauo /[12] a Laurẽco Fernandiz e Martĩ Gõcaluiz xii casaes por arras de sua auoo.
/[13] E filarun-li illos inde vi casales cun torto.
E podedes saber como man- /[14] do Dun Gõcauo a sua morte.
De xvi casales de Ueracin de que fructarun e que li /[15] nunqua ĩde derun quinnos.
E de vii e medio casaes antre Coina e Bastucio unde li /[16] nunqua derun guinio.
E de tres in Tefuosa unde li nunga ar derun nada.
E ii^{os} in Figeerec- /[17] do unnde nũqua li derun quino.
E ii^{os} in Tamalũde li non ar derun quinõ.
E da sena- /[18] ra de Coina ũde li non ar derun quinõ.
E de uno casal de Coina que leuarun ĩde iii anos /[19] o fructu cun torto.
E por istes tortos que li fecerun tem qua a seu plaço quebrãtado, /[20] qua li o deuẽ por sanar.
E depois ouerun seu mal e meteu o abade paz antre illes /[21] in no Carualio de Laurecdo.
E rogou-os o abate tãto que beiso cun illes. E derun-li /[22] xviii morabitinos que li filarun.
E depos iste plecto prederun-li o seruical otros /[23] omens de sa casa. E troserun-no xviii dias per mõtes e fecerun-les tã maa prison /[24] per que leuarun deles quanto poderun auer.
E depois li desũro Gõcauo Gõcauiz /[25] sa fili pechena.
E irmarun-li xii casales unde perdeu fructu. E isto /[26] fui depois que furun fiidos anto abate.
E depois que furun ĩfiados por iuiço de ilo /[27] rec.

II

E nuqua ille fece neun mal por todo aqueste.
E fece-les agudas, /[28] quales aqui ouirecdes.
Super sua aguda fece testiuigo cun Gõcauo Cebolano.
/[29] E super sa aiuda ar fui-li a casa e filo-li quanto que li agou e deu a illes.
E super sa /[30] aiuda oue testifigo cun Petro Gomez, omecio que li custou maes ka C morabitinos.
/[31] E super sa aiuda oue mal cun Gõcaluo Gomez, que li custou multo da auer /[32] e muita perda.
Em sa aiuda /[33] oue mal cun Gõcaluo Suariz.
E in sa aiuda oue mal cun Ramiro Fernandiz, que li custou muito auer, muita perda.
/[34] E in sa aiuda fui iias feces a Coĩbra.

III

Em sa aiuda dixe multas uices /[35] e ora in ista tregua furun a Ueracĩ, amaçarũ-li os omens, ermarun-li x casaes, /[36] seu torto al rec.

IV

E super s'aiuda mãdo lidar seus omens cun Mar- /[37] tin Iohanes que quiria desũrar sa irmana.
E cun ille, e cun sa casa, /[38] e cun seu pam e cun seu uino uẽcestes uosa erdade. E cun ille /[39] existis de sua casa in ipso die que uo-la quitarun. E ille teue a uosa /[40] reçõ.
E octras aiudas multas que fece.
E plus li a custado /[41] uosa aiuda qua li inde cae d'erdade.
E subre becio e super /[42] fiimẽto, se ar quiserdes ouir as desõras que ante ihc furun, /[43] ar ouide-as.
Venerun a uila e filarun-li o porco ante seus filios e com- /[44] erun-si-lo.
Venerun alia uice er filarun o t(rig)o ante illes, /[45] er comeruns'o.

Venerun in alia uice, er filiarun una ansar ante /[46] sa filia er comerun-s'a.
In alia uice ar filiarun-li o pane ante /[47] suos filios.
In alia uice ar uerun hic er filarun ĩde o uino /[48] ante illos [recto]
/[49] otro inhc uenerunli filar ante seus filios quanto qve li azarun in quele /[50] casal.
E furun li ou ueriar e prenderun iñde o cõlazo unde mamou o lec- /[51] te e gacarun no e getarun in terra polo cecar e leuarun delle quanto oue.
/[52] In alia uice ar furun a feracin e prenderun ii^{os}. om/éé/s e gacarun nos e levarun /[53] deles quanto que ouerun.
In otra fice ar prenderun otros ii^{os} a se/u/ irmano pelagio /[54] fernãdiz e iagarun nos.
In otra uerun a ..ge..tros e leuarunso...III om/éé/s /[55] ante pelagio fernandiz.

A *Notitia de torto* é um documento judiciário. Como assinalamos em nosso trabalho de 1970, é um rascunho notarial, cujo autor abreviou palavras de maneira pouco convencional. Pela sua forma geral, pelas abreviaturas apressadas e, portanto, irregulares, pelas suas correcções e pela natureza mesma do assunto de que trata, é um autógrafo.[8] Não se trata, porém, de um autógrafo definitivo, mas sim de uma redação prévia. Por ser uma redação prévia, seu valor histórico e a data de sua composição dependem da análise de seu conteúdo semântico, enquanto documento judiciário, e do confronto com outros documentos da época.

No primeiro caso — o conteúdo semântico — dois aspectos sobressaem: o assunto da queixa e a forma da mesma. Cremos que, desde 1970,[9] deixamos claros os motivos

8. CASTRO, *op. cit.* acima, nota 1, p. 26.

9. *Ibidem*, p. 46. O padre Avelino de Jesus da Costa, ilustre professor e mestre da Faculdade de Letras de Coimbra, em folha extra-texto, acrescentada entre as páginas 280 e 281 de seu trabalho, faz uma resenha crítica do nosso, produzido em 1970, e do do pranteado Prof. Lindley Cintra, assinalando que "Depois de impresso este meu trabalho, tive conhecimento dos dois notáveis estudos abaixo referidos e pareceu-me conveniente introduzir ainda naquele uma breve nota crítica." Relativamente ao que fizemos, classificado por ele como "exaustivo e de grande mérito, sobretudo nos comentários", lamentou que "a transcrição diplomática enfermasse de tantas deficiências, prejudicando assim a apreciação do conjunto". E começa os reparos, classificando a letra da *Notitia de torto* como uma escrita carolina evolucionada para a gótica e, quando muito, semi-cursiva, mas não cursiva. Afirmáramos ser visigótica e cursiva. Muñoz y Rivero, um especialista em escritura visigótica (*Paleografía visigoda*, Madrid, 1919), assinala que, depois dos três primeiros lustros do século XII, foi diminuindo o emprego da escritura visigótica e se generalizando a francesa, embora não seja raro achar documentos, especialmente na Galícia, até os últimos anos do século XII, em caracteres visigóticos. (Cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada Evropeo-Americana*. Barcelona, Hijos de J. Espasa, vol. 41, p. 219). Como classificamos, no caso do documento, sua escritura como visigótica da fase decadente, deixamos implícito, naturalmente, que se trata de escritura que reflete as mudanças da época, de modo que chamá-la de carolina gótica não é muito diferente de denominá-la visigótica decadente. Aliás, M. José Azevedo Santos (*Da visigótica à carolina — a escrita em Portugal de 882 a 1172* — Tese de Doutorado, Coimbra) rastreou cartas com caracteres visigóticos, em Portugal, até 1172. Chamamo-la de cursiva por se tratar de documento espontâneo, produzido enquanto pessoas relatavam fatos. A classificação como semi-cursiva, admitida pelo Sr. Pe. Avelino Costa, não corresponde a essa espontaneidade, inclusive porque o rabisco da quinta linha e a simples mistura de palavras portuguesas e latinas dão ao texto típico caráter de rascunho e, portanto, de algo produzido espontaneamente. Quanto às deficiências da transcrição diplomática, elas não existem pois as apontadas são da responsabilidade da tipografia da *Revista de Portugal*, a quem devemos gratidão por ter editado nosso modesto trabalho. Tais deficiências podem ser sanadas pelo eventual leitor com a simples leitura das páginas 34 a 42, onde são descritos, com todas as minúcias, os detalhes paleográficos do documento.

que levaram Lourenço Fernandes a proceder judiciariamente contra alguns parentes. Pelos detalhes de conteúdo de outro autógrafo, a *Mentio de malefactoria*, pode-se dizer que gozavam indiretamente da proteção do rei. Reproduzimos a seguir a introdução à versão que fizemos, com modificações resultantes de nova avaliação.

Trata este documento dos danos que foram causados a um certo Lourenço Fernandes devido aos seguintes fatos:

1. Quando vivo, Gonçalo Ramires estabeleceu entre seus filhos, tios de Lourenço Fernandes [10], um acordo pelo qual este entraria no testamento em igualdade de condições com aqueles, embora fosse neto. Provavelmente seu pai lhe passara os direitos de herança.
2. Neste acordo, porém, só ficaram nítidas as partes de Lourenço Fernandes e Martim Gonçalves, netos de Gonçalo Ramires) que, inclusive, receberam como garantia doze casais. [11]
3. Os filhos de Gonçalo Ramires, [12] após sua morte, procuraram obter de Lourenço Fernandes o reconhecimento de direitos dos mesmos, como herdeiros.
4. Lourenço Fernandes, através de acordo, reconheceu o direito deles, mas exigiu que lhe fossem dados os bens que lhe cabiam.
5. Depois de o acordo ter sido assinado, não só não lhe deram o que lhe cabia, como lhe tomaram o que tinha recebido, de antemão, de Gonçalo Ramires. [13]
   Daí, as queixas de que é objeto este documento.

A versão que demos para o texto foi a seguinte:

Notícia dos danos que foram causados a Lourenço Fernandes em conseqüência de um contrato que Gonçalo Ramires fez entre seus filhos e o dito Lourenço Fernandes, pelo qual podeis saber:
Teve ele de herança e de bens tanto quanto um dos filhos dele (Gonçalo) pudesse ter como herança de seu pai e estes bens foram entregues a ele (Lourenço) por seu pai e sua mãe. [14]

---

10. Começamos a acrescentar, a partir desta nota, várias explicações adicionais sobre o sentido do texto para que, esperamos, possa ser agora compreendido perfeitamente. No caso desta nota: Gonçalo Ramires era avô de Lourenço Fernandes, segundo o Livro do Deão, na edição de PIEL e MATTOSO (15C3, 15E4 e 15E5). Seu pai foi Fernão Gonçalves e seus tios Ramiro Gonçalves e Pero Gonçalves. Não menciona o Livro do Deão outros tios. O Livro do Conde D. Pedro, todavia, apresenta-o como filho de Fernão Paes e neto de Pai Guterres (55A3). Como a *Notitia de torto* é um documento autêntico e fala de um relacionamento de Lourenço Fernandes com Gonçalo Ramires a propósito de um testamento deste e de contratos com filhos seus, tem-se de dar crédito ao Livro do Deão e não ao Livro do Conde D. Pedro. Além do mais, este erra ao apresentar Gonçalo Ramires como homem que não teve filhos (56B3) e, depois, ao falar de Ramiro Gonçalves em 56G5 (também em 50A3) e de seu irmão Fernão Gonçalves da Cunha (também em 55A2-3 e 63T4), se desdiz ao dá-los como filhos de Gonçalo Ramires.
11. Seis para cada um.
12. Tios de Lourenço e de Martim Gonçalves. Ver, adiante, a nota 15.
13. Doze casais.
14. Pais de Lourenço: Fernão Gonçalves e Mor Randufes. (Livro do Deão, 15E5)

Depois, fizeram contrato novo e convém saber qual foi (em que termos). Nele estão os seguintes ajustes:
Ramiro Gonçalves, Gonçalo Gonçalves e Elvira Gonçalves [15] deram poderes a sua irmã para que fizesse contrato como se fossem eles. Neste contrato fizeram outra vez seus ajustes. O maior auxílio que eles conseguiram foi que Lourenço Fernandes lhes reconhecesse sua (deles) herança por contrato a fim de que o abade de São Martinho o tivesse (considerasse) e, em conseqüência, conseguissem eles outro (documento) que lhes fosse dado pelo abade e que nunca deixassem aquela herança sem mandato. E se a deixarem (deixassem) deveriam entregar a ele outra que lhe convenha (conviesse). E dos bens que tiveram de seu pai nunca lhe deram parte alguma.
Deu Dom Gonçalo a Lourenço e a Martim Gonçalves doze casais de sua avó em garantia. E, por isso, eles o pilharam (roubaram) em seis casais (dos doze).
E podeis saber como dispôs Dom Gonçalo de seus bens por ocasião de sua morte:
Dezesseis casais em Varzim, que deram frutos, mas de que a ele (Lourenço) nunca deram nenhuma parte.
Sete casais e meio entre Coina e Bastuzio, do qual nunca lhe deram quinhão.
Três em Tevosa onde também nunca lhe deram nada.
E dois em Figueiredo, onde nunca lhe deram quinhão.
Dois em Tamal, onde também não lhe deram nenhuma parte.
A seara de Coina onde também não lhe deram quinhão.
Um casal de Coina, de que tiraram, por três anos, o rendimento, com danos.
E por estes danos que lhe (a Lourenço) causaram, tem (Lourenço) por certo que seu contrato foi quebrado e que, por isso, devem compensá-lo.
Depois que lhe deram esse prejuízo, o abade pôs a paz entre eles em Carvalho de Lauredo. E tanto pediu o abade, que os (os filhos de Gonçalo) convenceu e deram-lhe dezoito morabitinos que lhe tinham tirado.
Depois deste acordo, outros homens da casa deles prenderam-lhe um criado, trouxeram-no durante dezoito dias pelas montanhas e o trataram tão mal, enquanto o tiveram preso, que lhe tiraram tudo que ele tinha.
E, depois, lhe desonrou Gonçalo Gonçalves sua filha pequena.
Despovoaram treze casais, dos quais não se teve mais rendimento. E isto foi depois de terem sido apaziguados pelo abade.
Depois foram forçados a juízo perante el-rei.
E, por tudo isso, ele (Lourenço) não lhes fez mal algum. (Apesar de tudo isso) Prestou-lhes ajuda como as que aqui ouvireis.
Em sua (deles, filhos de Gonçalo) ajuda fez acordo com Gonçalo Cebolão.
Em sua ajuda, também, foi à sua casa (de Cebolão), pegou tudo que achou dele e deu a eles.
Em sua ajuda, fez acordo com Pedro Gomes e esta inimizade (dos filhos de Gonçalo com Pedro Gomes) lhe custou mais de cem morabitinos.
E em sua ajuda teve questão com Gonçalo Gomes, o que lhe custou muitos haveres e muita perda. E em sua ajuda teve uma pendência com Gonçalo Soares.
Em sua ajuda, deu-se mal com Ramiro Fernandes, o que lhe custou muito dinheiro e muita perda.
Em sua ajuda, foi duas vezes a Coimbra.

15. Pelo Livro do Deão, os filhos de Gonçalo Ramires foram Fernão Gonçalves, pai de Lourenço, Ramiro Gonçalves, que teve os filhos Rodrigo Ramires e Orraca Ramires, e Pero Gonçalves, que foi clérigo "e fez uma sucessão em Braga" (15E4). Não se mencionam, pois, Gonçalo Gonçalves e Elvira Gonçalves.

E, em sua ajuda, disse (falou, testemunhou) muitas vezes e agora, nesta trégua (quando ele lhes vinha dando esta ajuda), foram a Varzim, agrediram-lhe os homens (agrediram seus homens), ermaram-lhe (despovoaram-lhe, devastaram-lhe) dez casais, ofensa sua ao rei (ofensas deles ao rei).
Em sua ajuda, mandou seus homens combaterem Martim João, que queria desonrar sua (dos filhos de Gonçalo Ramires) irmã.
Com toda a sua ajuda pessoal e de seus bens, ganhastes vossa herança e saístes de sua casa (da casa de Lourenço = deixastes a amizade de Lourenço), no mesmo dia em que vo-la deixaram (no dia do acordo). E ele sustentou (defendeu) o vosso direito.
E muitas outras ajudas prestou.
E mais lhe custou a ajuda que vos fez do que o que lhe coube de herança.
E além da bênção (desta bênção de sua ajuda, de Lourenço) e confiança, se também quiserdes ouvir as desonras que diante dele foram (feitas), ouvi-as também.
Vieram à vila e roubaram-lhe o porco diante de seus filhos e comeram-no.
Vieram outra vez, também, e roubaram-lhe o trigo; antes, também, o comeram.
Vieram outra vez e roubaram, também, um pato diante de sua filha e comeram-no.
Noutra ocasião, roubaram-lhe também o pão diante de seus filhos.
Uma outra vez vieram também e roubaram-lhe ainda o vinho diante de seus filhos; e outra vez vieram-lhe roubar, diante de seus filhos, tudo que acharam naquele casal.
E foram ainda a Varzim e prenderam ainda o irmão de leite onde mamou o leite, agarraram-no e levaram dele tudo que tinha.
De outra feita, vieram a Pegeiros (?) e levaram três homens diante de Pelágio Fernandes.

Esta versão do documento apresentamos agora disposta em quatro partes, que correspondem à cronologia dos tempos principais do relato da *Notitia*. As queixas de Lourenço Fernandes podem ser distribuídas em dez tempos, dentro das quatro partes cronológicas em que dividimos o documento. Vejamos:

PRIMEIRA PARTE CRONOLÓGICA: é um relato histórico dos problemas reais de Lourenço até o ajuizamento da queixa perante El-Rei. Compreende sete tempos:

TEMPO I

O do contrato promovido por Gonçalo Ramires entre seus filhos e Lourenço Fernandes. O documento faz referência a uma estipulação do mesmo e sua implementação.

Contrato:

Notícia dos danos que foram causados a Lourenço Fernandes em conseqüência de um contrato que Gonçalo Ramires fez entre seus filhos e o dito Lourenço Fernandes, pelo qual podeis saber:

Estipulação:

Teve ele [16] *de herança e de bens tanto quanto um* [17] *dos filhos dele (Gonçalo) pudesse ter como herança de seu pai* [18]

16. Lourenço.
17. Cada um.
18. Paterna, relativamente ao pai Gonçalo Ramires. Lourenço foi, pois, equiparado aos tios. A menção apenas ao pai, relativamente aos filhos de Gonçalo Ramires, e ao pai e à mãe, relativamente a Lourenço Fernandes, permite a suposição de ser Gonçalo Ramires viúvo, na ocasião, e de que Lourenço tinha pais vivos.

Implementação da estipulação:

e estes bens foram entregues a ele (Lourenço) por seu pai e sua mãe [19]

TEMPO II

O de um novo contrato. Estipulações: os irmãos de Fernão Gonçalves dão procuração a uma irmã dele, Lourenço, que reconhece a herança dos tios, colocando como fiador o abade de São Martinho.

Depois, [20] *fizeram contrato novo e convém saber qual foi (em que termos). Nele estão os seguintes ajustes*:

Estipulação I:

Ramiro Gonçalves, Gonçalo Gonçalves e Elvira Gonçalves deram poderes a sua irmã para que fizesse contrato como se fossem eles. Neste contrato fizeram outra vez seus ajustes. [21]

Estipulação II:

O maior auxílio que eles conseguiram foi que Lourenço Fernandes lhes reconhecesse sua (deles) herança por contrato a fim de que o abade de São Martinho o tivesse (considerasse) e, em conseqüência, conseguissem eles outro (documento) que lhes fosse dado pelo abade e que nunca deixassem aquela herança sem mandato. E se a deixarem (deixassem) deveriam entregar a ele [22] *outra que lhe* [23] *convenha (conviesse).*

Nesta parte, faz-se a primeira queixa:

E dos bens que tiveram de seu pai [24] *nunca lhe deram parte alguma.*

E noticia-se a implementação deste novo contrato:

Deu Dom Gonçalo a Lourenço e a Martim Gonçalves [25] *doze casais de sua avó em garantia* [26]

19. Fernão Gonçalves e Mor Randufes. Ou seja: Lourenço foi contemplado como herdeiro legítimo (era neto, segundo o Livro do Deão), porque, provavelmente seu pai lhe passou, por alguma razão, o que lhe cabia de herança, no mesmo nível do de seus. Martim Gonçalves provavelmente era primo de Lourenço. Ver o indício desse parentesco na nota 26.
20. Após a morte de Gonçalo Ramires.
21. Aqui estão indicados os irmãos de Fernão Gonçalves, pai de Lourenço Fernandes. A procuradora deles foi, pela lógica, uma irmã de Lourenço Fernandes, não mencionada nos livros de linhagens. Isso indica que Lourenço tinha algum tipo de ascendência sobre os tios, provavelmente econômica. O contrato parece ser mera repetição do ajuste anunciado no parágrafo anterior. Não se trata, pois, aparentemente, de reais novos ajustes.
22. Lourenço Fernandes.
23. A ele, Lourenço Fernandes.
24. Gonçalo Ramires.
25. Aqui volta Lourenço a falar do contrato original com Gonçalo Ramires, em que constavam os nomes dele, Lourenço, e de Martim Gonçalves, seu primo.
26. A expressão "sua avó" está a indicar que Lourenço e Martim tinham avó comum. Assim, Lourenço e Martim Gonçalves seriam primos.

E o resultado, desfavorável para Lourenço, dessa implementação:

E, por isso, eles o pilharam (roubaram) em seis casais (dos doze).

TEMPO III

O do testamento de Gonçalo Ramires, com suas cláusulas, após os dois contratos noticiados. Seguem-se comentários queixosos sobre o comportamento dos filhos deste na implementação do testamento:

Introdução:

E podeis saber como dispôs Dom Gonçalo de seus bens por ocasião de sua morte:

Cláusula I:

Dezesseis casais em Varzim, que deram frutos,

Comentário: *mas de que a ele (Lourenço) nunca deram nenhuma parte.*

Cláusula II:

Sete casais e meio entre Coina e Bastuzio,

Comentário: *do qual nunca lhe deram quinhão.*

Cláusula III:

Três em Tevosa

Comentário: *onde também nunca lhe deram nada.*

Cláusula IV:

E dois em Figueiredo,

Comentário: *onde nunca lhe deram quinhão.*

Cláusula V:

Dois em Tamal,

Comentário: *onde também não lhe deram nenhuma parte.*

Cláusula VI:

A seara de Coina

Comentário: *onde também não lhe deram quinhão.*

Cláusula VII:

Um casal de Coina,

Comentário: *de que tiraram, por três anos, o rendimento, com danos.*

Recapitulação dos tempos II e III e conclusão:

E por estes danos que lhe (a Lourenço) causaram, tem (Lourenço) por certo que seu contrato foi quebrado [27] *e que, por isso devem compensá-lo.*

Antes de apresentarmos o tempo IV, cabe uma observação. Nos tempos I e II, Gonçalo Ramires estava vivo. O tempo III cobre as vésperas da morte de Gonçalo e o período posterior a esta, em que seu testamento foi posto em execução. O total dos três tempos é superior a três anos.

27. O contrato celebrado depois da morte de Gonçalo Ramires com os dois filhos deste através da procuração conferida, provavelmente, à irmã (ou a uma irmã) de Lourenço.

TEMPO IV

Deduzido do anterior e envolvendo prejuízos em Cunha durante três anos, como se vê no comentário da cláusula VII:

de que tiraram, por três anos, o rendimento, com danos.

TEMPO V

O da ação pacificadora do abade de São Martinho. O resultado do esforço do religioso foi um acordo de paz e devolução a Lourenço de dezoito morabitinos:

Depois que lhe deram esse prejuízo, o abade pôs a paz entre eles em Carvalho de Lauredo. [28]

E tanto pediu o abade, que os (os filhos de Gonçalo) convenceu e deram-lhe dezoito morabitinos que lhe tinham tirado.

TEMPO VI

Subseqüente ao ato do acordo:

Depois deste acordo, ...

Divide-se em três etapas.

Etapa I, a da prisão do criado por dezoito dias:

... outros homens da casa deles prenderam-lhe um criado, trouxeram-no durante dezoito dias pelas montanhas e o trataram tão mal, enquanto o tiveram preso, que lhe tiraram tudo que ele tinha.

Etapa II, a da desonra de uma filha menor de Lourenço:

E, depois, lhe desonrou Gonçalo Gonçalves sua filha pequena.

Etapa III, o do despovoamento de treze casais, com dois comentários:

Despovoaram treze casais,

Comentário I:

dos quais não se teve mais rendimento.

Comentário II

E isto foi depois de terem sido apaziguados pelo abade. [29]

28. Não é de se descartar a hipótese, que adotamos, de se tratar de topônimo, tendo em vista que, na época, existiam lugares, com nomes próprios, que já tinham sido habitados. (Cf. Henrique da Gama BARROS, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV.* Lisboa, Sá da Costa, 1954, tomo IV, p. 38). Ivo Castro, *op. cit.*, nota 5, p. 70, defende a sedutora hipótese do juramento medieval sob um carvalho, árvore emblemática, principalmente na Idade Média, da durabilidade e da força que a tudo resiste. A dificuldade está em se provar que havia em Portugal de inícios do século XIII essa prática. Em 1970, lemos o sintagma nominal como substantivo próprio. Também assim o viu Avelino Costa, *op. cit.* acima, nota 3, p. 304.

29. Ou seja: o abade, diante da prisão do criado e da desonra da filha, foi até eles para apaziguá-los, sem resultado, pois logo depois passaram a ermar os treze casais.

TEMPO VII

O do ajuizamento de ação perante el-rei, com declaração:

Depois foram forçados a juízo perante el-rei. [30]

SEGUNDA PARTE CRONOLÓGICA: é um histórico da atitude de Lourenço com relação às pessoas de quem se queixa até o ajuizamento da *Notitia*, momento que identifica como o do fim de uma trégua que se estabelecera por iniciativa do abade de São Martinho. Alega, inicialmente, que nunca retaliou os agressores pelo que fizeram. Dá como prova as ajudas prestadas por ele a eles e como contra-prova de suas razões a agressão que acaba de sofrer durante a trégua. Retoma a enumeração de provas e faz-se um libelo contra os agressores. Compreende, pois, esta parte, um tempo genérico, o dos diversos tipos de ajuda que Lourenço Fernandes prestou aos filhos de Gonçalo Ramires antes do ajuizamento da ação contra eles perante el-rei. Inclui nessa recapitulação o tempo da trégua entre eles, estabelecida por iniciativa do abade de São Martinho, descreve a agressão sofrida durante ela e comenta a natureza legal desta.

TEMPO VIII

Introdução:

E, por tudo isso, [31] *ele (Lourenço) não lhes fez mal algum.*

Prova das ajudas prestadas:

Prestou-lhes ajuda, como as que aqui ouvireis.

Em sua (deles, filhos de Gonçalo) ajuda, fez acordo com Gonçalo Cebolão.

Em sua ajuda, também, foi à sua casa (de Cebolão), pegou tudo que achou dele e deu a eles.

Em sua ajuda, fez acordo com Pedro Gomes e esta inimizade (dos filhos de Gonçalo Ramires com Pedro Gomes) lhe custou mais de cem morabitinos. [32]

Em sua ajuda, deu-se mal com Ramiro Fernandes, o que lhe custou muito dinheiro e muita perda. [33]

Em sua ajuda, foi duas vezes a Coimbra. [34]

E, em sua ajuda, disse (falou, testemunhou) muitas vezes

30. Depois das três ações anteriores, ocorridas em três tempos diferentes (prender o criado, desonrar a filha, serem apaziguados pelo abade e ermarem treze casais), surgiu a possibilidade de Lourenço Fernandes levá-los a juízo perante el-rei. Até então não havia como Lourenço agir legalmente contra gente do rei, ou protegidos dela, que lhe causasse mal, caso provável dos filhos de Gonçalo Ramires. Isso, simplesmente, não era possível no tempo de Sancho I. Não havia justiça organizada hierarquicamente. Só a dos forais, que provavelmente não se aplicava à região em que Lourenço tinha suas terras. Assim, a queixa em latim, *Mentio de malefactoria*, só pode ser posterior a estes fatos da *Notitia de torto*. Nela, reclama Lourenço da ação de Sancho I empreendida por Vasco Mendes, irmão de Gonçalo Mendes, chanceler do rei e seu favorito, conforme lembrou Gonzaga de Azevedo em sua *História de Portugal*, 1944, vol. VI, p. 159.
31. Que lhe aconteceu.
32. Gastou cem morabitinos seus para ajudá-los a resolver o problema com Pedro Gomes.
33. Dinheiro e bens.
34. Foi tratar de assuntos deles em Coimbra. Com quem?

Contra-prova das razões da queixa (constitui o tempo IX):

e[35] *agora, nesta trégua (quando ele lhes vinha dando esta ajuda), foram a Varzim, agrediram-lhe os homens (agrediram seus homens), ermaram-lhe (despovoaram-lhe, devastaram-lhe) dez casais,*

Natureza desta última agressão:

ofensa sua ao rei (ofensas deles ao rei).[36]

Nova prova:

Em sua ajuda, mandou seus homens combaterem Martim João, que queria desonrar sua irmã.[37]

Libelo:

Com toda a sua ajuda pessoal e de seus bens, ganhastes vossa herança e saístes de sua casa (da casa de Lourenço = deixastes a amizade de Lourenço), no mesmo dia em que vo-la deixaram (no dia do acordo). E (apesar disso) ele sustentou (defendeu) o vosso direito.[38]

Prova genérica com juízo de valor:

E muitas outras ajudas prestou. E mais lhe custou a ajuda que vos fez do que o que lhe coube de herança.[39]

TERCEIRA PARTE CRONOLÓGICA: descreve os motivos que Lourenço tem para considerar rompida a trégua e ajuizar queixa perante El-Rey, evidenciando-se que a ofensa que pôs fim à trégua resultou de terem os inimigos de Lourenço sabido que este iria ajuizar a ação. Compreende um tempo:

TEMPO IX

Já transcrito. É deduzido do tempo VIII. É o do assalto a Varzim e da consideração da trégua como rompida. É o da *Notitia de torto*. Lourenço Fernandes, provocado pelas agressões havidas durante a trégua, resolve implementar a ação perante el-rei.

---

35. Apesar de tudo isso.
36. Antes de terem sido levados a juízo, os filhos de Gonçalo Ramires iniciaram uma trégua com Lourenço Fernandes e, durante ela, este passou a ajudá-los na forma descrita. A trégua chega ao momento da *Notitia de torto*, que marca o fim da paciência de Lourenço e foi precedida imediatamente pelos fatos relativos a Varzim, já sob Afonso II (agressão aos homens, ermamento de dez casais) Tudo isso constituiu motivo para o rompimento. O fim da trégua parece dever-se a uma perda parcial de temor, por parte de Lourenço. É parcial porque todo o texto da *Notitia* mostra um Lourenço na defensiva, aproveitando a primeira oportunidade que surge para enfrentar na Justiça seus inimigos. Mas Lourenço não tem conhecimento de alguma coisa, pois continua a invocar o processo aberto na jurisdição real, como se isso pudesse intimidar os filhos de Gonçalo Ramires. Como não menciona nenhuma destruição da própria casa em que morava e da torre respectiva — e ela é descrita na *Mentio* — só se pode concluir que o violento ataque de Vasco Mendes, em nome do rei, ocorreu depois do relato da *Notitia* e em época próxima, pela natureza mesma da agressão. Fica claro, deste modo, o contexto pós-*Notitia de torto*: não suspeitava Lourenço do mal que ainda lhe poderia ocorrer.
37. Volta Lourenço a falar de outras ajudas que prestou durante a trégua.
38. O texto, aqui, assume a forma de libelo. A mudança de tratamento parece indicar que todo ele foi produzido por uma pessoa que está fazendo denúncia, em nome de Lourenço Fernandes, perante uma audiência, pois passa a dirigir-se aos ofensores de Lourenço, que devem estar presentes, ouvindo tal libelo. Quem esta dizendo todas essas coisas não é, evidentemente, o próprio Lourenço Fernandes, o que não acontece na *Mentio de malefactoria*.
39. Ou seja: gastou com a ajuda mais do que lhe coube na herança.

QUARTA PARTE CRONOLÓGICA: De rememoração do ocorrido durante a trégua. Compreende um tempo subdividido em oito etapas:

TEMPO X

As agressões provocativas, nele descritas, são anteriores ao tempo IX, o da devastação de Varzim pois mencionam essa propriedade sem indicar que tenha havido devastação. Foram, portanto, ações consecutivas que antecederam o tempo IX e se colocam durante a trégua porque sua enumeração vem após a apresentação das ajudas muitas que Lourenço prestou a seus inimigos. Parecem demonstrar que os filhos de Gonçalo Ramires deixaram, de repente, de temer a ação intentada por Lourenço Fernandes perante el-rei. Envolve este tempo oito etapas que, hoje, se afiguram jocosas, mas que têm explicação jurídica, como veremos: roubo do porco, roubo do trigo, roubo do pato, roubo do pão, roubo do vinho, roubo de tudo que acharam em um casal de Lourenço Fernandes, prisão de um irmão deste, Pelágio Fernandes, e, finalmente, prisão de três homens que eram do serviço de Pelágio. Compreende este tempo:

Introdução:

E além da bênção (desta bênção de sua ajuda, de Lourenço) e confiança, se também quiserdes ouvir as desonras que diante dele foram (feitas), ouvi-as também.[40]

Etapa I:

Vieram à vila e roubaram-lhe o porco diante de seus filhos e comeram-no.

Etapa II:

Vieram outra vez, também, e roubaram-lhe o trigo; antes, também, o comeram.[41]

Etapa III:

Vieram outra vez e roubaram, também, um pato diante de sua filha[42] *e comeram-no.*

Etapa IV:

Noutra ocasião, roubaram-lhe também o pão diante de seus filhos.[43]

Etapa V:

Uma outra vez vieram também e roubaram-lhe ainda o vinho diante de seus filhos;

Etapa VI:

e outra vez vieram-lhe roubar, diante de seus filhos, tudo que acharam naquele casal.[44]

40. Estas palavras estão a indicar, mais uma vez, que alguém fala em defesa de Lourenço e dirige-se a outras pessoas.
41. Ou seja: comeram do pão que havia na casa de Lourenço e, depois, roubaram sua provisão de trigo.
42. De Lourenço.
43. Isto é, não foi só uma vez que roubaram o pão e o trigo de Lourenço.
44. O relato parece estar em ordem cronológica e de intensidade: porco, pão, pato, provisão de trigo, provisão de vinho, tudo. Os furtos ocorreram em um casal onde costumavam ficar normalmente os filhos de Lourenço Fernandes, o que permite supor ser uma de suas residências. E aconteceram por ocasião de ausências de Lourenço, primeiro como provocação ou abuso (porco, pão, pato) e, depois, com intenção deliberada de extorquir bens seus (provisões de trigo, provisões de vinho, tudo).

Etapa VII:

E foram ainda a Varzim e prenderam ainda o irmão de leite onde mamou o leite, [45] *agarraram-no e levaram dele tudo que tinha.* [46]

Etapa VIII:

De outra feita, vieram a Pegeiros (?) e levaram três homens diante de Pelágio Fernandes. [47]

III - ANÁLISE DA *MENTIO DE MALEFACTORIA*

Ao noticiar a existência da *Notitia de torto*, João Pedro Ribeiro a relaciona com outro documento, em latim, que é conhecido pelo nome de *Mentio de malefactoria*, apresentando, igualmente, uma leitura do mesmo. [48]

A *Mentio de malefatoria* também é um documento judiciário. Não é, porém, um rascunho notarial e seu autor abreviou as palavras da maneira usual na época, ao contrário do que foi feito na *Notitia de torto*. Pela sua forma geral, por suas abreviaturas convencionais, pela ausência de correções, a não ser na penúltima linha, onde há, segundo o editor Avelino de Jesus da Costa, uma rasura após a forma verbal *dixi*, e pela

45. No lugar em que Lourenço e esta pessoa foram amamentados pela mesma mulher.

46. O fato de prender e agarrar uma pessoa levando dela tudo que possuía pressupõe que ela é um adulto. Neste caso deve tratar-se de irmão de leite de Lourenço Fernandes.

47. O irmão de leite de Lourenço Fernandes parece, pois, ser este Pelágio Fernandes. Todos os fatos relatados desde o primeiro "Vieram" situam-se logicamente na fase da trégua que antecedeu a este depoimento ou inquirição, que constitui a *Notitia de torto*. O tempo X desta quarta parte cronológica, confrontado também com o tempo IX, é importante porque permite identificar o provável lugar em que se redigiu a *Notitia*. De fato, denuncia sucessivamente o depoente que os agressores *foram* a Varzim e *vieram* "aqui" (advérbio que vale pela vila de Lourenço), foram a Varzim de novo e vieram a "*..ge..tros*". A alternância regular dos verbos e seus adjuntos adverbiais dá a entender que esta herdade ou casal ficava neste último lugar, não identificado por Lindley Cintra ou Avelino Costa. Pedro de Azevedo o tentou e o fez relativamente a Pegeiros, sem detalhar. O fato é que, na foto do manuscrito, se podem ver as letras *g*, *e*, *t* (ou *i*), *r* e *s*, sendo que o desenho do *t*, quase sempre do mesmo tamanho do do *i*, explica a leitura de Azevedo de um original meio apagado. O espaço físico ocupado pelos grafemas pode perfeitamente corresponder a *Pegeiros*. Nos repertórios corográficos de Américo Costa e Augusto Leal, não há topônimos que preencham as condições que confirmamos (Exs: Ceira, Pereiros, Veiros, Oleiros), mas há diversos *Pigeiros*, entre os quais um, também grafado *Pegeiros*, de longa data. Está no Concelho da Feira, distrito de Aveiro, e bispado do Porto. Documenta-se desde 990 e nele tinha honra Afonso Henriques. Pertenceu a Afonso Pires Ribeiro. Se no lugar havia quintã do primeiro rei, isto pode ser indício de eventual motivação para as agressões a Lourenço por parte dos homens protegidos pela nobreza ou burguesia do Porto, aliadas de Sancho I contra o bispo. *Pigeiros*, ao sul do Porto e em certa simetria com Varzim, ao norte, fazia parte da jurisdição do bispo Martinho Rodrigues. Em questão tão perigosa, seria natural que Lourenço, cavaleiro então no auge de uma riqueza espalhada por muitos lugares, fosse procurar proteger-se junto ao prelado, que acabara de retornar de Roma, para onde fugira como conseqüência dos conflitos iniciados em 1208, e que era o único capaz de afrontar o poder real e o de seus aliados, os burgueses do Porto. Significativamente, o mosteiro de Vairão, onde se achou o documento, estava também sob a jurisdição do bispo do Porto.

48. João Pedro RIBEIRO, *Dissertações cronológicas e críticas sobre a história e jurisprudência eclesiástica e civil de Portugal.* Lisboa, Academia Real das Ciências, 1860. Tomo I, p. 262.

natureza mesma do assunto de que trata, é também um autógrafo, um original manuscrito, do próprio punho do autor, certamente um funcionário judiciário que passava para o latim tabelional um depoimento oral, prestado perante dois homens bons.[49] Trata-se, todavia, de autógrafo definitivo, feito normalmente após o depoimento, prestado, pelo que se depreende do contexto e de alguma lei vigente, por Lourenço Fernandes. Por se apresentar como redação definitiva e por envolver o mesmo personagem central da *Notitia de torto*, Lourenço Fernandes da Cunha, põe em evidência que seu valor histórico e a data de sua composição estão em correlação com as condições de produção da *Notitia*. Como esta não chegou a ter redação definitiva, depreende-se, em função da mesma natureza de suas denúncias, que a *Mentio* surgiu pouco depois da *Notitia*, antes que esta fosse passada a limpo no latim tabelional. Ou seja: a *Mentio*, sob esse aspecto, foi produzida poucos meses ou até poucos dias após terem sido anotadas, para redação definitiva, as queixas de Lourenço Fernandes contra os filhos de Gonçalo Ramires. É como se estes, após tomarem conhecimento dos termos da *Notitia*, tivessem tido uma reação violenta, buscando na jurisdição real, a que Lourenço recorrera, alguém para dar uma "lição" a Lourenço Fernandes. Deste modo, para se fixar a data de redação da *Mentio*, é preciso, antes, fazê-lo relativamente à *Notitia*.

Apresentamos, a seguir, a leitura da *Mentio de malefactoria*, feita pelo Prof. Avelino de Jesus da Costa. Para melhor visualização do texto, substituimos o que o editor colocou entre parênteses por texto em itálico e dividimos o documento em períodos lógicos sem deixar de indicar o começo de cada linha do manuscrito. No início da 6ª linha substituimos a desinência verbal *unh* por *unt*.

/[1] H*ec* [*est*] mentio de malefactoria, q*uam* Rex donn*us* Sanci*us* fec*it* donno Laurẽtio Fe*r*nandi, et p*re*cepit face*re*, q*uod* ei fecit /[2] Velasc*us* Men*e*ndi.
In p*ri*mis accepit ei LXX.ª modios, int*er* panẽ et uinũ, et XXV int*er* archas *et* /[3] cupas, et X'.ª scutos, et II.as culcitres *et* II plumacios et int*er* scannos *et* lectos XI et calda- /[4] rias *et* m*e*nsas, *et* scutellas, *et* uasos multos *et* capellos de ferro *et* porcos decẽ *et* oues *et* capras et XV /[5] m*o*rabitin*o*s, q*ui* leuauer*unt* de suis hominib*us* q*ui* spectauer*unt* et multa alia arma. Sup*er* hoc depo- /[6] pulauer*unt* ei LXX.ª casalia, unde est p*er*ditum p*re*sentẽ fructũ q*uod* in eis habebat *et* q*uod* debet euenire. /[7] *et* C homines d*e* maladia, q*ui* ita p*er*dider*unt*.
Deinde miser*unt* ignẽ in sua q*ui*ntana de Cuina *et* cre- /[8] mauer*unt* eã totã q*uia* pre igne nichil ibi remansit. Et dirribauer*unt* de ipsa turre q*ua*ntã potuer*unt* /[9] *et* q*uod* non potuer*unt* miser*unt* in eã ignẽ q*ui* eã findidit q*uod* nũq*ua*m potest e*ss*e em*e*ndata. Et etiã magis /[10] custaret eã fac*e*re q*uod* mille *et* D m*o*rabitin*o*s. *Et* q*ua*nta casalia habebat corã ipsa dicta q*ui*n- /[11] tana cremauer*unt* ea.
Sup*er* hoc acceper*unt* ei unũ sarracenũ bonũ. /[12] Et sciãt o*mne*s homines, q*ui* hãc scr*i*pturã uid*e*rint q*uod* ego Laurẽti*us* Fe*r*nandi n*on* feci nec dixi q*uod* recepisse /[13] hãc destructionẽ *et* malefactoriã q*uod* recepi.
(Torre do Tombo, C. R., most. de Vairão, m. 2, nº 39.)

Esta é uma notícia dos agravos que o rei D. Sancho fez a D. Lourenço Fernandes e mandou fazer porquanto isso lhe foi feito por Vasco Mendes.

49. CASTRO, *op. cit.* acima, nota 1, p. 26, define, dentro desses parâmetros a *Notitia de torto*.

Em primeiro lugar, tomou-lhe 70 móios, entre pão e vinho, [50] *25 entre baús e vasos,* [51] *40 cotas de armas,* [52] *2 colchões, e 2 travesseiros de plumas. E, entre escanos* [53] *e leitos, 11, utensílios de cozinha, serviço de mesa,* [54] *escudelas,* [55] *muitas vasilhas,* [56] *capacetes de ferro, 10 porcos, ovelhas, cabras, 15 morabitinos que levaram de seus homens, que tudo presenciaram, e muitas e diversas armas. Além disso, ermaram-lhe* [57] *70 casais, dos quais perdeu-se o rendimento atual, que neles tinha e que neles deve (devia) ocorrer.* [58] *E 100 homens de maladia, que, por este motivo, se perderam.* [59]

Em segundo lugar, incendiaram sua quinta de Cunha e queimaram-na toda de modo que, pelo fogo, ali nada ficou. E de sua torre derrubaram o quanto puderam e, na parte que não puderam derrubar, puseram fogo em tudo que encontraram de modo a não poder ser a torre nunca mais reconstruída. Sim, pois custará mais de 1500 morabitinos reconstruí-la. E, em sua presença, quantos casais possuía nesta mencionada quinta, tantos queimaram. Depois disso, levaram-lhe um bom escravo sarraceno.

E saibam todos, que esta escritura virem, que eu, Lourenço Fernandes, não fiz nem disse coisa alguma para que sofresse esta destruição e estes danos que sofri.

O relato configura duas situações de prejuízo: roubo e destruição. Foram ações que ocorreram, como se deduz, em um só tempo. Vieram os agressores, entraram no solar de Lourenço Fernandes e roubaram tudo que é mencionado no segundo parágrafo. Em seguida, invadiram os 70 casais de sua quinta, onde moravam os malados, incendiaram todas as casas e dispersaram seus moradores. Depois, voltaram ao solar, puseram fogo

50. Móio, medida numérica e de conta, que compreendia alqueires e almudes: móios de pão, de vinho e de azeite; alqueires e almudes de pão, de vinho e de azeite. O móio valia na ocasião, provavelmente, 64 alqueires. Para maiores detalhes, cf. Gama Barros, *op. cit.* acima, nota 28, tomo X, p. 41-79.
51. *Arcas*, no caso, eram baús, de madeira ou de couro, que se usavam para se guardar roupas, trigo, etc. *Cupas* eram vasos em sentido geral, com ou sem tampa, para a guarda de objetos pessoais, não apenas líquidos.
52. Pelo contexto, o sentido não é o da arma defensiva, mas das cotas, cotas d'armas, vestiduras, em geral, para uso guerreiro ou social de Lourenço e de seus familiares-homens de fora da casa.
53. Escanos eram pequenos estrados altos, como se fossem degraus, que se colocavam junto aos leitos para facilitar a ação de se subir às camas ou delas levantar-se.
54. O sentido genérico de *caldarias* é evidente e se estende ao de *mensas* para designar não apenas caldeirões e o móvel em que se servem as refeições, mas todos os apetrechos de cozinha e o serviço de mesa.
55. Escudelas eram tigelas. Como o sentido é genérico, vale por tigelas, travessas e pratos.
56. Vasos, em sentido genérico, eram, segundo Moraes, vasilhas, isto é, peças de serviço em que se guardavam líquidos, como frascos, copos, taças e cântaros. No texto distinguem-se de *cupas*, vasos para guarda de objetos pessoais.
57. É o verbo *ermar*, usado na *Notitia de torto.*
58. Cf. *Notitia de torto*: "*E de uno casal de Coina que leuarun _inde III anos o fructu cun torto*" (linhas 18-19) ou "E irmarun-li XII casales unde perdeu fructu" (linha 25).
59. O sentido é o de que nestes casais serviam a Lourenço Fernandes como malados em seu solar cem homens, os quais, em conseqüência do ermamento, isto é, destruição de suas casas por Vasco Mendes, eram obrigados por estas circunstâncias a procurar outro solar em que servissem. Este passo da *Mentio* dá idéia do enorme golpe patrimonial infligido a Lourenço e confirma a observação de Avelino José da Costa no sentido de que, a partir do ataque, há uma discrepância entre o nível anterior de negócios de Lourenço e o posterior. Só de maio de 1221 em diante surgem novos documentos. O anterior, segundo o eminente paleógrafo, ocorrera em abril de 1210. Cf. Avelino Costa, *op. cit.* acima, nota 3, p. 290.

nele, foram à torre que havia nessa quinta derrubaram dela o que puderam e meteram fogo no resto. Para arrematar, levaram um escravo mouro de Lourenço Fernandes. Este protesta solenemente por inocência relativamente aos autores da agressão.

IV - CRONOLOGIA RELATIVA DOS TEMPOS DA *NOTITIA* E DA *MENTIO*

Como estabelecer a cronologia relativa dos dez tempos da *Notitia* e do único tempo da *Mentio*?

No que diz respeito à cronologia dos problemas de Lourenço Fernandes com os filhos de Gonçalo Ramires, pode-se estabelecer o seguinte: ao tempo III, que trata dos resultados da aplicação do testamento de Gonçalo Ramires, se prende o tempo IV, o da perda, por três anos do rendimento do casal da Cunha, ao fim do qual o abade apaziguou os ânimos. Como se trata de recurso à autoridade eclesiástica e não ao rei, acionado em 1211 (ver prova disso mais adiante), é lícito supor que os três anos terminaram em 1210, seguindo-se 1 (um) ano para o tempo VI, o da prisão do criado e da desonra da filha pequena. Significa isso que o testamento deve ser, no máximo, de 1207 e a morte de Gonçalo Ramires também dessa época. Os dois acordos promovidos por Gonçalo podem ter ocorrido a partir de 1205.

Dentro desse contexto, a trégua mencionada na *Notitia*, terminou em 1211, ano do assalto a Varzim.

Quando a *Notitia*, no tempo VII, diz que "*E depois que furun ĩfiados por iuiço de ilo rec*", está indicando a existência de uma jurisdição judiciária para a solução de problemas do tipo dos que relata. Da mesma forma, no tempo IX, quando apresenta a consideração de que o assalto a Varzim é ofensa dos agressores a El-Rei, está afirmando a existência dessa jurisdição. Até o fim do reinado de Sancho I, isso não existiu, o que põe o documento como pertencente ao reinado de seu sucessor, Afonso II. A que norma de processo civil ou penal estaria subordinada a *Notitia?*

A declaração do tempo VII, na *Notitia de torto*, no sentido de que os filhos de Gonçalo Ramires foram forçados a juízo perante El-Rei (linha 26), enquadra a queixa no direito criado pela norma V das Ordenações de Afonso II, de 1211.[60] É nesse passo que a *Notitia de torto* cruza com a *Mentio de malefactoria*. Está em harmonia com a queixa de que é objeto a *Mentio de malefactoria*. É um tempo que pode ser datado, como veremos.

A *Mentio de malefactoria* vem-nos, pois, ainda em socorro. Ela termina com a seguinte declaração:

> *Et sciant omnes homines, qui hanc scripturam viderint (uiderint), quod ego Laurentius Fernandi non feci, nec dixi, per quod recepissem hanc destructionem, et malefactorium (malefactoriam), quod recepi.*

60. Damião PERES, As Cortes de 1211. *Revista Portuguesa de História*, 4: 1-8, 1949. Para ele, as 27 leis que contêm as Ordenações de Afonso II foram promulgadas na mesma ocasião. As Cortes foram realizadas entre abril e junho de 1211.

Esta declaração solene é coincidente com o conteúdo da Lei V das Ordenações de 1211 e torna o documento datável, no mínimo, do segundo semestre desse ano.

Ela é confirmada, por sua vez, com a outra declaração, presente na *Notitia* e referente a Lourenço, no sentido de que " ... *por tudo isso, ele* (Lourenço) *não lhe fez mal algum e prestou-lhes ajuda como aqui ouvireis*" (Linha 27 — *E nũqua ille fece neun mal por todo aqueste. E fece-les agudas, quales aqui ouirecdes*). Ela vem após a já mencionada noticia de ter ele iniciado ação perante el-rei. Trata-se, portanto, de Afonso II, e ambas as declarações subordinam, então o texto da *Notitia* às *Ordenações* deste monarca.

Havendo uma relação de causa e efeito entre a Lei V das Ordenações de Afonso II e a declaração da *Mentio*, a *Notitia* é anterior a esta porque faz referência histórica à propriedade de Cunha, destruída por Vasco Mendes, conforme relata a *Mentio*.

Estas são as evidências cronológicas dos dois textos famosos.

Por se basearem em lei que a todos obrigava hierarquicamente, indicam um estado de direito em Portugal em época tão remota que chegam mesmo a preceder a Magna Carta, de João Sem Terra, que pretende reconhecer direitos a todos e atalhar as retaliações pessoais, conferindo mais uma primazia aos portugueses dentro da história política e cultural da Europa.

Esta lei, conforme assinalamos acima, é sugerida pelo passo da *Notitia* em que se diz que " ... *por tudo isso, ele* (Lourenço) *não lhe fez mal algum e prestou-lhes ajuda como aqui ouvireis*" (Linha 27 — *E nũqua ille fece neun mal por todo aqueste. E fece--les agudas, quales aqui ouirecdes*). Está o documento revelando uma cautela jurídica de Lourenço, a não retaliação, o que está em harmonia com o passo anterior, que noticia ter ele iniciado ação perante el-rei. Este não pode ser Sancho I por que não convocou cortes para fazer leis, mas Afonso II, que o fez em 1211. Vale mais uma vez reiterar que os trechos citados subordinam a *Notitia* às Ordenações deste monarca. Sua redação provavelmente ocorreu, por conseguinte, no segundo semestre de 1211. Outros argumentos podem confirmar este período.

Quanto à forma da queixa, parece claro que o documento começa com a tomada de depoimento de uma testemunha, que é interrompida em determinado momento pelo próprio ofendido, que a ele assiste. Sendo o depoimento formal, segundo esses aspectos, tratava-se o evento de uma fase de um inquérito, o que pressupõe a preexistência de uma lei processual dentro da qual ele, processo, se enquadrasse. A forma do documento corresponde perfeitamente à lei mencionada, de 1211, desde que se o tenha em conjunto com a *Mentio de Malefactoria*. Esta, por envolver diretamente acusações a um funcionário do rei Sancho I, só é admissível como conseqüência de procedimento legal novo, já que durante o reinado de Sancho nada havia que pudesse socorrer as vítimas de arbitrariedades de seus acólitos. Esta lei nova só foi possível com o advento de Afonso II, que convocou cortes para a criação de uma espécie de Estado de Direito, em Portugal, no ano de 1211. Vejamos o que diz Alexandre Herculano em memorável trabalho:

> As leis deste reinado que immediatamente seguem, foram, como dissemos no prólogo, resultado das côrtes de 1211, as primeiras de que nos restam monumentos directos. Acham--se estas leis tanto no Livro das Leis e Posturas como nas Ordenações de D. Duarte, que nos conservaram mais uma omittida naquell'outro código, e que vae collocada no logar que

ellas lhe assignalam. Como tambem advertimos, juncto ao Foral Antigo de Santarem acha-se uma parte destas leis, com a circunstância de serem uma versão diversa dos textos originaes hoje perdidos, versão que nos parece muito mais antiga que a do Livro das Leis e Posturas e das Ordenações de D. Duarte. Aproveitados tambem em parte nas Affonsinas, são ahi attribuídas às vezes a diferentes reinados. Nas observações que precedem algumas dessas leis teremos ocasião de rectificar as inexacções a tal respeito dos redactores daquelle codigo.

Na Tavoa das Ordenações de D. Duarte as leis 26ª e 27ª acham-se transpostas e indicadas depois de duas leis de Affonso III; mas no texto do Ms. estão em seguida á lei 25ª e precedendo a primeira lei de Affonso III. Os erros frequentes de copia que se encontram neste Ms. explicam essa mudança, não se devendo suppor que D. Duarte quizesse attribuir aquellas duas leis a Affonso III.

Depois dos estatutos derivados da assembléa de 1211 publicámos os dous unicos monumentos legislativos avulsos que nos restam deste reinado, seguidos de algumas observações ácerca de um terceiro envolvido em legislação posterior, da qual nos não foi possivel discrimina-lo.

V

1211

COMO ELREY DEFENDE QUE NENHUUM NOM CORTE VINHAS NEM QUEYME CASAS

Casas e vinhas e outras posissões do nosso rreyno quer seiam de nobres homeens quer doutros coutamolas en esta guisa. Se omezios antre os nobres homens ou outros naçerem por torto que alguma das partes faça ao outro se aque que fez o torto ou que dizem que o fez de boons fiadores ou outro rrecado pera estar a nosso juizo. Aquel que padeçeo o torto nom seia ousado de derribar as casas daquel que lhi fez o torto nem se chegue a elas pera as derribar nem lhi corte vinhas nem lhi destrua aruores nem outras sas posissões. Se per uentuyra o que fez torto for demandado afrontando e dizendo dante dous homens boons aaquel de que o torto rreçebe se lhi quer correger o mal que lhi fez e dar pera esto rrecado como suso dicto he a qual fronta e dizer mandamos que senpre sse faça. E se nom quizer dar rrecado entom o testemunhe perdante homeens boons e entom sabham aquello que fez. [61]

V - SIGNIFICADO DA LEI V

Vejamos em primeiro lugar como seria essa lei em português moderno.

COMO ELREY PROÍBE QUE SE CORTEM VINHAS E SE QUEIMEM CASAS.

Casas e vinhas e outras propriedades de nosso reino, quer sejam de nobres, quer de outras pessoas, protegemos desta maneira:

Se inimizades nascerem entre nobres e outras pessoas por ofensa que alguma das partes faça à outra, aquele que ofendeu, ou que dizem que ofendeu, dê bons fiadores ou

61. Alexandre HERCULANO, edit. *Portugaliae Monvmenta Historica. Leges et consvetvdines.* Volvmen I, Fascicvlus I. Lisboa, Typis Academicis, 1856, XVI + 984 pp. Pág. 163, Reinado de Affonso II, 1211-1225.

outra satisfação para estar em nosso juízo. Aquele que padeceu a ofensa não seja ousado a ponto de derrubar as casas daquele que lhe fez a ofensa nem chegue a elas para as derrubar, nem lhe corte vinhas, nem lhe destrua árvores nem outras propriedades suas. Se por ventura o ofensor — assim caracterizado por denúncia, diante de dois homens bons, daquele que recebe a ofensa — quer corrigir o mal que a este fez e dar satisfação, como se disse acima, mandamos que sempre se faça por requerimento e descrição dos fatos. E se não quiser dar satisfação, testemunhe, então, perante homens bons para que se saiba aquilo que fez.

Juridicamente, pode-se assim entender a norma:

Se alguém causa dano a outrem:
1 - o ofendido não retalie mas denuncie perante dois homens bons;
2 - pode o ofensor:
a) Quando reconhece que cometeu falta: corrigir o mal que fez, caso em que deve requerer e descrever os fatos.
b) Quando aceita discutir o omezio: dar bons fiadores ou outro tipo de satisfação (caução) se quer estar em juízo del-rey;
c) Quando acha que cometeu falta, mas não quer dar satisfação alguma: neste caso deve testemunhar perante homens bons.

Os termos comuns à *Notitia de torto* e à Lei V são os seguintes: *torto, estar a nosso juízo, não seja ousado de derrubar, derrubar.*

Por aí se vê que, havendo danos causados por alguém a outra pessoa (*por torto que alguma das partes faça ao outro*), não deve esta vingar-se, mas processar o ofensor, e o feito deve ocorrer perante "*dous homens boons*". A forma da *Mentio* e da *Notitia* indicam o seguimento dessa regra, inclusive quando o ofendido declara solenemente que não se vingou.

A idéia central da lei V foi assim resumida por Antônio Brandão:

> Porque havia grandes dissenções quando se fazia agravo a alguma pessoa e com desejo de vingança não esperava o agravado que se fizesse justiça, antes por se desafrontar cometia casos enormes, como pôr fogo às casas, cortar vinhas e pomares e outras coisas deste toque, indignas do nome e piedade critã, ordena el-rei, sob graves penas, que se evitem estes males e se faça por via jurídica inteira recompensa a quem recebeu o dano. [62]

Como vimos, porém, esta é apenas uma das duas hipóteses da lei. Mas, no caso da *Notitia de torto* e da *Mentio de malefactoria*, é a hipótese que se aplica.

Lourenço Fernandes, seguindo a letra da lei, não retaliou, foi ao juízo do rei e noticiou a ofensa. Fez isso em duas ocasiões porque distintos foram os ofensores, embora o contexto tenha sido o mesmo.

Què contexto era esse?

62. Antonio BRANDÃO, *Crônicas de D. Sancho I e D. Afonso II.* Edição de A. de Magalhães Basto. Porto, Livraria Civilização, 1945, p. 240.

VI - CARACTERÍSTICAS JURÍDICAS DO PROCEDIMENTO DOS OFENSORES

Filhos de Gonçalo Ramires, por si próprios ou através de algum prestameiro, passaram a cobrar de Lourenço Fernandes, a partir da trégua, o aprestamo, certa quantia de frutos ou dinheiro sobre as suas propriedades para sustento de alguma pessoa. É provável que fosse cobrança do Rei porque a *Notitia de torto* relata o "roubo" de um porco, do trigo, de um pato, bem como de pão e vinho, os quais foram comidos e bebidos pelos ofensores diante dos filhos de Lourenço. Na cobrança do aprestamo, era usual que aqueles que arrecadavam os foros reais recebessem ou exigissem um almoço ou leve refeição, a almeitiga. Em Pigeiros, onde muito provavelmente Lourenço sofreu essas ofensas, o rei tinha honra, conforme assinala Américo Costa. Havia muitos excessos nessas cobranças, como é fácil deduzir, ainda mais no caso de Lourenço, que vinha discutindo com os filhos de Gonçalo Ramires acerca da herança deixada por este. O fato de Lourenço denunciar, na *Notitia de torto*, não só as discussões com essas pessoas, mas as ofensas pessoais e a prática de excessos, própria de quem cobrava foros reais ou de nobres, indica que um dos filhos de Gonçalo Ramires ou era prestameiro ou tinha amizade com algum prestameiro, que passou a cobrar em quantidade e importância crescentes. Começaram com cobrança de víveres e alimentos até chegarem à expropriação de bens pessoais de homens de Lourenço e, até mesmo, de seu irmão. Culminaram com a violenta agressão denunciada na *Mentio de malefactoria.*

Nos reinados de Afonso Henriques e de seu filho Sancho I não se editou nenhuma lei de caráter nacional capaz de proteger as pessoas da cobiça e da violência dos nobres. Não assim no reinado de Afonso II, que, logo em 1211, convocou cortes para dar leis ao reino e criar o primeiro estado de direito em Portugal. Os forais, que eram leis locais, mas que não existiam em muitas das regiões em que Lourenço tinha terras, eram os únicos instrumentos legais, sem a força, naturalmente, de leis nacionais. Deste modo, ingressou Lourenço no juízo de El-Rey tão logo surgiu a lei que passou a solucionar esse tipo de conflito para cidadãos, como ele, em contínua ascensão social e econômica. E o fez onde se sentia mais protegido, isto é, na jurisdição do bispo do Porto, D. Martinho Rodrigues. O fato de denunciar, na *Mentio de malefactoria*, o próprio rei indica um excesso de confiança de Lourenço, que não era da alta nobreza, na mudança havida na ordem jurídica. Nem pertencia à burguesia do Porto. Foi o primeiro português a se socorrer da ordem legal contra arbitrariedades. Deu-se mal, porque a história do reino de Afonso II mostra que os Sousãos pouco perderam de seu poder, inclusive Vasco Mendes. Lourenço, ao contrário, amargou por muitos anos grandes dificuldades, não conseguindo reerguer a torre destruída e parando de fazer seus negócios. Recuperou-se, porém, e chegou a agir em represália ao que sofrera. Merece ser lembrado como o português que primeiro se valeu da Lei contra os poderosos.

VII - O PERSONAGEM VASCO MENDES

Ao que tudo indica, após ingressar em juízo, recebeu Lourenço afronta maior, desta vez da parte de um funcionário do Rei, Vasco Mendes.

Todos os historiadores concordam em que esse Vasco Mendes, da *Mentio*, era membro da poderosa família dos Sousa.[63]

Ao dizer a *Mentio* que os danos causados a Lourenço Fernandes o foram pelo rei D. Sancho, dá o denunciante como prova o fato de o executor ter sido Vasco Mendes. A conclusão é, naturalmente, no sentido de ser Vasco Mendes pessoa da confiança do rei investida de poderes para agir como agiu, provavelmente por ser funcionário real. Lourenço alega não ter dado razão para a ação de Vasco Mendes. Por ser Vasco preposto do rei, Lourenço, com senso jurídico, põe a culpa no Rei D. Sancho.

A natureza da queixa é o denominador comum entre a *Notitia* e a *Mentio*. Talvez, por isso, João Pedro Ribeiro tenha assinalado a era de 1244, ano de 1206, à *Notitia*, no verso do pergaminho. Provavelmente foi levado a isso pelo fato de o personagem Vasco Mendes ter sido localizado por ele em um documento de 1206, a que ele se refere em sua mais conhecida obra.[64] Este documento encontra-se transcrito integralmente na edição dos documentos de Sancho I.[65] Trata-se de aforamento, com data de março de 1206, a cinco povoadores de "Fonte de Muliere", em Aguiar de Pena. A carta de aforamento, confirmada pelo Rei Sancho I, foi dada aos povoadores pelo arcebispo Martinho, de Braga, pelo senhor de Aguiar de Pena, Gomes Soares, pelo prestameiro Vasco Mendes e pelo arquidiácono Garcia Mendes. Dos quatro, um é do lugar, Gomes Soares, e o arcebispo, de Braga. Sobram os dois que têm mesmo sobrenome, Vasco Mendes e Garcia Mendes.

Dois personagens, Vasco Mendes e Garcia Mendes concorrem, como irmãos de Gonçalo Mendes, Rodrigo Mendes e Guimar Mendes no Livro Velho.[66] Eram filhos do Conde Mendo Gonçalves de Sousa, o Sousão. Conforme o mesmo *Livro*, Vasco Mendes não foi casado e teve um filho de barregã, chamado Rui Vasques.[67] O Livro do Deão confirma a irmandade masculina e não se refere a Guimar.[68] O *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* dá as mesmas informações, mencionando Dona Guiomar (Guimar).[69] Em nossa opinião, o prestameiro Vasco Mendes da *Carta de Aforamento de Aguiar da Pena* é o mesmo Vasco Mendes da *Mentio de malefactoria*. Almeida Fernandes também pensa assim.[70]

---

63. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, no verbete "Póvoa de Varzim" (vol. XXII, p. 992), apresenta uma descrição do conteúdo da *Mentio*, quase uma tradução, em que dá Vasco Mendes como um Sousão e conjectura sobre as razões que teriam levado Sancho I a atingir tão violentamente contra D. Lourenço Fernandes da Cunha.
64. RIBEIRO, *op. cit.* acima, nota 48, t. III, p. 207, doc. 687.
65. Rui AZEVEDO/P. Avelino de Jesus da COSTA/Marcelino Rodrigues PEREIRA, *Documentos de D. Sancho I (1174-1211)*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1979, p. 252, doc. 163.
66. Joseph PIEL/José MATTOSO, edits. *Portugaliae Monvmenta Historica*. Lisboa, 1980, vol. I, p. 32 (1U8).
67. *Ibidem*, p. 34 (1Z9).
68. *Ibidem*, p. 64-65.
69. José MATTOSO, edit. *Portugaliae Monvmenta Historica*. Lisboa, 1980, vol. II, t. 1, p. 273 (22D10), p. 282 (22P11) e vol. II, t. 2, p. 148 (66L4).
70. A. de Almeida FERNANDES, "A nobreza na época vimarano-portugalense". *Revista de Guimarães*, vol. LXXXVIII, 1978, p. 288 e vol. XC, 1980, pp. 29 e 30.

O personagem Velascu Menendi (Vasco Mendes, irmão do chanceler de Sancho I, Gonçalo Mendes) é, pois, desse momento da história portuguesa, estando presente no documento de 1206, acima referido, em que é identificado como *prestameiro*. O rex Sancius só pode ser, naturalmente, Sancho I.

VIII - FUNDO POLÍTICO DAS AGRESSÕES A LOURENÇO FERNANDES

Comentando a situação política do reinado de Sancho I, assim se exprimiu recentemente um dos mais importantes historiadores portugueses de todos os tempos, José Mattoso:

> Ora, a adversidade dos elementos naturais era também agravada pela guerra entre cristãos, entre D. Sancho I e o rei de Leão. A sua fase mais dura teve lugar entre 1196 e 1199, na fronteira galega, onde o nosso rei conseguiu conquistar Tuy e Pontevedra, e na fronteira da Beira, onde em 1198, na mortífera batalha de Ervas Tenras, pereceram tantos nobres portugueses. Como se isso não bastasse, dava-se, em 1208, a revolta dos burgueses do Porto contra o seu bispo e o rei intervinha na luta com os seus homens de armas. Os homens do rei, por razões difíceis de explicar, destruíam sem dó nem piedade os bens de D. Lourenço Fernandes da Cunha durante os anos de 1210 e perseguiam um nobre da família de Riba Douro, D. Pedro Poiares.[71]

Já há tempos, o autor do verbete sobre Póvoa de Varzins da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* considerava a hipótese de a agressão a Lourenço Fernandes estar ligada à "guerra civil do Porto", dos fins do reinado de Sancho I:

> Que houvesse cuidado o rei contra este nobre não podemos senão presumi-lo. Julgá-lo cúmplice do bispo do Porto, que pertencia à família dos "de Pereira" a que se ligou um ramo dos "de Cunha"? (Vol. XXII, p. 992)

As ligações familiares não são suficientes para se aquilatar de preferências políticas nessa época. Martinho Rodrigues, bispo do Porto, por exemplo, era primo de Pero Rodrigues Pereira e este era segundo primo de Pero Mendes de Poiares, o qual era sobrinho do bispo. Nada disso, porém, impediu o terceiro de ser morto pelo segundo após ter o rei pedido ao primeiro que o prendesse de qualquer maneira por insurreição. De fato, foi morto na batalha de Trasconho, segundo os livros de linhagens.

Para ascender mais rapidamente, entretanto, era fundamental ao membro da baixa nobreza a aproximação com o estamento religioso, fosse a nível de bispados, fosse a nível de ordens religiosas, inclusive e principalmente militares.

Pelo Livro do Deão, um tio de Lourenço Fernandes, Pero Gonçalves, foi clérigo "*e fez uma sucessão em Braga*" (15E4). Embora a frase não seja clara, pode-se aliar esta informação ao passo da *Notitia de torto* em que o denunciante do documento afirma que Lourenço "*in sa aiuda fui iias feces a Coĩbra.*" Ou seja: foi tratar de assuntos dos tios

71. José MATTOSO, *Portugal medieval. Novas interpretações*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1985, pp. 227-228.

em Coimbra. Com quem? Com algum outro tio? Ou com o próprio arcebispo Martinho de Braga, autoridade religiosa de grande prestígio? De qualquer forma, o período imediatamente anterior à morte de Sancho I se caracterizou por forte disputa entre o rei e essas autoridades, de modo a não se poder ignorar o caráter religioso-político da revolta dos burgueses do Porto contra o seu bispo e, muito menos, do apelo de Sancho I ao bispo desta cidade para agir contra Pero Mendes de Poiares, filho de uma terra dominada completamente pelos hospitalários. O fato é que o passo transcrito sugere que Lourenço recorria à Igreja para resolver problemas.

A questão religiosa, da última parte do reinado de Sancho I certamente se entrelaçava com os problemas políticos do rei, como, por exemplo, suas guerras contra o rei de Leão.

Em nossa opinião, essas guerras prendem-se a problemas que vinham dos primeiros tempos do reinado de Afonso Henriques e tinham como base a contestação da própria presença de Sancho como ocupante do trono português. Na verdade, o sentimento anti-galego de Sancho era resultado de uma autêntica e continuada "guerra da sucessão de Afonso I", em que se constituiu todo o seu reinado e em que se entrelaçou a questão religiosa.

As ações contra Lourenço Fernandes devem, pois, ter motivações políticas e ter tido seu início imediatamente após à derrota de Pero Mendes de Poiares, que deve ter ocorrido, segundo acreditamos, no decorrer de 1207 ou inícios de 1208. Ligada aos dois episódios, deve estar a morte repentina de Afonso de Portugal — aliás Fernando Afonso, como já demonstramos [72] — Grão-Mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, que, segundo a tradição dessa milícia religiosa e militar, regressara a Portugal para tentar assumir o trono e, por isso, foi envenenado por ordem de seu irmão, o rei D. Sancho I. A revolta do Porto também está neste contexto de dificuldades de D. Lourenço Fernandes da Cunha.

IX - CONCLUSÃO

Em face dessas evidências, concluímos que a *Mentio de malefactoria* e a *Notitia de torto* são documentos cronologicamente muito próximos. As disputas familiares que refletem iniciaram-se depois de 1205, degeneraram em violências, primeiro a nível interno (1207 a 1210) e, depois, a nível político-nacional (1211). A *Mentio* e a *Notitia* foram produzidas no segundo semestre do ano de 1211, após as Cortes reunidas por Afonso II em Coimbra, sendo este último documento pouco anterior ao primeiro. A *Notitia* foi provavelmente redigida em Pigeiros no concelho da Feira, ao sul da cidade do Porto.

72. José Ariel CASTRO, "Afonso de Portugal, 11º grão-mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, e o século XII português". In: *Atas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, 1992, pp. 817-858.

O EU, O OUTRO E O OUTRO DO OUTRO: A RADICAL ALTERIDADE PORTUGUESA NAS *SPANISCHE REISEBRIEFE* DE CARL JUSTI *

FERNANDO CLARA

Na realidade queria aqui também (como Todorov em *A Conquista da América*) "falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*",[1] assunto decerto vastíssimo e complexo: como nota o mesmo autor, o *eu* é também um *outro* e vice-versa. Diferença dentro da semelhança. Mas a verdade é que, vendo bem, venho aqui falar da descoberta que o *eu* faz do *outro do outro*. Diferença, portanto, dentro da diferença. E no fundo, a palavra "descoberta" (pelo menos no sentido em que ela é habitualmente usada em relação à América) não é provavelmente a mais adequada para caracterizar aquilo que aqui gostaria de analisar, a não ser que por "descoberta" se entenda o processo de *des*cobrir e *en*cobrir uma "realidade" com a teia que a língua tece à volta dela: "tradução", portanto, para me socorrer ainda de uma (*outra*) metáfora. Trata-se aqui de uma tentativa de analisar as "regras operatórias de fabricação do outro",[2] neste caso que um *eu* específico (Carl Justi) faz dum *outro* (Portugal) do *outro* (Espanha).

1. O EU

Nascido em 1832 numa família tradicional de Marburgo, filho e neto de teólogos e filósofos, e falecido em Bona em 1912,[3] Carl Justi é principalmente conhecido na Alemanha pela sua monumental biografia de Winckelmann: *Winckelmann. A sua Vida, as suas Obras e os seus Contemporâneos* [*Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und sein Zeitgenossen*], Leipzig 1866-72 (3 vols.). Tendo estudado Teologia e Filosofia em Marburgo e Berlim, Justi inicia-se em 1860, segundo as suas próprias palavras, como "escravo das galés académicas"[4] leccionando Filosofia na Universidade de Marburgo onde, a partir de 1869, se torna Catedrático. Os seus interesses estão no entanto cada

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

1. Tzvetan TODOROV, *A Conquista da América. A Questão do Outro*, trad. Maria Isabel Braga, Lisboa 1990, p. 11.
2. François HARTOG, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris ²1991, p. 224.
3. Vide "Justi" in: *Neue Deutsche Biographie*, vol. X, pp. 703-70 (no que especificamente respeita a Carl Nikolaus Heinrich Justi, de seu nome completo, pp. 705-707); Paul CLEMEN, *Carl Justi. Gedächtnisrede zur hundersten Wiederkehr seines Geburtstages*, Bonn 1933; Heinrich WILLERS, *Verzeichniss der bis zum 2. August 1912 erschienen Schriften von Carl Justi*, Bonn 1912.
4. *Neue Deutsche Biographie*, vol. X, p. 705.

vez mais virados para a História da Arte e depois de uma curtíssima passagem pela Universidade de Kiel durante o Semestre de Inverno de 1871/72 (onde sucede a Wilhelm Dilthey), acaba finalmente por aceitar a Cátedra de História da Arte que lhe é oferecida pela Universidade de Bona, aí permanecendo até ao fim da vida.

Marcado pelo pessimismo que varre a filosofia idealista alemã de finais do século XIX, influenciado entre outros por Schopenhauer (que conheceu pessoalmente e sobre o qual profere a sua lição inaugural em Marburgo), Justi afasta-se progressivamente da filosofia para se dedicar à estética.

2. O EU E O OUTRO

Depois de uma série de viagens a Itália (entre 1867 e 1869) resultantes do seu interesse por Michelangelo, depois da brevíssima e decerto penosa passagem pela Universidade de Kiel onde se sente um proscrito,[5] Justi inicia em 1872 um ciclo de viagens a Espanha que se prolonga até 1892. O intuito inicial é o de conhecer melhor a obra de um pintor que viu pela primeira vez em Itália e o deixou fascinado: Diego Velázquez. Frutos dessas viagens são o seu estudo *Diego Velázquez e o seu Século* [*Diego Velázquez und sein Jahrhundert*], Bonn 1888 (2 vols.), uma das primeiras obras de divulgação daquele pintor na Alemanha e, bastante mais tarde, uma outra obra que reúne textos de carácter ensaístico sobre a arte espanhola: *Miscelâneas de três Séculos de Vida Artística Espanhola* [*Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*], Berlin 1908 (2 vols.).

As *Cartas de Viagem em Espanha*, escritas à mãe e à irmã desde a Península Ibérica, são por conseguinte o *outro* fruto dessas viagens, a sua vertente mais intimista e imediata. Retiradas do enorme espólio (mais de 4000 cartas e outros manuscritos inéditos que se encontram ainda hoje na Universidade de Bona) dum homem que se considerava um "simples escritor e simultaneamente um amante da Arte",[6] as cartas que aqui me ocuparão foram postumamente publicadas, segundo o editor, na sequência do sucesso junto do público que um ano antes tiveram as suas também póstumas *Cartas de Itália* e em virtude ainda do interesse que apresentam para o especialista de História da Arte.[7]

---

5. Carl JUSTI, *Cartas de Viagem a Espanha* [*Spanische Reisebriefe*], hg. v. H[einrich] Kayser, Bonn 1923, p. 6 (carta à mãe datada de Madrid, 20/12/1872): "Ainda que não festeje o Natal em família ou em casa de amigos, nestes dias há aqui tanto de belo e de festivo que de algum modo me saberei consolar e não me encontrarei tão proscrito como o Inverno passado em Kiel" (*Wenn ich auch das Weihnachtsfest nicht in der Familie oder bei Freunden feiern werde, so giebt es doch in diesen Tagen hier so viel Festliches und Schönes, daß ich mich einigermaßen zu trösten wissen werde, und mir nicht so verfehmt vorkommen, wie vorigen Winter in Kiel*).
6. *Neue Deutsche Biographie*, vol. X, p. 705.
7. As cartas não obedecem no entanto a uma transcrição fiel dos manuscritos, como o editor de resto refere (Carl JUSTI, *op. cit.*, p. VI): "[...] alguns poucos parágrafos foram omitidos, as insignificâncias da vida doméstica ou pessoas totalmente desconhecidas [...]" ([...] *einige wenige Absätze sind fortgelassen, die Kleinigkeiten des häuslichen Lebens, oder ganz unbekannte Personen* [...]) e "em casos raros foram também suprimidas opiniões mordazes sobre pessoas" (*in seltenen Fälle sind auch scharfe Urteile über Personen ausgemerzt*).

3. O EU, O OUTRO E O OUTRO DO OUTRO

Na sua sexta e mais longa viagem (entre Agosto de 1881 e Setembro de 1882) Justi percorre quase toda a Espanha e entra pela primeira vez em Portugal, situação que se repete cerca de oito anos mais tarde na sua nona viagem (entre Março e Julho de 1890). É sobre estas duas passagens que aqui me debruçarei em particular uma vez que se revelam paradigmáticas da relação que (a *identidade* d)o *eu* mantém com (a *diferença* d)o *outro*: de facto, na descrição de Portugal, esse *outro do outro* que é a Espanha, essa alteridade radical, complexa e tantas vezes incompreensível, predominam os tons e as cores translúcidas que deixam mais facilmente entrever, não apenas a *centralidade omnipotente* do sujeito em todo este processo de relacionamento com o objecto, mas também a sua *fundamental fragilidade*, a vertigem provocada pelo seu absoluto relativismo, patente (e consciente) desde logo numa carta datada de 25/03/1882 e escrita ainda em Espanha:

> A viagem a Portugal vem-me mesmo a calhar pois estou sinceramente farto de andar às voltas pelos pueblos espanhóis como se fosse um bicho raro.
> *Die Reise nach Portugal kommt mir sehr gelegen; denn ich bin das Umherlaufen in den spanischen Pueblos als fremde Bestie herzlich satt.* (225)

O *eu* é (sente-se) portanto também um *outro*.

3.1. Chegada

Alguns dias mais tarde, em 31 de Março, na primeira carta enviada de Lisboa, é descrita a viagem:

> O dia estava bom e o país causou-me uma impressão agradável [...]. No que respeita às gentes nas localidades chamou-me de imediato a atenção a falta de quaisquer características nacionais, refiro-me ao traje e ao estilo arquitectónico. As casas, com a sua fila de janelas amplas e os telhados muito altos podiam muito bem estar na Bélgica ou na Prússia de Leste. As mulheres vestem-se exactamente como no Leste da Europa [...]. O mais estranho de tudo pareceu-me a língua. É a mais vulgar de todas as línguas românicas em termos de sonoridade, especialmente por causa dos muitos 'ch' e nasais. À vista parece tão semelhante ao espanhol que se poderia tomar por um simples dialecto desta língua, para a entender basta quase só que nos habituemos às alterações fonéticas.
>
> *Der Tag war schön, und das Land machte einen freundlichen Eindruck.* [...] *Was die Leute in den Ortschaften betrifft, so fiel mir sofort die Abwesenheit aller nationalen Eigenthümlichkeiten auf, ich meine in Tracht und Bauart. Die Häuser mit ihrer Reihe breiter Fenster und ziemlich hoher Ziegeldächer könnten ebensogut in Belgien oder Ostpreußen stehen. Die Frauen sind ganz osteuropäisch gekleidet* [...]. *Am meisten fremdartig kam mir die Sprache vor. Sie ist die vulgärste von allen romanischen Sprachen in Klang; besonders durch die vielen Sch und Nasalen. Fürs Auge erscheint sie dem spanischen so ähnlich, daß man sie für einen bloßen Dialect halten könnte, um sie zu verstehen, braucht man fast blos an die Lautveränderungen sich zu gewöhnen.* (225)

Sublinhem-se neste curioso e significativo passo três ideias que correspondem também a três momentos do relacionamento entre o *eu* e o *outro*:

1. anote-se em primeiro lugar e logo no início, a apontada ausência global e generalizada de "quaisquer características nacionais" (seja nas gentes, seja nos edifícios); ora esta falta de identidade do outro teria como consequência a impossibilidade de classificar e portanto descrever esse mesmo outro, o que em última análise levaria o sujeito a calar o discurso sobre o objecto, arrastando assim ambos (objecto mas também sujeito) para o silêncio
2. esse silêncio discursivo não é no entanto desejado e, num segundo momento, a impossibilidade de descrever o vazio de identidade do outro é superada através da comparação, componente clássica e fundamental da retórica da alteridade:[8] *isto é como aquilo*, sendo *isto* a (diferença da) identidade portuguesa e *aquilo* o Norte da Europa, Bélgica e Prússia de Leste
3. por fim, resta sublinhar as estranhezas provocadas pela própria comparação: trata-se em primeiro lugar da *estranheza motivada pela semelhança* que se diz ver entre realidades que seriam *a priori* completamente diferentes e diametralmente opostas em termos espaciais: a portuguesa do extremo Sul e Oeste da Europa, a belga e a prussiana do Norte e Leste da mesma Europa; trata-se em segundo lugar da *estranheza motivada pela diferença* que a língua portuguesa apresenta em relação à língua espanhola, convindo aqui salientar que é a primeira vez que um elemento identificativo espanhol surge como ponto de referência relativamente à diferença portuguesa.

A ideia inicial da falta de "características nacionais" é explicitada mais adiante, na mesma carta:

> Assim, em edifícios, Lisboa também não tem nada de característico ou de meridional, as grandes praças e ruas à beira do rio são mais parecidas com S. Petersburgo do que com Nápoles ou Génova.
> *So hat auch Lissabon in Gebäuden gar nichts eigenthümliches oder südliches; die großen Plätze und Straßen am Strom sind St. Petersburg ähnlicher, als Neapel oder Genua.* (225)

E em relação às questões da língua (nomeadamente no que diz respeito à ideia de que o português é facilmente apre(e)endido por quem já souber espanhol) verificar-se-á mais tarde, nas múltiplas referências às dificuldades linguísticas do sujeito, que a sua visão inicial se deve com grande probabilidade quase exclusivamente aos guias de viagem que o acompanham (entre eles o já "obsoleto Murray").[9] Na sua carta mais crítica (de 4 de Abril enviada à mãe), onde pontuam o desalento, o isolamento, o desejo e a intenção do regresso a Espanha, Justi escreve significativamente:

8. Cf. François HARTOG, *op. cit.*, pp. 237 e segs.
9. Cf. JUSTI, *op. cit.*, p. 231. Trata-se de John MURRAY (ed.), *Handbook for travellers in Portugal*, London 1855.

A súbita mudança para uma cidade grande e para mim até aqui completamente desconhecida, onde por causa da língua estou quase completamente isolado, tem qualquer coisa de atordoante.
Die plötzliche Versetzung in eine große, mir bisher völlig unbekannte Stadt, wo ich durch die Sprache fast vollkommen isolirt bin, hat etwas Betäubendes. (227)

Mas o aspecto que apesar de tudo parece mais curioso e permanece mais obscuro nesta perspectiva de Portugal é a questão primeira e primordial da ausência de "quaisquer características nacionais", por um lado em virtude da centralidade que se lhe adivinha neste processo de relacionamento entre o eu e o outro (os momentos subsequentes atrás referidos são em grande parte desencadeados para preencher o vazio deixado pela falta de elementos que permitam eficazmente identificar o outro), por outro lado pela complexidade de pontos de vista que se pressentem estar na origem desse olhar.

Um desses pontos de vista é seguramente fornecido, ainda e de novo, pelos guias de viagem: a já inevitável e tradicional comparação de Lisboa com Nápoles ou Génova tem aqui também lugar, demonstrando claramente a importância daquelas obras como pontos de referência do discurso, muito embora Justi se sirva deste lugar-comum inversamente, para constatar as diferenças, não as semelhanças.

Por outro lado, a procura de um carácter ou de um tipo nacional específicos corresponde às preocupações estéticas do romantismo. A não existência de carácter (leia-se também identidade), implica afinal, pura e simplesmente, a não existência, atingindo-se assim uma espécie de *grau zero da identidade*: na perspectiva do eu, o outro não existe e, reciprocamente, na perspectiva do outro, o eu não existe.

A impossibilidade de descrever o outro denota uma incapacidade por parte do eu: a de o entender. A crise de identidade do outro é por isso também uma crise de identidade do eu. O desalento, o isolamento a que Justi diz estar votado, o seu tom crítico, a indecisão entre ficar e percorrer o país e regressar a Espanha, são disso testemunho claro.

3.2. Aproximação

Mas tomada a decisão de ficar, o tom cáustico e o correspondente estado de espírito (a que Justi alguns anos mais tarde se refere, recordando a sua primeira passagem por Portugal) [10] rapidamente desaparecem das cartas. Exemplar a este nível é a carta à irmã de 15/04/1882, enviada de Coimbra:

A viagem [de Lisboa para o Porto] é uma das mais belas que alguma vez já fiz. Nem em Espanha nem em Itália me lembro de ter visto uma paisagem tão rica e amena.
Die Fahrt gehört zu den schönsten, die ich je gemacht habe. Weder in Spanien noch in Italien erinnere ich mich, eine so reiche und liebliche Landschaft gesehen zu haben. (231)

10. Cf. a carta datada de Lisboa, 05/06/1890 (*ibidem*, p. 377): "Os obstáculos e as maçadas que se tem para conseguir ver o pouco que aqui há de coisas velhas lembra-me logo a minha disposição na primeira viagem" (*Die Hindernisse und Plackereien, die man hat, um zu dem Wenigen zu gelangen, was hier von alten Sachen zu sehen ist, erinnert mich bald an meine Stimmung auf der ersten Reise*).

E desaparecem principalmente a partir do momento em que ele chega ao Porto e é recebido por Leite de Vasconcelos e pela sua mulher, Carolina Michaelis. Entende-se porquê: tendo interlocutores que falam alemão, tendo mediadores que lhe permitem construir uma ponte entre o país que não entende e o país que não o entende, fica progressivamente anulado o *excesso de diferença* que traçava um muro à volta da alteridade portuguesa, tornando-a impenetrável e opaca ao olhar do autor.

A imagem de Portugal que a partir daí se constrói é, por assim dizer, normal (porque esperada) e mesmo agradável, em que os pontos de referência voltam a ser a Europa do Sul, nomeadamente a Itália e Espanha. Em carta enviada à mãe em 26 de Abril, já regressado a Lisboa:

> A viagem [do Porto para Lisboa] é um dos mais belos episódios da minha jornada ibérica em todos os sentidos. Abril é o melhor mês para Portugal, as terras estavam todas encantadoras, raramente me aconteceu ver em tão poucos dias tantos monumentos de primeira categoria, de mais a mais as despesas foram diminutas e as gentes de todas as classes muito bem educadas e atenciosas.
> *Die Reise gehört zu den schönsten Episoden meiner iberischen Fahrt in jeder Beziehung; der April ist der beste Monat für Portugal; die Gegenden waren alle entzückend; selten habe ich in wenigen Tagen soviel Denkmäler ersten Ranges gesehen; dabei waren die Ausgaben gering und die Leute aller Klassen sehr manierlich und zuvorkommend.* (234)

E na mesma carta, mais adiante:

> Assim, esta excursão, cuja realização dependeu dum pequeno acaso, foi muito do meu agrado. Em Viseu, precisamente três semanas depois da minha chegada a Portugal, comecei também a arranhar o português que agora entendo razoavelmente.
> *So ist diese Tour, deren Ausführung von einem kleinen Zufall abhing, sehr zu meiner Zufriedenheit abgelaufen. In Vizeu, grade drei Wochen nach meiner Ankunft in Portugal, fing ich auch an, das Portugiesische zu radebrechen, das ich jetzt leidlich verstehe.* (237)

Esta mudança de perspectiva, ou talvez melhor, este *encontrar* de uma perspectiva, modifica tudo, como de resto num texto deste género seria de esperar dado o carácter verdadeiramente primordial que tem o *eu* que escreve. Os desmentidos e as correcções ao que o autor havia escrito cerca de um mês antes, não são pois, de forma alguma, inesperados, como o que se refere a D. Luís (carta à irmã datada de 30 de Abril):

> O que eu escrevi sobre o Rei actual não estava certo. [11] Ele é um grande diletante nas belas artes, compôs uma ópera, pinta e molda, e traduziu para português três peças de Shakespeare. É também um bom pai de família só que não tem um carácter enérgico.

11. Cf. a carta à mãe datada de Lisboa 04/04/1882 (*ibidem*, p. 229): "Uma vez estive no Teatro de S. Carlos onde vi a Rainha com dois Príncipes e o pai do Rei [...]. Os Príncipes parecem estúpidos e corados, a Rainha, uma loura magra e pálida, tem uma expressão nervosa, o Rei D. Fernando é um homem imponente e inspira confiança. O reinante D. Luís I não valerá grande coisa" (*Einmal war ich im Theater S. Carlos, wo ich die Königin mit zwei Prinzen und den Vater des Königs sah* [...]. *Die Prinzen sehen roth und stupid aus, die Königin, eine magere blasse Blondine, hat einen nervösen Ausdruck; der König Don Fernando ist ein stattlicher Mann und vertrauenserweckend. Der regierende D. Luis soll nicht viel taugen*).

Was ich von dem regierenden König schrieb, war nicht richtig. Er ist ein großer Dilettant in schönen Künsten, hat eine Oper componirt, malt und modellirt, und hat 3 Stücke Shakespeare's ins Portugiesische übersetzt. Auch ist er ein guter Familienvater, nur kein energischer Character. (241)

Desmentidos, polémicas, controvérsias são uma constante deste género de literatura que se ocupa do outro; denotam uma ineficácia, uma instabilidade do conhecimento. Desde Heródoto que este *processo* cognitivo de aproximação ou "descoberta" do outro está pois eivado de uma instabilidade característica que resulta em parte do próprio processo cognitivo em si a que acima chamámos metaforicamente tradução: possivelmente só se podem traduzir com eficácia as semelhanças, i. e., só se pode falar daquilo que já se conhece.

Mas essa instabilidade resulta ainda e também da *matéria* tratada nestas obras: no centro da viagem encontram-se complexas questões de identidade, não apenas da alteridade (ou seja, da *identidade do outro*), mas sim, talvez mesmo fundamentalmente, questões da *identidade do eu*, como Goethe certeiramente anotava na sua *Viagem a Itália*: "Não faço esta viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor através dos objectos que contemplo." [12]

12. Johann Wolfgang GOETHE, *Obras Escolhidas de Goethe. Viagem a Itália.* Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento, Lisboa 1992, p. 55.

POR DETRÁS DE UM GRANDE HOMEM... *

AMÉLIA P. HUTCHINSON

Há cerca de um ano, na Universidade de Reading, por ocasião da Conferência da Associação Internacional de Arturianistas, Secção Britânica, apresentei uma outra comunicação que se debruçava sobre a figura de D. Nuno Álvares Pereira enquanto herói de inspiração e aspirações arturianas. [1] Nessa altura não pude deixar de reparar na natureza das suas relações e atitudes para com algumas figuras femininas com quem mais de perto privara no decurso da sua vida — enquanto jovem, enquanto militar e enquanto casado e homem de família. O presente estudo pretende, portanto, ir um pouco mais longe, e, compreender à luz da mentalidade e das ideologias da época, a natureza e motivação dessas relações, atentando no papel desempenhado pelos membros desse círculo feminino, se bem que vislumbrado só indirectamente através da perspectiva marcadamente masculina dos cronistas da época. [2]

Georges Duby, ao debruçar-se sobre as relações conjugais na França do século XII, reconhece que só a aristocracia e os príncipes transparecem claramente no quadro social, porque pagaram para que o seu nome e fama fossem dados a conhecer. E, porque todos foram casados, como necessidade imperativa de perpetuar a sua casa "Algumas figuras de esposas saem, pois, junto deles, da sombra". [3] Para este estudo, foi na sombra do Condestável D. Nuno Álvares Pereira que pretendi atentar; daí a justificação do título "Por detrás de um grande homem...", sem contar ainda com as implicações de que, provavelmente, também aí se encontrava, pelo menos, uma grande mulher...

Como principais fontes de informação proponho a *Corónica do Condestabre* e as duas partes da *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, embora venha também a fazer alguma referência à *Crónica de D. Fernando*, do mesmo autor. Estes limites um tanto exíguos são justificados pelo desejo de utilizar fontes cronologicamente tão próximas do objecto de estudo quanto possível, bem como pelos próprios limites geográficos que neste momento me são impostos. Por outro lado, a utilização de crónicas escritas não muito depois da época em consideração, oferecem a oportunidade de observar, através das próprias palavras do cronista, o reflexo de ideologias e convicções então prevale-

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

1. "Nun'Álvares Pereira — a Portuguese hero in an Arthurian Mould?" in: *17º Encontro da International Arthurian Association*, British Branch, Reading, 14-17 de Julho de 1992.
2. Só bastante recentemente os historiadores começaram a reparar no contributo que as mulheres têm prestado à sociedade e à história no decorrer dos tempos. Em 1983, Shulamith Shahar, Directora dos Estudos Medievais na Universidade de Tel Aviv, publicou um importante estudo sobre o papel da mulher na sociedade medieval, sob o título de *Die Frau in Mittelalter*, que foi sugestivamente traduzido para inglês com o título de *The Fourth Estate* (o quarto estado)*: A history of women in the Middle Ages*, (1ª ed.) N.Y., 1983, (reimpressão) 1993.
3. *A Idade Média, uma Idade do Homem*, (título original: *Mâle Moyen Âge*) trad. Maria Assunção Santos, Lisboa, 1988, p. 31.

centes. A presente comunicação reflecte somente um dado momento num projecto de pesquisa ainda em curso, e a prosseguir com a consulta de outros tipos de documentação.

Apesar de a *Corónica do Condestabre* e a *Crónica de D. João I* focarem um estrelato masculino, e neste caso particular interessa-nos D. Nuno Álvares Pereira, é, no entanto, possível notar em segundo plano, uma pequena galeria de mulheres iluminada por uma luz que irradia deste protagonista.

Da sombra desta pequena galeria, sobressaem a esposa e a mãe, e de forma mais indirecta surge ainda a rainha (ou as rainhas: D. Leonor Teles e D. Filipa de Lencastre), a filha, netas e outras mulheres, cuja massa indefinida se matiza contra o pano de fundo do povo, geralmente português, por vezes até castelhano, e do qual, de quando em quando, se destaca uma ou outra figura feminina em atitudes mais ou menos típicas da sua condição e estado. Não podemos esquecer ainda uma outra mulher, se bem que num espaço espiritual e intemporal, a Virgem Maria, no papel de protectora, intercessora e canalizadora das súplicas dos mortais até à vontade de Deus. Este é também um dos papéis prevalecentes das mulheres do círculo que pretendemos estudar, enquanto instrumentos do estabelecimento, manutenção ou protecção de uma linhagem e seus interesse, ou, entre as camadas populares, como instrumento da defesa do bem estar do marido e dos bens do casal.

Atendendo aos limites impostos pelo espaço de que aqui dispomos, proponho deter-me um pouco mais nas figuras da mãe e da esposa e referir depois, em termos mais genéricos, outras figura femininas que suscitem interesse.

A MÃE

A *Corónica do Condestabre* diz-nos que D. Nuno Álvares Pereira foi criado "a grã viço" em casa de seu pai. Lidos alguns capítulos poderíamos acrescentar que também o foi com grande amor de sua mãe. Nas palavras do cronista anónimo, ela "era a molher que mays amava e de que mays fiava".[4] Este profundo amor que os prendia faz dela um instrumento da manipulação dos homens da sua linhagem. Vêmo-la, mais que uma vez, ser por eles enviada em missão de porta-voz de um 'grupo de pressão' familiar, tentando convencer Nun'Álvares a fazer a vontade ao pai e casar-se, ou em nome do irmão Pedro e do Rei de Castela, tentando demovê-lo de se associar ao partido do Mestre de Aviz.

É interessante notar que Iria do Carvalhal geralmente não é bem sucedida nestas missões e acaba por aceitar e respeitar as decisões do filho, limitando-se depois a transmiti-las a quem a enviara inicialmente com a intenção de se fazer valer do potencial de chantagem emocional que ela poderia exercer, se o desejasse, e se Nun'Álvares se prestasse a vergar sob esse tipo de pressão. Mas o que parece levá-la a agir é o seu amor de mãe zelando continuamente pelos interesses de Nun'Álvares, embora pareça seguir cegamente a vontade dos membros da família com maior autoridade; é que eles

4. *Estoria de D. Nuno Alvrez Pereyra*, edição crítica da "Coronica do Condestabre" com introdução, notas e glossário de Adelino de Almeida Calado, Coimbra, 1991, cap. iiii, p. 9.

expressam linhas de acção e preocupações típicas da sua época: estabelecimento da linhagem, sua preservação apoiando o partido que promete ter mais probabilidades de sair vitorioso e, portanto, engrandecimento dessa mesma linhagem. Mas, como dizíamos, as preocupações e ambições de mãe nunca estão muito longe. É o saber das qualidades morais e materiais da noiva proposta, e do proveito que desse casamento adviria que a predispõem a pressionar Nun'Álvares; e, noutra ocasião, quando o vê absolutamente decidido a seguir o Mestre de Aviz, não só desiste da missão em que viera para o demover, como lhe envia outro irmão, Fernão Pereira, para lhe dar apoio. [5] A presença de Iria do Carvalhal, enquanto mãe pressurosa, é pressentida por detrás dos bastidores, pronta a dar um conselho, mas também a ouvir, pronta a deitar uma mão de ajuda, ou a aceitar uma nova missão, tal como a educação da neta, D. Beatriz quando a mãe lhe morre em Janeiro de 1388, [6] ou a cuidar do próprio Nun'Álvares em sua casa quando este cai vítima do 'humor menencórico'. [7]

A ternura que transparece entre Iria Gonçalves do Carvalhal e Nun'Álvares parece ser indício daquele tempo de infância que os jovens fidalgos viviam na casa de seus pais, entregues ao cuidado da mãe e das mulheres da casa, antes de serem bruscamente arrancados, cerca da idade de 7 anos, para um mundo masculino e brutal onde iriam ser iniciados na carreira de cavaleiros que, segundo as *Ordenações Afonsinas*, se queriam sangrentos, cruéis e impiedosos para se não compadecerem do inimigo e suportarem todos os trabalhos e tribulações até à vitória. [8] Esta saída de casa, e do círculo feminino, era quase como que um segundo arrancar do útero materno, neste caso o mundo protegido da infância, e que, segundo o sociólogo medievalista Georges Duby, deixava muitos cavaleiros traumatizados para toda a vida. [9] Se Nun'Álvares ficou também traumatizado, não o sabemos, mas para ele a mãe deve ter permanecido num plano afectivo muito especial.

Num outro plano, Iria Gonçalves do Carvalhal, mãe de Nun'Álvares, aparece-nos quase como um protótipo da mulher-objecto. A sua principal função parece ter sido cumprir a vontade dos homens, tanto como procriadora, como mensageira e intercessora, segundo referimos. As suas actividades são geralmente dedicadas ao bem estar de outrem — foi covilheira da infanta D. Beatriz, acabou de criar a neta a pedido de D. Nuno quando a mulher, D. Leonor de Alvim, lhe morreu, e foi a enfermeira deste quando também ele caiu enfermo, tomado de uma grande dor e de 'humor menencórico'.

Embora Iria Gonçalves do Carvalhal tivesse origens tão nobres como as do pai dos seus filhos, o Prior do Hospital D. Álvaro Gonçalves Pereira, pois ambos vinham de linhagens com ascendentes de sangue real, é a genealogia deste que nos é patenteada em todo o seu esplendor porque era através de D. Nuno que se iria estabelecer uma nova

5. *Id.*, cap. xix, pp. 44-46.
6. *Id.*, cap. lviii, pp. 142-143.
7. *Id.*, cap. lxvii, pp. 161-167.
8. *Ordenações Afonsinas*, ed. fac-similiada da ed. de 1792 (Universidade de Coimbra), Fundação Calouste Gulbenkian, Livro I, título 63, p. 362.
9. *A Idade Média, uma Idade do Homem*, (Título original: *Mâle Moyen Âge*), Lisboa, 1988, p. 112.

'casa', uma linhagem, esperava-se, perpetuando o nome dos Pereira. Quanto às qualidades ou aptidões específicas de Iria Gonçalves do Carvalhal, sabemos que foi mãe de alguns dos 32 filhos que o Prior do Hospital teve ao todo, e que também

> foy huũa muy boõa e muy nobre mulher e estremada em vida açerca de Deus depois que ouve aquelles filhos, e viveo em grande castidade e abstinencia, nom comendo carne nem bevendo vinho por espaço de quorenta anos, fazendo grandes esmolas e grandes jejũus e outros muytos bees. [10]

O tom puritano do cronista anónimo justificando a forma como a mãe de Nun'Álvares ganhou o renome de bondade e nobreza fere a nossa sensibilidade moderna, mas é característico das convicções prevalecentes na época. A função procriadora de Iria Gonçalves do Carvalhal, cujo fruto é objecto de exaltação na *Corónica do Condestabre*, tem que ser expiada com sacrifícios e boas obras enquanto que frei D. Álvaro Gonçalves Pereira não parece ter passado por tal expiação, tendo sido objecto de honrosas exéquias por ocasião da sua morte, sendo sepultado na igreja de Santa Maria na Flor da Rosa, pertencente à Ordem do Hospital, construída por seu mandado, e onde Deus concede muitos e grandes milagres. Fernão Lopes refere as qualidades e a vida de abstinência e castidade de Iria Gonçalves do Carvalhal, mas sem quaisquer outras inferências; não sabemos se deliberadamente ou se por os passos da *Crónica de D. João I*, referentes à biografia de Nun'Álvares serem, no geral, versões um tanto resumidas da *Corónica do Condestabre*.

Era frequente na Idade Média, particularmente entre as ordens militares, a não observância do celibato. Membros do clero secular, e até mesmo regular, viviam, muitas vezes, maritalmente com criadas ou amantes, temporária ou permanentemente. Eventualmente, houve que pôr cobro a tais excessos e as próprias *Ordenações Afonsinas* prevêem penalizações para os prevaricadores. [11] Segundo nos informa A.H. de Oliveira Marques, entre 1389 e 1438, D. João I e D. Duarte concederam nada menos que 400 cartas de legitimação a abades e priores de mosteiro. [12] Por outro lado, os Padres da Igreja tinham desenvolvido um longo debate quanto ao papel da mulher, a sua posição em relação ao homem, a importância da sua função de procriadora, mas, ser fraco e volúvel, susceptível de facilmente cair em tentação, ou promotor da própria tentação e do pecado. Tudo isto era fruto de uma forte misoginia que se tinha vindo a desenvolver ao longo dos séculos e que já derivava da tradição clássica com Ovídio e Juvenal, mas que tinha também por base as escrituras (*Eclesiástico*, *Provérbios*), e fora posteriormente

10. *Corónica do Condestabre*, cap. i, p. 3.
11. *Ordenações Afonsinas*, Livro II, título XXII, pp. 194-204. A legislação aqui preconizada baseia-se em normas já adoptadas por D. João I, motivado por queixas de ligações ilegítimas de clérigos e outros religiosos, o que levava a que jovens casadoiras deixassem de estar livres para o sacramento do matrimónio, pois deixavam-se tentar por esta vida de pecado. Vale a pena ler este título pela informação que nos providencia sobre outros males advenientes destas situações ilícitas, que chegavam a levar à corrupção de oficiais, os quais se contentavam com o pagamento de multas, que arrecadavam em proveito próprio, fechando depois os olhos até ao momento em que nova multa fosse aplicável.
12. "Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV" in: *Nova História de Portugal*, Lisboa, 1986, p. 371.

desenvolvida por S. Jerónimo e André o Capelão, entre outros [13]. Para as mulheres, na mente do homem medieval, seres particularmente propensos ao pecado da carne, a virgindade e a castidade tornaram-se nas mais apreciadas virtudes, independentemente da sua vocação, estado civil ou posição social. Até mesmo Christine de Pisan, que veio em defesa das mulheres contra as acusações de Jean de Meun na segunda parte do *Roman de la Rose*, ao escrever o seu *Livre des Trois Vertus*, um manual para instrução feminina, insiste no dever que todas as mulheres têm em defender a sua castidade. [14] Esta obsessão pela castidade, pretendendo seguir o exemplo de Maria, faz com que muitas mulheres medievais sigam uma vida de reclusão e sacrifício, afastadas do mundo, e afastadas dos círculos onde os homens agiam e tomavam decisões. Era uma vida de bastidores, de segundo plano, apoiando o mundo masculino que as envolvia, mas sem ter poder de decisão sobre os acontecimentos ou as suas próprias vidas. Algumas optavam mesmo por ingressar na vida religiosa, ou por vocação, ou como uma forma de fugir às pressões que lhes eram impostas pelos homens e, assim, chegavam a ganhar considerável autoridade e autonomia, especialmente se viessem a chegar a abadessas. [15]

Iria Gonçalves do Carvalhal permanece no mundo, apoiando a família sempre que a sua acção é requerida. O único momento em que ela nos parece tomar uma iniciativa, ou ter algum ascendente sobre alguém, é quando envia o filho, Fernão Pereira para apoiar Nun'Álvares com voz pelo Mestre de Aviz.

A ESPOSA

Quando Nun'Álvares se casa com D. Leonor de Alvim já esta é uma mulher adulta, com vinte e poucos anos, e, porque viúva, goza de certa autonomia a que as outras mulheres em geral não tinham acesso. Atendendo ao seu estado de viuvez, libertando-a da autoridade de outros parentes masculinos, é ela própria quem recebe o emissário enviado pelo pai de Nuno Álvares Pereira propondo-lhe casamento. É ela também quem responde directamente a esta proposta. É natural que neste momento se tenham discutido ainda as condições do dote e outras questões materiais normalmente negociadas nestas circunstâncias. No entanto, a liberdade e autonomia de que goza tem certos limites: enquanto herdeira de um feudo, com responsabilidade de providenciar homens do conto, ela sabe que se deve submeter à aprovação real. A prontidão com que parece aceitar a proposta de casamento, no entanto, poderia indicar um certo alívio, por ter à sua frente uma proposta que lhe parece honrosa. O noivo é desta vez um jovem de linhagem conceituada e ela, enquanto viúva e herdeira de bens e responsabilidades de peso para a segurança nacional, poderia ser presa fácil dos desígnios políticos de D. Leonor Teles,

13. Andreas CAPELLANUS, "*De Amore*" in: Alcuin Blamires, *Woman Defamed and Woman Defended*, Oxford U.P., N.Y., 1992, pp. 116-117: as mulheres são mercenárias, só fingindo amor para obter presentes de ouro, são oportunistas, escravas de desejos sensuais, etc.

14. Shulamith SHAHAR, *The Fourth Estate*, Cambridge, 1993 (1ª ed. 1983), pp. 109 e ss. A título de curiosidade recordarei que *Le Livre des Trois Vertus* de Christine de Pisan foi em 1518 adaptado para português por ordem de D. Leonor e com o título de *O Espelho de Cristina*.

15. Shulamith SHAHAR, *Id.*, pp. 37 e ss.

que desenvolveu uma trama de casamentos para fortalecer a sua posição através das benesses distribuídas a famílias cujos interesses coincidiam ou podiam ser aproveitados pelos seus.

No início do reinado de D. João I, um dos primeiros pedidos que lhe é feito é que não force os seus súbditos a casar contra vontade, tal como tinha acontecido no reinado do seu antecessor, durante o qual não era respeitada sequer a autonomia das viúvas que eram obrigadas a casar, em igualdade de circunstâncias com donzelas que estavam ainda em poder de pais e parentes. D. João concorda, mas em breve se esquece do prometido e chega à prepotência de, sem qualquer aviso, enviar o seguinte e alarmante recado a insuspeitadas noivas: "Mamdavos dizer el Rei que vos façaees prestes pera esposar de manhaã". Na convicção de que

> como eram dalta descriçaom e entendimẽto, bem cuidou que escusado era fallar a ellas de quem se comtemtariam para lhe daar por maridos, sabemdo que sem resguoardo em semelhante feito, escolhe as vezes pera sy o comtrario daquelo que he suua omrra. [16]

Claro que as intenções de D. João I eras as melhores, pretendendo simplesmente "cuidar das mulheres de sua casa e assim as proteger de feia queda, em que muitas por seu mau sizo rapidamente vêm a cair". Ao que parece, os noivos também não foram avisados, o que causou fortes protestos, e em breve D. João deixou o papel de casamenteiro indignado com a falta de gratidão com que se via rodeado. O casamento, particularmente entre a nobreza, era geralmente um contrato de conveniência estabelecendo uma aliança entre estados, famílias, recompensando ou estimulando os serviços de servidores que prometiam ser fiéis e, portanto, era submetido à autorização dos suseranos depois de o processo ter sido iniciado pelos pais. Este carácter de contrato entre famílias vinha já da tradição romana, e foi depois também aceite pela Igreja. [17]

Mas, voltando a D. Leonor de Alvim, a *Coronica do Condestabre* atribui-lhe as qualidades de fidalguia, juventude, e de possuidora de "grande bondade e de bõas rendas e cabedall", ou de "grande bõodade e rriqueza", mas só no final da crónica sabemos que era também "asaz de bem pareçente". [18] Pressentem-se outras qualidades mais dinâmicas, só que não foram abertamente declaradas; ficámos só pelo que interessava: tratava-se de uma mulher com as qualidades físicas, morais e materiais, necessárias e essenciais para o estabelecimento de uma linhagem — eram as qualidades que *Las Siete Partidas* de Afonso IX recomendavam para as mulheres de reis. [19]

---

16. FERNÃO LOPES, *Crónica de D. João I*, ed. M. Lopes de Almeida e A. de Magalhães Basto, vol. II, cap. CXXXVIII, pp. 300-301. Cf. A.H. de OLIVEIRA MARQUES, "Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV" in: *Nova História de Portugal*, ed. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques, Lisboa, 1986, Vol. IV, pp. 487-488.
17. Christopher BROOKE, *O Casamento na Idade Média*, (título original: *The Medieval Idea of Marriage*), tradução de Clarisse Tavares, Mem Martins, 1989, pp. 45 e ss.; ver também Shulamith SHAHAR, *Id.*, pp. 82 e ss.
18. *Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra*, ed. Adelino de Almeida Calado, Coimbra, 1991, cap. lxxx, p. 198.
19. *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alonso el nono nuevamente glosados por el licenciado Gregorio Lopez*, Salamanca, 1555, Segunda Partida, título VI, Lei I, p. 16 v.

O seu casamento em primeiras núpcias com Vasco Gonçalves Barroso, fidalgo honrado mas já idoso, devem ter-lhe dado uma certa experiência na administração dos seus vastos bens, e que ela passa ao jovem Nuno nos primeiros tempos de casados. É curioso notar que, D. Nuno, contrariamente ao que é habitual na tradição medieval, é-nos descrito aceitando os bons conselhos de sua mulher sobre a terra que agora lhe pertence e seus costumes, mas sem adquirir a aparência de homem fraco facilmente influenciável pela mulher. Albertano de Brescia no seu *Liber Consolationis et Consilii*, 1246, obra muito traduzida e divulgada na Europa dos séculos XIII e XIV, num diálogo com Prudência, sua esposa, que o pretende aconselhar, despreza os conselhos das mulheres baseando-se em *Eclesiástico*, Públio Siro ('as mulheres através do seu palavreado só conseguem esconder o que desconhecem') e no *De beneficiis* de Séneca ('as mulheres conquistam os homens através dos maus conselhos'). Prudência responde-lhe com exemplos de mulheres, desde Judite a Ester, que protegeram os seus homens e maridos através de bons conselhos e da sua acção decisiva. [20]

De entre o casal, Nun'Álvares é que era o jovem em formação que amadureceu e se transformou em homem durante os poucos anos de relativa paz que se seguiram ao seu casamento, e que passou junto de D. Leonor. Quando se casou tinha 16 anos (a idade mínima imposta pela igreja era 14 anos [21] para os homens e 12 para as mulheres), mas o seu pensamento estava muito longe de questões matrimoniais. A imaginação tinha-se-lhe inflamado com a leitura da suma dos contos da Távola Redonda, e o que mais ambicionava era seguir o exemplo de cavalaria, de bravura e de virgindade de Galaaz. Daí a relutância em aceitar o casamento que o pai lhe apontava.

Além de escutar os conselhos da mulher, nas terras de entre Douro e Minho Nun'Álvares passara o tempo 'tomando honestamente prazer com sua mulher', caçando e por vezes 'fazendo das suas', mas nunca desmesuradamente e sem perder o temor de Deus, apressa-se o cronista a acrescentar. Este 'honesto prazer' é uma alusão à muito discutida 1ª Carta de S. Paulo aos Corínteos onde o casamento surge como uma forma de regularizar as relações sexuais entre dois cônjuges. Melhor seria viver em castidade e continência, mas nem todos o conseguem, reconhece S. Paulo. Adianta ainda que o homem fazia bem em não casar, assim se mantendo ao serviço de Deus e afastado das coisas do mundo (7:27-32). Os votos de castidade e continência eram frequentemente adoptados por cônjuges, na ideia de que dessa forma estariam a seguir o modelo de perfeição matrimonial apontado pelo casamento da Virgem Maria com S. José. [22]

Nun'Álvares retoma definitivamente o ideal de castidade por ocasião da morte de D. Fernando, quando é chamado a presenciar as exéquias do monarca e, de aí em diante, embrenha-se na defesa militar da integridade nacional que persegue com zelo típico de cavaleiro do Graal. Nessa altura já assegurara a sua descendência, se bem que somente

20. Ver Alcuin BLAMIRES, *Id.*, pp. 237-242.

21. Curiosamente, 14 anos era também a idade mínima com que se podia receber a ordem da cavalaria, quando o aspirante a cavaleiro tinha a força e o entendimento necessários. Ver *Ordenações Afonsinas*, Livro I, título 63, p. 366.

22. Christopher BROOKE, *Id.*, p. 56.

por via feminina, com o nascimento de D. Beatriz. O papel de D. Leonor enquanto procriadora tinha, portanto, também já sido desempenhado. Stº Agostinho, no *De Genesis ad Litteram*, defendera que a finalidade do casamento era a procriação e que a mulher fora criada para essa função específica porque para fins de companhia ou trabalho, um homem era muito mais vantajoso. [23] Não sabemos se Nuno Álvares Pereira terá pensado do mesmo modo. Estamos em crer que não, pelo menos até certo ponto. Por um lado, é certo que não resiste ao chamamento da luta e da irmandade dos companheiros de armas mas, por outro, as referências que se fazem aos breves momentos que passa em casa na companhia da esposa têm a conotação de breves interlúdios de repouso saboreados com prazer. Mas o dever chama.

Como dizíamos, o momento em que Nun'Álvares retoma o ideal de castidade tem várias implicações — marca a entrada numa nova fase da sua vida como guerreiro, e o retorno aos ideais de cavalaria, tais como transpareciam da leitura dos romances de feição arturiana. Galahad era invencível porque era virgem e casto, e Nun'Álvares, parecendo voltar às suas convicções e ideais da juventude, leva uma vida de castidade porque também ele tem que ser invencível para levar a cabo a sua missão. Para além das medidas de segurança que são apontadas, esta atitude poderá ter tido peso na decisão, que em dado momento tomou, de expulsar todas as mulheres que habitualmente seguiam o exército. [24] Na Demanda do Santo Graal as donzelas também são proíbidas de acompanhar os seus amigos, e Nun'Álvares é o primeiro condestável a tomar as mesmas medidas, o que quase lhe custa uma rebelião. [25] O precedente para esta medida, preconizando continência em tempo de guerra, encontra-se já no Velho Testamento (2 Reis II:1-27) na passagem em que Urias, quando é chamado a casa por David, se recusa a dormir com a mulher porque o exército está em campanha. Por outro lado, Tertuliano na sua *De exortatione castitatis*, [26] tinha pela primeira vez exortado à continência, como a forma mais efectiva de alcançar a clareza da alma. Nun'Álvares começa a tornar-se num cavaleiro místico. O que é certo, no entanto, é que sem o consentimento da esposa, não poderia ter ingressado numa vida de continência porque estava obrigado ao débito conjugal a que se refere S. Paulo na 1ª Carta aos Corínteos. Vemos, portanto, D. Leonor de Alvim mais uma vez apoiando o marido que de ora em diante vai desaparecer em prolongadas ausências. Por força das circunstâncias, também ela passa a ter um papel muito mais decisivo e autónomo, tornando-se como que num prolongamento daquele, uma vez que é ela quem vai ter que chefiar a casa e administrar os bens.

Desde o início da crise, e para lá da coroação de D. João I, Nun'Álvares é-nos apresentado em constante ambiente de campanha entrecortado de feitos e correrias. De quando em quando faz uma visita rápida à família. Os períodos que passa entre Douro e Minho são como que pequenos interlúdios de paz e repouso pessoal, de onde o herói é chamado para acudir ao reino. D. Leonor de Alvim aparece-nos de quando em vez

23. Alcuin BLAMIRES, *Id.*, p. 79
24. Nas *Ordenações Afonsinas*, uma das incumbências do condestável é, precisamente, receber um determinado pagamento por cada manceba que acompanhe um membro da hoste.
25. FERNÃO LOPES, *Crónica de D. João I*, Porto, 1945, vol. II, cap. LXIX, p. 176.
26. Cap. X; ver Alcuin BLAMIRES, *Id.*, p. 50.

com a filha, fugindo de territórios com voz por Castela e refugiando-se no Porto graças ao auxílio de parentes; [27] o acaso pode fazer com que se cruze brevemente com o marido que se regozija de as encontar sãs e salvas, mas que se não pode deter porque tem novos inimigos a combater ou nova peregrinação de acção de graças a fazer. Decididamente ela não se encontra na primeira ordem de prioridades, ou Nun'Álvares, como afirmara em jovem, não fora talhado para a vida familiar. Outras vezes encontramo-la como que em missão oficial, apresentando-se ao rei, D. João I, que ainda a não conhece, e recebendo a recompensa de bens em nome do marido. [28] Implicitamente ela parece assumir novos poderes e autonomia porque se transformou naquilo a que em inglês se chama uma '*grass widow*', uma mulher com o marido ausente e que, atendendo às circunstâncias, é obrigada a assumir a administração de propriedades e bens, situação frequente entre as mulheres portuguesas, cujos maridos, no decorrer dos séculos, combateram mouros, navegaram novos rumos, colonizaram territórios longínquos, pescaram em águas polares e, ainda hoje, emigram para todos os cantos do mundo.

A imagem que agora nos chega, se bem que indirectamente e sujeita a uma certa subjectividade, é a de uma mulher ocupada em actividades múltiplas, com pesadas responsabilidades e com a energia e dedicação necessárias para que no lar a vida prossiga com ordem, conforto e prosperidade, e o marido seja respeitado entre a comunidade onde se move. É uma imagem que encontra paralelo na descrição da santa mulher com que fecha o *Livro dos Provérbios* do Velho Testamento, a qual, pelo seu dinamismo e competência, pode servir de modelo a qualquer mulher dos nossos dias.

OUTRAS MULHERES

Consideremos agora, embora mais brevemente, outras figuras da nossa galeria feminina, entre elas a mulher governante, a rainha, ou rainhas: D. Leonor Teles e D. Filipa de Lencastre. Esta, como protótipo de perfeição, a primeira, em carreira descendente. De D. Filipa não quero falar aqui, e de D. Leonor, quero somente recordá-la num dos papéis mais simpáticos que lhe são atribuídos.

A primeira vez que Nun'Álvares é apresentado a Leonor Teles ela é a mulher 'paçã' e de boas palavras que em tom de graça participa ao rei que quer tomar aquele jovem de 13 anos por seu escudeiro, e o quer armar cavaleiro por suas próprias mãos. Independentemente do significado que este gesto terá tido para Nun'Álvares, uma vez que outros heróis da *Demanda do Santo Graal* também foram excepcionalmente armados cavaleiros por uma mulher, [29] pressentimos, na descrição que os cronistas fazem do modo cortês e palavras afáveis de Leonor Teles, a indicação indirecta de que estamos na presença uma mulher com poder, mas um poder que ela manipula através da influência

27. *Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra*, cap. xliii, p. 100.
28. *Id.*, cap. xlv, p. 105.
29. Notar que as *Ordenações Afonsinas* proibem que as mulheres sagrem cavaleiros, o mesmo acontecendo para os homens de religião, por razões de lógica, uma vez que nem umas nem os outros se envolviam em lides. Ver *Ordenações Afonsinas*, Livro I, título 63, p. 367.

que tem sobre os outros, na sua qualidade de consorte real.[30] Já foi referida, acima, a política de casamentos que D. Leonor tinha entretecido pouco depois de casada com D. Fernando. Segundo Fernão Lopes na *Crónica de D. Fernando*,[31] esta rainha de fresca idade, gesto fresco e loução e grande fermosura, teve o cuidado de pôr 'todos os castelos e melhores fortalezas' nas mãos dos que pertenciam à sua linhagem. Esta é a mulher política que quer controlar o destino, seu, e dos outros, cuja força negativa se vai espalhando e gradualmente ensombrando parte da vida de Nun'Álvares com actos de traição, quando ordena que os seus homens sejam atacados nos aposentos que lhes deu, e quando o círculo de castelos e fortalezas que lhe são fiéis opõem mais renhida resistência. D. Leonor Teles, pela sua beleza, inteligência, capacidade manipuladora, até pela sua vida amorosa, é a encarnação de tudo o que a misoginia tradicional criticava na mulher.

De entre as outras figuras femininas destaca-se D. Beatriz, a filha, cuja morte de parto provoca em Nun'Álvares um pranto muito mais dramático do que o pezar comedido que ficou expresso por ocasião da morte da esposa.[32] Às netas, escreve cartas quando já é monge e faz-lhes doações de bens ainda em vida.

Às outras mulheres em geral, socorre-as em hora de necessidade, tal como manda o código da cavalaria. Atende a intercessão da mulher do Alfageme e restitui-lhes todos os bens,[33] garante à viúva do alcaide de Neiva a protecção da sua honra, enviando-a sob a protecção de escolta a seu pai, apesar de este estar por Castela;[34] castiga os seus que foram perturbar um casamento em terras de Castela por ocasião de uma incursão e, ele próprio, protege e honra os noivos com a sua presença; manda muitas esmolas aos necessitados, em particular às viúvas.[35] Esse código da cavalaria que parece orientar as relações com a maior parte das mulheres que o rodeiam parece ainda ser influenciado pelas leituras arturianas que fizera, ou ouvira, quando jovem.

Também é bem conhecida a sua devoção à Virgem Maria, procurando um santuário dedicado a Nossa Senhora para fazer uma oração de súplica antes da batalha, ou de acção de graças, depois das provações, ou mandando ele próprio construir e dedicar novo local de culto. O culto mariano generalizou-se particularmente em Portugal entre os séculos XIII e XV, baseando-se no princípio de pedir misericórdia ao Salvador através da sua mãe, atendendo ao flagelo da guerra e de mortandade que dizimava as populações. Era também inspirado na exaltação da mulher por influência poético-literária e das cortes do 'fin amor' que proclamavam também a sua inacessibilidade.

O culto mariano foi particularmente praticado pelas Ordens Militares, além de outras ordens religiosas, tais como as de Cister, S. Francisco e S. Domingos. Sabemos que a

30. As rainhas tinham jurisdição, embora não total, sobre terras e vilas que lhes tivessem sido dadas por ocasião do seu casamento. Ver *Ordenações Afonsinas*, Livro II, título xxxx, pp. 293 e ss. especialmente p. 295.
31. FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Fernando*, Giuliano Macchi (ed.), Lisboa, 1975, Cap. LXV, pp. 227-230.
32. *Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra*, cap. lxxvii, pp. 192-193 e cap. lviii, p. 143, respectivamente.
33. *Id.*, cap. lii, pp. 121-123.
34. *Id.*, cap. xliii, p. 103.
35. *Id.*, cap. lxxx, pp. 198-202.

maior parte das igrejas da Ordem do Hospital também era dedicada à Virgem, mas não posso deixar de salientar que no final da sua vida, Nun'Álvares entregou o mosteiro que fundou em Lisboa aos Carmelitas, uma Ordem com as suas origens no monte Carmel na Palestina. A maior parte dos sermões tinha que ser dedicada à Virgem, e a liturgia adoptada era a do Santo Sepúlcro. Também no final da *Demanda do Santo Graal* nos é descrita a missa dedicada à gloriosa Virgem Maria que Galahad manda rezar em Sarraz, um ano depois de ter sido coroado rei. [36] Para além desta coincidência, resta notar que até nas suas devoções, e, portanto, quando estava longe das mulheres que fielmente lhe matinham o lar, Nun'Álvares Pereira recorria também ao apoio e protecção de uma outra mulher no espaço espiritual, a Virgem Maria.

Como resumo desta exposição podemos dizer, portanto, que ao longo da vida do Condestável Nuno Álvares Pereira encontramos a mulher em três funções essenciais: a mulher-instrumento, submissa e alicerce de uma linhagem; a mulher-medianeira, intercessora em favor dos interesses de filhos e maridos, estando aqui incluída também a Virgem Maria enquanto intercessora dos homens junto de Deus; e, finalmente, a mulher de acção, a mulher que toma iniciativas por si própria, ou porque a sua posição e ambições a isso a conduzem, ou porque ela é obrigada a desempenhar as funções de administradora e cabeça de casal na ausência do marido.

Parece-nos que Nuno Álvares esteve rodeado de várias mulheres-modelo que terão influenciado consideravelmente a sua vida, umas participando na sua formação, outras facilitando-lhe o seguimento dos ideais que elegera e outra, ainda, primeiro encorajando e, depois, dificultando a sua carreira de homem de armas. No plano espiritual era ainda a outra mulher, a Mãe de Deus, a quem recorria como intercessora, um papel muitas vezes desempenhado pela própria mãe.

Como conclusão final, poderíamos então dizer que, de facto, por detrás deste homem encontramos não só uma, mas várias grandes mulheres.

36. *Demanda do Santo Graal*, ed. Joseph-Maria Piel, Lisbon, 1988, cap. DCXXVIII, p. 427.

A BAGAGEM DOS PRIMEIROS PORTUGUESES VINDOS PARA HAMBURGO

PETER KOJ

As sociedades de hoje atravessam uma fase de profundas perturbações sendo as migrações um dos maiores problemas com que temos de lidar. Numa época em que os países da Comunidade Europeia, através duma legislação cada vez mais restritiva, tentam opor-se a um fluxo migratório crescente, importa não perder de vista uma visão histórica desta questão. Quem o fez, aliás, foi o próprio presidente da República de Portugal, quando vetou uma proposta de lei do governo Cavaco. Mário Soares falou por experiência própria, ao recordar os tempos difíceis do salazarismo, quando milhões de portugueses, por razões económicas e políticas, se espalharam pelo mundo fora.

A cidade que acolhe este congresso foi também alvo dessa emigração portuguesa e, com cerca de 7.000 membros, a comunidade portuguesa de Hamburgo é uma das maiores na Alemanha. Mas não é dessa comunidade que lhes quero falar. Gostava de levá-los para tempos mais remotos, nomeadamente para os fins do século XVI quando, por motivos bem específicos, os primeiros portugueses fugiram para estes lados. Hamburgo foi a primeira colónia de portugueses na Alemanha e atingiu o seu auge em meados do século XVII com 600 almas, número significativo quando se tem em conta que naquela altura Hamburgo tinha só trinta mil habitantes.

Aqueles primeiros portugueses fugiram das perseguições da Inquisição que não lhes tinha dado tréguas desde a sua introdução em Portugal em 1536. Mas a anexação de Portugal pelos espanhóis, inventores e mais ferozes executores dessa prática desumana, foi a gota que fez transbordar o copo. Os portugueses que assentaram arraiais em Hamburgo a partir dos fins do século XVI, ao contrário dos seus compatriotas deste século, não chegaram com a famosa mala de cartão, mas sim com uma bagagem rica em todos os sentidos. É finalidade desta minha intervenção mostrar como Hamburgo só podia tirar vantagens daqueles primeiros portugueses e da bagagem que eles trouxeram consigo.

Vejamos primeiro quem foram esses portugueses e qual foi a sua origem étnica e social. Tratava-se, na maioria dos casos, de descendentes dos judeus que desde a destruição do templo de Jerusalém no ano 70 da nossa era se tinham refugiado na Península Ibérica. Viviam lado a lado com as populações locais, os Celtiberos, ou com os que vieram depois, como as várias tribos germânicas e os Árabes. Desde 1497, ano em que D. Manuel I mandou baptizar os "seus judeus" para não ser obrigado a expulsá-los à laia da vizinha Espanha, os judeus portugueses, ou melhor dizendo os "cristãos-novos", entraram num profundo processo de integração com a demais população. Exerceram toda a gama de profissões, desde simples lavradores até médicos ou professores catedráticos. Houve quem casasse com a nobreza cristã-velha ou até subisse aos mais altos graus da hierarquia eclesiástica.

Muitos deles foram "homens de negócios" nos mais variados sectores e colmataram assim a grande lacuna que existia entre a arraia-miúda, a pobre população rural, e a

nobreza "preguiçosa" [1]. Como "homens de negócios" que foram ao mesmo tempo investigadores e intelectuais, herdeiros e transmissores da grande sabedoria judaico-árabe em matérias como a matemática, a astrologia, a náutica, a geografia, a cartografia, a biologia e a medicina, já tinham desempenhado um papel importantíssimo na abertura do mundo. [2]

Ora os grandes comerciantes portugueses de descendência judaica estabeleceram-se ou nas novas colónias — mas onde dentro de pouco tempo foram também alcançados pela Inquisição — ou nas cidades portuárias da Europa central e setentrional. Mais raros são os casos dos que fugiram para a bacia do Mediterrâneo onde já existiam comunidades judaicas de expressão espanhola, fundadas pelos sefardins espanhóis na sequência do seu exílio em 1492. Este facto leva a crer que muitos cristãos-novos portugueses estiveram mais interessados em salvaguardar o seu estatuto social através da continuação dos seus negócios, do que em recuperar rapidamente a sua fé original. [3] O que seria, portanto, mais natural do que demandar portos com os quais já existiam relações comerciais?

O melhor exemplo é Antuérpia onde havia uma "*natio lusitana*" desde o século XV com uma feitoria florescente de quase 100 empresas portuguesas geridas por cristãos-novos e cristãos-velhos. [4] Mas também Amesterdão e Hamburgo, que suplantaram Antuérpia como refúgio principal dos portugueses aquando da guerra hispano-flamenga, possuíam laços comerciais com Portugal. No início do século XVI, o rei D. Manuel I concedera privilégios a Hamburgo que, por sua vez, mandou o seu primeiro cônsul para Lisboa em 1566.

Quando alguns anos mais tarde, tripulantes e donos dos barcos portugueses ao atracar no porto de Hamburgo pediram direito de residência, este foi-lhes graciosamente concedido. O facto de eles serem aparentemente cristãos católicos não fez grande mossa aos bons luteranos. Negócios são negócios! E quando uns vinte anos mais tarde se descobriu a filiação judaica dos portugueses, os protestos só vieram da parte do clero e de alguns populares. O próprio senado achou oportuno fechar um tratado com a "*natio lusitana*" (1612). Este tratado, renovável de cinco em cinco anos, garantiu aos portugue-

1. Josef Hayim YERUSHALMI: *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-Century Marranism and Jewish Apologetics*, Seattle & London, University of Washington Press, 1981², pp. 16 sq.
   Os estudos mais extensos sobre a matéria são os trabalhos de Maria José Pimenta Ferro TAVARES: *Os judeus em Portugal no século XIV*, Lisboa, 1970; *Os judeus em Portugal no século XV*, Lisboa, 1982 & 1984; *Judaismo e Inquisição*, Lisboa, 1987.
2. Há quem diga que o próprio Cristóvão Colombo, aliás Cristóbal Colón, era de descendência judaica: Sara LEIBOVICI, *Christophe Colomb Juif*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1986; Augusto Mascarenhas BARRETO, *O Português. Cristóvão Colombo*, Lisboa, Ed. Referendo, 1988.
3. Esta é a conclusão tirada já por Fritz Heymann na sua "Marranenchronik". Trata-se de uma série de palestras dadas pelo conhecido jornalista e escritor alemão em Amesterdão em 1940, e que viram a sua publicação só em 1988 sob o título *Tod oder Taufe*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag bei athenäum. Veja especialmente as pp. 83-93 e 115-117. Na mesma tecla insistem: Jonathan I. ISRAEL, *European Jewry in the Age of Mercantilism (1550-1750)*, Oxford, Clarendon Press, 1985; Henry Méchoulan, *Amsterdam au temps de Spinoza. Argent et Liberté*, Paris, 1990.
4. Hans POHL: *Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1648). Zur Geschichte einer Minderheit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1977.

ses residência e plena liberdade no exercício das suas profissões, impondo-lhes, porém, grandes restrições no domínio religioso. [5]

Como se vê, esse tratado não foi ditado por qualquer filosemitismo, mas sim por meros interesses económicos. O porto de Hamburgo naquela altura estava a passar por uma fase difícil, porque a Liga Hanseática tinha entrado em declínio, e Hamburgo procurava novos mercados. Por isso os mercadores portugueses vieram muito a propósito porque trouxeram na sua bagagem relações comerciais, não só com familiares e parceiros em Portugal, como também nas novas colónias. Com as suas actividades, os mercadores portugueses, aliás em sintonia com outros grupos estrangeiros, sobretudo holandeses e ingleses, deram novo fôlego a Hamburgo ligando-o ao novo pivot comercial que já não era o Mediterrâneo nem o Báltico, mas sim o estuário do rio Tejo. Os números falam por si. Por exemplo, em 1621, 85 barcos vindos de Hamburgo aproaram para Lisboa, mais do que para os outros portos ibéricos todos juntos. E dois anos mais tarde atracaram em Hamburgo 101 barcos portugueses, quer dizer, o dobro dos barcos espanhóis. [6]

Foi através dos portugueses e das suas actividades comerciais que os hamburgueses viram pela primeira vez muitos artigos vindos das colónias e que por isso ainda hoje se chamam "*Kolonialwaren*" (géneros coloniais) como várias especiarias, o açúcar de cana, o café, o tabaco, algumas fazendas como a chita, pedras preciosas e corais. A importação daqueles artigos de luxo contribui para a formação dum estilo de vida mais requintado da burguesia desta metrópole do Elbe.

Outra "mercadoria" trazida pelos primeiros portugueses para Hamburgo foi muito cobiçada pelos cidadãos alemães ricos: tratava-se dos criados negros que qualquer família portuguesa que se prezava tinha naquela altura. É verdade que os judeus portugueses foram os grandes promotores da escravatura negra, mas no seio da própria família judaica ou novo-cristã os negros foram tratados quase como membros de família, jantando à mesma mesa com os amos, voltando com eles para a fé judaica e até casando dentro das famílias. [7] Claro que um tal membro da família não podia ser deixado para trás. Em Hamburgo, os criados negros dos portugueses despertaram grande interesse e, como demonstram testemunhas literárias e iconográficas daquele época [8], a moda pegou entre os cidadãos alemães.

---

5. Günther BÖHM: "Die Sephardim in Hamburg", in: *Die Juden in Hamburg 1590 bis 1990.* Wissenschaftliche Beiträge der Universität Hamburg zur Ausstellung *Vierhundert Jahre Juden in Hamburg*, ed. por Arno Herzig, Hamburg, Dölling und Gallitz Verlag, 1991, pp. 21-40. Veja também o artigo do mesmo autor "Antijüdische Ressentiments gegenüber den Hamburger Sefardim im 17. Jahrhundert", in: Michael STUDEMUND-HALÉVY (org.), *Die Sefarden in Hamburg*, Hamburg, Buske Verlag, 1994.
6. Hermann KELLENBENZ: *Unternehmerkräfte im Hamburger Portugal - und Spanienhandel 1590-1625*, Hamburg, Verlag der Hamburger Bücherei, 1954. Veja sobretudo a primeira parte ("Der Schiffs- und Warenverkehr"). O mais completo estudo sobre as actividades económicas é o livro do mesmo autor *Sephardim an der Unteren Elbe. Ihre Wirtschaftliche und Politische Bedeutung vom Ende des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1958. Sobre os motivos pouco louváveis que levaram à génese deste livro, leia Bernt Engelmann no catálogo da exposição *Mein Vater war portugiesischer Jude...*, publicado pela editora Steidl, Göttingen, s.a. (1992), pp. 18-20.
7. Egon e Frieda WOLFF: *Judeus, Judaizantes e seus Escravos*, Rio de Janeiro, 1987.
8. Peter MARTIN: *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Bewußtsein und Geschichte der Deutschen*, Hamburg, Junius Verlag, 1993, pp. 64-66 e 135-139.

Mais outro artigo de luxo introduzido pelos sefardins, mas cuja origem portuguesa continua contestada, são os bonitos pratos, taças, malgas, terrinas etc., tratados ainda hoje por "*Hamburger Fayencen*" (faianças hamburguesas). Esta designação errónea deve-se aos nomes e brasões hamburgueses que algumas faianças ostentam. Mas, a meu ver, explicam-se facilmente por serem feitas por encomenda em Portugal e depois exportadas para Hamburgo. [9] Mas havia também mercadorias portuguesas menos luxuosas que enriqueciam a nova pátria dos portugueses. São, por exemplo, o sal marinho que os hamburgueses preferiam ao seu próprio sal-gema e a marmelada. No último caso devemos a própria palavra aos sefardins. "*Marmelade*" é, que eu saiba, a única palavra portuguesa transferida para o alemão. [10]

Como "homens de negócio" os portugueses tinham também grandes conhecimentos em matéria monetária. Por isso não é de estranhar que entre os fundadores do primeiro banco de Hamburgo (1619) se encontrem quatro portugueses, por exemplo o abastado António Faleiro. O génio financeiro dos portugueses estava bem patente também nas suas actividades como seguradores e correctores, profissões arriscadas em tempo de corsários, mas ao mesmo tempo altamente rendosas — se tudo corria bem. A riqueza de muitos portugueses em conjunto com as suas relações internacionais e o seu domínio de várias línguas fazia com que os potentados em redor de Hamburgo lhes pedissem ajuda financeira e diplomática. O caso mais notório é o do rico e poderoso Manuel Teixeira, cônsul e conselheiro de finanças da rainha Cristina da Suécia. [11] Pode dizer-se com toda a justeza que foi graças aos seus residentes portugueses que Hamburgo, no século XVII, assumiu um lugar de destaque no palco diplomático e na vida mundana.

Mas nem todos os portugueses tinham uma bagagem rica só em termos financeiros e comerciais. Havia outros, como o Dr. Rodrigo de Castro, que levavam consigo a sua maleta de médico. Não se tratava de simples curandeiros, mas sim da fina flor dos médicos ibéricos. Graças aos conhecimentos colhidos dos seus antepassados judaico-árabes, eram muito mais esclarecidos e avançados do que os seus colegas cristãos. Rodrigo de Castro, que nascera em Lisboa no seio duma família de ilustres médicos, fugiu via Antuérpia para Hamburgo. Aqui não se fez rogado quando, em 1596, eclodiu a grande peste. É considerado o maior médico do seu tempo, tendo uma clientela que se espalhava por toda a Europa, incluindo vários reis e membros da alta nobreza. É autor de vários livros que primam pelas suas teorias progressivas. [12]

---

9. Jan BAART: "Faiança portuguesa, 1600-1660. Um estudo sobre achados e colecções de museu", in: *Portugueses em Amesterdão 1600-1680*, Amesterdão, Amsterdams Historisch Museum, 1988, e Ulrich BAUCHE: "Sefarden als Händler von Fayencekeramik in Hamburg und Nordeuropa", in: *Die Sefarden in Hamburg, obra cit.*, pp. 293-306.
10. "*Marmelade*" em alemão é o termo genérico para todas as variedades de compota, não só de marmelo.
11. Sobre os Teixeira: Peter KOJ, "*Die ersten Portugiesen in Hamburg*", in: *Iberoamericana* 12, Nr. 2/3, 1988, pp. 82-84.
12. Sobre a importância da medicina judaica em geral veja os vários reparos de Sabine Kruse no catálogo já mencionado *Mein Vater war portugiesischer Jude...*, esp. nas pp. 25-37 e 72-78. E sobre os de Castro o artigo de Hans-Joachim SCHOEPS, "Die Arztfamilie de Castro. Ein Beitrag zur Medizingeschichte des Barock", in: *Melhmata*, Festschrift für Werner Leibbrand zum siebzigsten Geburtstag, Mannheim, Bähringer, 1980, pp. 122-128.

Tendo em conta aquilo que referi na parte introdutória desta comunicação sobre o substrato social dos sefardins, deve ter sido considerável a bagagem cultural e intelectual dos primeiros portugueses vindos para Hamburgo. [13] Temos, em primeiro lugar, o já mencionado talento para as línguas. Manuel Teixeira, por exemplo, dominava cinco línguas: além de português e alemão, ainda espanhol, francês e italiano. E ainda no século XIX, a grande figura dos grémios literários de Berlim, Henriette Herz, filha do médico luso-hamburguês Benjamin de Lemos, falava nada menos do que dez línguas. [14]

O hebraico não consta entre as línguas dominadas pelos primeiros portugueses vindos para estes lados, embora o Pentateuco em hebraico tenha sido o primeiro livro saído dum prelo português (1487). Porém cem anos de novo-cristianismo tinham feito esquecer todo o conhecimento desse idioma. [15] Quem lhes ensinou novamente o hebraico foram os sefarditas de expressão espanhola radicados em volta da bacia do Mediterrâneo que foram chamados para Hamburgo como rabis (*Hahamim*) ou cantores (*Hazanim*). Os portugueses foram alunos aplicados e dentro de pouco tempo surgiu uma rica literatura religiosa, mormente em espanhol. [16] Mas há também literatura secular, essa em português, como a poesia de João Francês, alcunhado o "Camões hamburguês", livros didácticas como a *Grammatica Hebraica* de Moses Abudiente (1633) [17] e tratados filosóficos como as *Propostas contra a tradição* do malogrado Uriel da Costa, precursor de Bento de Espinoza e do Iluminismo. [18]

Sem dúvida a herança portuguesa foi a parte mais marcante da bagagem cultural da "*natio lusitana*" em Hamburgo. "*Die Portugiesen*" (os portugueses) foi denominação corrente entre a população de Hamburgo. Foram portadores de nomes bem portugueses como Andrade, Teixeira, Rodrigues, Matos, Faleiro, Dinis, Mendes, da Costa, Cardoso, de Castro, Brandão para mencionar alguns exemplos. Só para uso interno dentro da comunidade judaica assumiram nomes hebreus e para o comércio marítimo deram uma forma germânica aos seus nomes (p e. João Francês foi mudado para Hans Franzen e Paulo de Milão para Paul Dirichsen). Foi uma manobra para ludibriar

13. Hamburgo é, neste sentido, mais um exemplo a comprovar a teoria moderna que, para a Inquisição, a defesa da fé era só um pretexto para acabar com a "intelligentsia" (Josef KAPLAN, *From Christianity to Judaism. The Story of Isaac Orobio de Castro*, Oxford, OUP, 1985, p. IX) incómoda que fazia parte duma classe média em ascensão. Cf. Martin A. COHEN: "Toward a New Comprehension of the Marranos", in: *Hispania Judaica*, Barcelona (Biblioteca Universitaria Puvill) s.a., p. 30.
14. *Sie Sassen und Tranken am Teetisch. Anfänge und Blütezeit der Berliner Salons 1789-1871*, ed. por Rolf Strube, München, Piper Verlag, 1991, p. 30.
15. Ellis RIVKIN: "How Jewish were the New Christians" in: *Hispania Judaica, obra cit.*, pp. 105-115 e Richard POPKIN: "The Historical Significance of Sephardic Judaism in 17th Century Amsterdam", in *The American Sephardi* 1971, vol. V, No. 1-2, New York, Yeshiva University, 1971, p. 21.
16. Sobre a produção literária dos sefarditas hamburgueses: Alfonso CASSUTO: *Gedenkschrift der Portugiesisch-Jüdischen Gemeinde in Hamburg*, Amesterdão, Menno Hertzberger, 1927, pp. 26-31 e Michael STUDEMUND-HALÉVY: "Vier sefardische Schriftsteller zwischen Glückstadt und Hamburg", in: *Mein Vater war portugiesischer Jude..., obra cit.*, pp 97-103.
17. Zwi MALEAKHI: "Moshe Gideon Abudiente et son oeuvre littéraire", in: *Die Sefarden in Hamburg, obra cit.*, pp. 307-318.
18. Carl GEBHARDT: *Die Schriften des Uriel da Costa*, Amesterdão, Menno Hertzberger, 1922.

a Inquisição o que, aliás, não resultou devido a traidores, e por isso os arquivos da Inquisição na Torre do Tombo são a fonte de informação mais exaustiva sobre os portugueses de Hamburgo.

Naturalmente falavam português entre si e essa língua continuou a ser meio de comunicação até ao século XVIII. Ainda em 1785, Abraão Meldola publicou a sua *Nova Grammatica Portugueza* [19] enquanto as inscrições nas lápides das campas, tal como os registos e a correspondência da comunidade são em português durante grande parte do século XIX. [20]

Como todo o bom português fora da sua terra, também a comunidade de Hamburgo era roída pelas saudades. Alguns não as aguentaram e regressaram, apesar do perigo que a sua vida corria, para o "país da idolatria" [21], como se chamava Portugal do ponto de vista judaico. Sem falar do saudosismo na sua forma mais sublime, o sebastianismo. Misturava-se com o messianismo judaico que teve o seu auge com o advento do falso messias, *Shabtai Zwi*, em 1665, sendo Hamburgo um centro importante deste movimento. [22]

De Portugal para Hamburgo foi importado também o prazer pelas alegrias da vida, atitude que não agradou muito aos hamburgueses austeros e reservados. Houve queixas sobre os portugueses e o seu gosto pela ostentação dos bens, como uma indumentária esplendorosa, brasões e coches sumptuosos escoltados por criados fardados. [23] É escusado dizer que muitas destas queixas foram ditadas pela simples inveja. Por outro lado, os ricos portugueses fizeram tudo para granjear favores ou cimentar amizades através de boas prendas como açúcar ou doçarias. A maior prenda, ou melhor dizendo, a maior "luva", jamais oferecida por um português foram as placas de cobre doadas por Manuel Teixeira para cobrir o telhado da torre da igreja de *Sankt Michaelis*, ex-libris da cidade hanseática. Mas todos estes favores, toda a riqueza da bagagem comercial e cultural de nada serviram. Os descendentes dos sefardins portugueses, no início da era nazista ainda cerca de 200 pessoas, tiveram a mesma sorte que os descendentes dos judeus aschkenasi vindos para Hamburgo em condições muito mais humildes. Quem não conseguiu fugir, foi morto nos campos de concentração [24]. Pior destino ainda os esperava depois da guerra: caíram em completo esquecimento. Quando, há alguns anos, foi comemorado o 800° centenário do porto de Hamburgo, ninguém se lembrou deles e

19. Hans-Hermann KÖRNER: "Abraham Meldola e a Sua *Nova Grammatica Portugueza* de 1785", in: *Die Sefarden in Hamburg, obra cit.*, pp. 375-382.
20. Michael STUDEMUND-HALÉVY: "Sprachverhalten und Assimilation der portugiesischen Juden in Hamburg", in: *Die Juden in Hamburg 1590 bis 1990, obra cit.*, pp 283-298.
21. Yosef KAPLAN: "The Travels of Portuguese Jews from Amsterdam to the "Lands of Idolatry" (1644-1724)", in: *Jews and Conversos Studies in Society and the Inquisition*, ed. por Yosef Kaplan, Jerusalem, The Magnes Press, 1985, pp. 197-224.
22. Gershom SCHOLEM: *Sabbatai Zwi. Der mythische Prophet*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1992. Sobre Hamburgo veja pp. 625-647. Sobre a relação entre messianismo e sebastianismo: Josef Hayim YERUSHALMI: *From Spanish Court...*, *ob. cit.*, pp. 306-313.
23. Johann Jakob SCHUDT: *Jüdische Merckwürdigkeiten*, Franckfurt und Leiptzig, 1714, t. V, p. 374.
24. Michael STUDEMUND-HALÉVY / Peter KOJ: "Zakhor. Erinnerungen und Gedenken an die Hamburger Portugiesen zur Zeit der Shoa", in: *Tranvia* 28 (Março de 1993), Berlim, pp. 35-40.

do contributo valioso que tinham dado ao desenvolvimento económico e cultural da nossa cidade. [25]

25. Veja-se o meu artigo "Hamburg hat seine Portugiesen vergessen" no jornal diário *taz* (edição de Hamburgo) de 7 de Julho de 1989, p. 23. Uma primeira luz no túnel foram as duas exposições já mencionadas *Vierhundert Jahre Juden in Hamburg* (1991/2) e *Mein Vater war portugiesischer Jude...* (1992). Mais informação fornece a colectânea reunida por Michael STUDEMUND-HALÉVY, *Die Sefarden in Hamburg,* obra cit. tal como a bibliografia do mesmo autor, *Bibliographie zur Geschichte der Hamburger Juden*, München, Saur Verlag, 1994.

UMA NOIVA PARA D. JOÃO — UM ENCARGO PARA PORTUGAL

JANET LADNER

Nada havia de extraordinário acerca do matrimónio realizado em 1785 entre a infanta D. Carlota Joaquina de Bourbon e o infante português D. João de Bragança. Tratava-se pura e simplesmente dum casamento real como tantos outros.

Mas como estes consórcios não se contratavam no céu, é de inegável interesse histórico conhecer não só a identidade dos seus ajustadores como também os motivos que os levavam a cumprir com tais formalidades tradicionais — formalidades que redundavam numa decisão unilateral imposta aos nubentes por personalidades hierarquicamente superiores. No caso presente os três ajustadores eram D. Mariana Vitória, Carlos III e D. Maria I.

O ano de 1777, em que o infante D. João atingia a idade de dez anos, foi um período bastante crítico para a sua avó materna, a rainha-mãe D. Mariana Vitória. Enviuvada em Fevereiro, dirige-se no Outono do mesmo ano a Madrid a fim de visitar o seu irmão D. Carlos III. Sob pretexto de aliviar a dor da viuvez, a jornada escondia outros propósitos: o de reforçar os mais recentes tratados entre Portugal e Espanha, o de fomentar relações amigáveis na Península e, sobretudo, o de discutir em segredo a viabilidade dum casamento entre os seus respectivos netos. Para D. Mariana Vitória, espanhola de estirpe bourbónica, "Aliança dinástica significava [...] aliança política, e tal orientação exterior, simpática a Castela, pugnava com tamanha obstinação Dona Mariana Victoria de Bourbon." [1]

Como matriarca da Casa de Bragança, cabia-lhe pessoalmente a responsabilidade de combinar um matrimónio que tirasse o máximo partido do clima político prevalecente naquele tempo. Interessava-lhe também, muito particularmente, fortalecer os vínculos fraternais com D. Carlos III e consolidar desse modo a sua própria ascendência bourbónica. A questão da consaguinidade não parecia ter grande importância, pois não aprovara ela dezassete anos atrás as núpcias da filha primogénita (a futura rainha D. Maria I) com um tio desta? Nenhum problema surgira nessa altura, visto que "chegaram a vir os breves de Roma, com as dispensas [...]" [2]. E é de notar que três dias apenas antes do falecimento do monarca, o ministro da Marinha e do Ultramar, alarmado com o problema da sucessão, fazia anunciar em nome da rainha, que era nessa data regente do reino em nome do marido moribundo, este comunicado:

> Tenho rezoluto, que com a plausivel occasiondo Matrimonio, que hoje se celebra entre o Principe da Beira Meu Muito Amado, e Prezado Neto, e a Infanta Dona Maria Francisca Benedicta Minha Muito Amada, e Prezada Filha, se suspenda todo o Despacho nos três dias seguintes [...]. [3]

1. Oliveira Lima: *Dom João VI no Brasil 1808-1821*, 22, 23.
2. Zúquete, etc. *Nobreza de Portugal e do Brasil*, vol. 1, 636.
3. Ângelo Pereira: D. João VI Principe e Rei, A Retirada da Família Real para o Brasil, v. I, 14.

Ao cabo de um ano em Madrid, D. Mariana Vitória regressa a Lisboa, onde falece três anos mais tarde. Embora a infanta D. Carlota Joaquina tivesse sido escolhida para noiva do seu primo o infante D. João, nada mais consta com respeito a estas núpcias até ao ano de 1783.

Assim que Carlos, rei de Nápoles, se tornou Carlos III de Espanha em 1759, fez proclamar o terceiro Pacto Familiar entre os Bourbons espanhóis e franceses, a fim de assegurar a paz nos seus domínios. Ao mesmo tempo, instigava-lhe "[...] o dezejo que tinha de procurar todos os meioz de conservar huma paz perpetua com Portugal," [4] mesmo que para tal tivesse que recorrer a casamentos de conveniência.

A prole numerosa de Carlos III constituía, sem dúvida alguma, um bom partido, visto que por volta de 1783 e graças ao vivo interesse do monarca pelo desenvolvimento das colónias, o império espanhol atingira o auge da sua expansão ultramarina. [5] Para Carlos III, as repercussões políticas dum casamento dinástico que unisse as duas nações ibéricas se concretizariam numa possível hegemonia política de Espanha sobre Portugal.

Para a sua sobrinha portuguesa, D. Maria I, o estabelecimento de enlaces matrimoniais estreitos entre as duas realezas ibéricas era, por seu turno, uma hipótese que alimentava a suas próprias esperanças quanto à supremacia de Portugal sobre Espanha.

Em 1783 Portugal vivia no apogeu do Iluminismo e da influência cultural francesa. [6] Com respeito à política externa, a rainha D. Maria I "*s'engagea à petits pas dans la voie de la neutralité*", [7] procurando suavizar os efeitos da autocracia pombalina que, durante o reinado do seu pai, obrigara Portugal a participar nas guerras entre os seus aliados. A causa da neutralidade ficaria bem servida se ao comprovado predomínio da Aliança Inglesa se contrapusesse uma demonstração de solidariedade hispano-portuguesa.

O que urgia agora resolver era a questão do matrimónio dinástico, dada a manifesta esterilidade da união entre o filho primogénito de D. Maria I, o infante D. José, e a mulher (tia) deste. A fim de garantir a sucessão bragantina, a rainha teria que escolher uma consorte para o seu segundo filho, o infante D. João. Por isso, e rodeada do maior sigilo, discute de novo o assunto com o seu tio Carlos III. O monarca espanhol, com mostras de grande afabilidade e sentimento, dá o seu completo apoio ao plano, instruindo o ministro Floridablanca nos seguintes termos: "*Dise al Embaxador de Portugal que si mi Sobrina me pide mi Nieta, que se la daré con los brazos abiertos, por que no sabre ya mas negar-le nada.*" [8]

No dia 16 de Maio de 1785 quebra-se o sigilo das projectadas núpcias. D. Maria I comunicava a um dos seus Conselheiros:

> Concluidos são os Contractos Matrimoniaes nas Cortes de Lisboa, e de Madrid, [...] E tendo por certo, que vós pelo Contentamento, que Tenho destas reciprocas Allianças, conhecereis omuito, que ellas interessam a ambas as Monarquias [...]. [9]

4. *Op. cit.*, 37.
5. Stanley Payne, *History of Spain & Portugal*, vol. 2, 361.
6. Jean-François Labourdette, *Le Portugal de 1780 à 1802*, 145.
7. *Op. cit.*, 162.
8. Pereira, 29.
9. *Op. cit.*, 30.

"Contractos" (no plural) porque sua filha, a infanta D. Maria Ana Vitória, ficara simultaneamente prometida a Gabriel, filho predilecto de D. Carlos. Eis como se realizaria uma "troca de princesas" mediante um casamento duplo entre as Casas de Bourbon e de Bragança.

Iniciam-se as celebrações das prolongadas cerimónias nupciais na corte real de Madrid, na tarde de 27 de Março de 1785, e terminam setenta e quatro dias mais tarde no palácio da Ajuda em Lisboa. Comenta o monarca espanhol com grande satisfação: "(Será) vista com inveja por algumas nações da Europa a vantagem da união política dos dois povos peninsulares." [10]

Mas pouco risonho seria o futuro que o destino reservava ao príncipe e a sua princesa, pois que, embora se tratasse dum casamento a todos os títulos normal, algo havia no carácter desta que não estava em harmonia. Segundo conclui um historiador,

> [She] *was intensely vital, malicious and vindictive* [...] [had a] *strange gift for hatred* [...] *and her placid, indolent, ungainly husband was the first one she grew to hate.* [11]

O historiógrafo pernambucano Oliveira Lima condena energicamente

> [...] o vergonhoso comportamento de Dona Carlota Joaquina, traidora como cônjuge, conspiradora como princesa, desleal sempre e sem interrupção. [12]

O que foi que se passou?

Não faltam razões para explicar esta infausta situação, cuja responsabilidade recaía em parte sobre os ajustadores do matrimónio, e em parte se devia também a circunstâncias atenuantes (se como tal se pode considerar Napoleão Bonaparte), cabendo o maior quinhão de culpa a D. João e a D. Carlota mesmos.

Se os ajustadores da infeliz união tivessem reflectido com maior prudência sobre o acerto dum matrimónio real hispano-português em tal época, teriam notado certas contra-indicações dignas de toda a sua atenção.

Antes de mais, havia que considerar os riscos humanos que ocasionam os enlaces matrimoniais pré-ordenados, se se têm em conta a tenra idade dos nubentes, o sacrifício de sentimentos pessoais a troco de dividendos políticos e os eternos azares de consaguinidade.

Em segundo lugar, ao escolher uma espanhola da família bourbónica, os concertadores teriam ignorado certas tendências profundamente enraízadas na consciência ibérica, como por exemplo a hispanofobia dos portugueses, que continuava bem viva desde 1640, e que tantos obstáculos poria à assimilação intercultural, seja na metrópole como nas Américas.

Em terceiro lugar, a escolha duma consorte espanhola deveria ter tido em consideração os tratados previamente assinados por Espanha e os compromissos a que eles a vinculavam. Os que se achavam já em vigor continham lacunas desagradáveis e outros

---

10. *Ibid.*.
11. Marcus Cheke, *Carlota Joaquina, Queen of Portugal*, 5.
12. Lima, 20.

assuntos ainda por resolver — o Pacto Familiar entre os Bourbons espanhóis e franceses visava, com efeito, debilitar os velhos laços da Aliança anglo-portuguesa. Esta, por seu lado, procurava manter a continuidade da independência política entre Portugal e Espanha. O Pacto de Amizade, esse triunfo de política externa que prometia a paz perpétua entre as duas nações ibéricas, parecia fazer vista grossa às odiosas rivalidades e às constantes escaramuças que se travavam nas colónias do Novo Mundo.

Em quarto lugar, pergunta-se se os medianeiros do consórcio real em questão não estariam empenhados em favorecer mutuamente os seus esforços para manter uma política de neutralidade, por mais estranha que ela fosse. A de Carlos III consistia numa política de relações amigáveis, tentando abarcar tanto a França como Portugal. D. Maria I professava uma "neutralidade benévola", ou "neutralidade prudente". É de presumir que a tensão luso-espanhola se houvesse aliviado consideravelmente se a consorte tivesse provindo de entre o sem-número de netas bourbónicas de Parma, ou da parentela bourbónica de França, ou da Casa austríaca de Habsburgo (todas apropriadamente católicas).

Dito seja a favor dos ajustadores que o sentimento fraternal que alentara a sua decisão se justificava pela posição remota que ocupava nesse momento o segundo filho de D. Maria I na linha de sucessão ao trono. Ter-lhes-ia sido bastante difícil prever e muito menos tomar quaisquer providências acerca das circunstâncias extraordinárias que cedo rodeariam a vida do príncipe D. João.

Quando chegou a Portugal, a noiva espanhola foi conduzida imediatamente ao palácio da sua sogra em Queluz, onde ficou a residir até à consumação do matrimónio, seis anos mais tarde. Em pouco tempo o pátio real de recreio se enche de lúgubres sombras. Morre-lhe o sogro, D. Pedro III, e todos os recantos do palácio se deixam impregnar pela excessiva religiosidade da rainha viúva. Em 1788 a peste de varíola fulmina D. José, o herdeiro da Casa de Bragança, o qual morre sem deixar descendentes, passando o direito de sucessão ao príncipe D. João. Em consequência do que D. Carlota Joaquina adquire, de facto, o título de "Princesa do Brasil".

Em Espanha, no entanto, os outros dois consortes que tinham compartilhado as mesmas cerimónias nupciais três anos atrás, sucumbem igualmente, mais o segundo filho deles, à virulência da mesma peste. Sobrevive o filho primogénito, D. Pedro Carlos, que desempenharia um curto papel no decurso das aspirações dinásticas de D. Carlota. A morte subsequente, nesse mesmo ano, do seu avô espanhol, contribui para colocar a princesa espanhola numa posição de destaque.

Outra morte, a do padre confessor de D. Maria I, concorre para a progressiva demência da rainha, agravada anteriomente pelo conhecimento do cruel tratamento a que os revolucionários franceses haviam sujeitado os seus monarcas. Devido à incapacidade da rainha, D. João, seu único filho sobrevivente, assume o cargo de regente do reino em 1792, título que vem a ser confirmado e reconhecido internacionalmente em 1799. Quanto à princesa regente, dois tronos se lhe vislumbram agora ao seu alcance.

Ao tentar explicar as razões do mal acontecido, pergunta-se se o príncipe teria tido a necessária competência para exercer as funções do seu novo cargo, distante um degrau apenas do trono real. Na realidade, tanto por falta de educação adequada como por motivos hereditários, D. João não possuía as qualidades governativas que o seu novo posto exigia. Como bem o nota Ângelo Pereira, "Não é de admirar que D. João, produto

dum casamento consanguíneo e de seres intelectualmente imperfeitos, fosse um neurópata constitucional." [13]

A sua pusilanimidade e falta de iniciativa contrastavam nitidamente com o temperamento voluntarioso de sua consorte. Criada no ambiente vibrante das cortes madrilenas, D. Carlota Joaquina, se vê agora no sombrio palácio de Queluz, onde começa a aprender português, catecismo, equitação e minuetes ingleses. E embora a real aprendiz fosse enérgica, impulsiva e assaz ambiciosa, não logrou contudo alcançar maturidade política nem conseguiu jamais esquecer a sua ascendência espanhola e bourbónica — o que, desde logo, revelava algo que pouco condizia com a imagem duma consorte ideal.

Dado o carácter disruptivo de todos estes elementos, toda e qualquer tentativa de intensificar as relações ibéricas nesta conjuntura pressagiava desastres, tanto psicológicos como políticos.

Importava muito, realmente, a personagem da consorte? Não, não importava, desde que se conformasse com o protótipo histórico da esposa fiel, submissa, modesta, e politicamente passiva, procriando descendentes para o trono do marido, e renunciando desinteressadamente a própria nacionalidade ao pronunciar os sagrados votos do matrimónio. Mas a descoberta dum protótipo de tal ordem não era empresa de fácil realização.

De modo que tinha grande importância, sim, que a consorte escolhida não pertencesse à categoria de mulheres recalcitrantes e inconformistas, como Isabel Farnese de Parma, bisavó paterna de D. Carlota, ou a mãe desta, a super-bourbónica e despótica Maria Luisa, a qual, num soberano gesto de poderio pessoal, ordenara a promoção do seu favorito Godoy — gesto que não passara desapercebido à filha, embora esta se encontrasse ausente em Portugal.

Até 1806 bem pouco importava quem fosse ou deixasse de ser a consorte real em Portugal, embora as relações com a Espanha entre 1791 e 1806 tivessem sido algo turbulentas. Como tal, D. Carlota Joaquina levara durante esse período uma existência votada à impotência e à obscuridade.

Em 1800 Napoleão Bonaparte entrega-se afincadamente à sua longa e esforçada empresa de dissolver a aliança entre Portugal e Inglaterra, teimando em que a Espanha assinasse um tratado a favor de tal plano. Se Portugal se negasse a cumprir com as duras condições que lhe eram impostas — como a de pôr termo à Aliança Inglesa, cerrar os seus portos aos navios britânicos, etc — a Espanha ver-se-ia obrigada a declarar-lhe guerra com o prometido apoio das tropas francesas (que aliás nunca chegaram a aparecer).

Enquanto o exército de Carlos IV marchava contra os domínios de uma das suas próprias filhas, a outra filha, aproveitando-se do Tratado de Paz, faz-se coroar rainha da Etrúria. Bonaparte, por seu lado, pouco pareceu importar-se com o amor-próprio ferido de D. Carlota Joaquina.

Face a tais acontecimentos, pergunta-se se D. Carlota tinha plena consciência política deles e, se assim fosse, em que medida a atitude por ela assumida possuía qualquer relevância. Apoiaria ela a lealdade do marido para com a Inglaterra, essa mesma Inglaterra em pleno conflito bélico com a sua mãe-pátria? Ou, pelo contrário, aprovaria

13. Pereira, 21.

a conivência do pai com a França dos seus primos bourbónicos, essa mesma França que ia esvaziando os cofres do tesouro público português em nome da sua muito proclamada neutralidade?

Como mera consorte que era, é evidente que D. Carlota não tinha nem voz política nem autoridade alguma para influir nas decisões relativas à política externa de Portugal. Inversamente, os co-participantes da neutralidade portuguesa — a Inglaterra e a França — em pouca conta tinham os sentimentos que afligiam o coração da espanhola bourbónica.

De 1791 a 1806 D. Carlota concentrou-se no desempenho dos seus afazeres domésticos. Era mãe de nove filhos, entre os quais a infanta Maria Teresa prezava-se de ser a favorita de D. João: "a filha mais velha e sua predilecta — talvez porque não tinha grande certeza da paternidade dos últimos filhos da Rainha Dona Carlota." [14]

A partir de 1806 D. Carlota passa a residir noutro palácio, separada do marido. Os dois detestavam-se cordialmente e as suas relações continuaram "num estado de crônica desavença" [15] durante os subsequentes vinte anos. A situação era do conhecimento público e ambos tentaram disfarçá-la com artificiosa galanteria na correspondência que mantiveram, cheia dum afectado sentimentalismo e rematada sempre com as iniciais entrelaçadas do monograma JC!

De 1806 a 1812 o papel da consorte foi adquirindo uma importância cada vez maior. No decurso do ano de 1806 D. João sofre um ataque de depressão nervosa e afasta-se de D. Carlota, procurando convalescer no Mosteiro de Mafra primeiro e em seguida no Palácio de Vila Viçosa, que era propriedade dos Braganças.

Entretanto D. Carlota julga reconhecer no estado mental do marido os primeiros sintomas duma enfermidade hereditária, igual à que tinha atormentado a vida da rainha sua mãe. Este diagnóstico era compartilhado por um certo sector da nobreza lisboeta, disposta a tirar o máximo proveito do mais pequeno agravamento do mal que afligia o príncipe. E foi justamente a acção coordenada desse grupo de nobres oportunistas que, de comum acordo, intentou a Conspiração de Mafra:

> [...] parte da nobreza [...] impaciente de organizar uma oligarquia [...] em proveito proprio, pensou em destituir Dom João (por causa de demência [16]) e confiar a regencia à Princesa do Brasil. [17]

Na carta que envia subrepticiamente a Maria Luisa em Agosto de 1806, D. Carlota revela bem os receios que sentia quanto a capacidade governativa de D. João, bem como a fé que tinha nas suas próprias aptidões para substituí-lo como regente do reino, desde que para tal pudesse contar com o apoio dos seus pais. Para tal fim escreve-lhes, pois, sublinhando que

> *The only remedy (against his derangement) is for you to send intimation that you wish me to enter the government, and that you will not accept a refusal, or else your reply will*

14. Lima, 20.
15. *Op. cit.*, 285.
16. Cheke, 6.
17. Lima, 284.

be to take up arms to avenge affronts to me [...] *The Court (here in Lisbon) wants to draw sword on my behalf, and the people also* [...] *for it is obvious to all that the Prince is out of his mind.* [18]

Os pais respondem-lhe com uma reprimenda. [19]

O regresso inesperado de D. João a Lisboa sufoca a conspiração, e o príncipe, em pleno uso das suas faculdades mentais "desterrou alguns dos fidalgos traidores e demitiu um lote de empregados, afirmando sua autoridade minada e cortando o vóo à consorte." [20] D. Carlota livra-se de toda e qualquer censura oficial, mas a confiança que nela depositara até a data D. João tinha sofrido um dano irreparável.

Embora o golpe tivesse falhado, a obstinada princesa não desiste, e continua singrando o perigoso rumo das suas pretensões políticas — o que lhe parece bastante justificável em vista da instável saúde mental do marido, da inegável posição dinástica que ela mesma ocupa na escala hierárquica das Casas de Bourbon e de Bragança, e do caos político que domina a Espanha francófila de Maria Luisa.

Era indiscutível o seu talento de intriguista. Eis a descrição que nos oferece da D. Carlota dessa época um dos seus críticos mais ásperos. Foi personagem popular.

> Constantemente importunando os ministros, pedia, rogava, suplicava, impunha favores para os seus afilhados [...] mestre consumada na arte das intrigas [...] [possuindo] magra dotação de Princesa herdeira [...] sendo [devido à sua excessiva prodigalidade] quasi nulo o seu crédito [...] Dava mostras de dignidade porque esta era espontanea, derivava do seu caracter orgulhoso e imperioso. [21]

Para mais, o ódio que sentia pelo marido e os seus ministros era pago pela mesma moeda, pois estes "chegaram a detestá-la na proporção directa em que a reputavam indigna de toda a confiança", a tal ponto que, "*in tacit agreement with the Prince Regent they put her into political Coventry.*" [22] Em face do que D. Carlota Joaquina não teve outro recurso senão valer-se da sua família em Madrid.

O ano seguinte (1807) foi para ela um período de grandes provações, como aliás para a maioria dos portugueses. De todos os modos, os acontecimentos acabariam por ser-lhe favoráveis. Quando os enviados da França e de Espanha abandonam precipitadamente Lisboa, D. Carlota reconhece a gravidade da situação e escreve uma carta frenética à sua mãe, comunicando-lhe a profunda inquietação que lhe causa a projectada fuga de D. João para o Brasil. Bem sabia ela que, como consorte do regente, não teria outro remédio senão acompanhá-lo ao seu destino.

Em Setembro desse mesmo ano D. Carlota roga aos pais que a tomem, mais os filhos, sob a sua protecção. [23] E escreve à mãe, pela segunda vez no mesmo dia:

---

18. Cheke, 7.
19. *Op. cit.*, 18.
20. Lima, 284.
21. *Op. cit.*, 286.
22. Cheke, 18.
23. *Ibid.*.

It will mean my ruin [...] *There is only one way of saving me. I implore you to write to the Prince saying you wish me and the daughters I may choose to acccompany me, to go and stay with you, so as to be in safety* [...] *And make it plain you will accept no refusal.*[24]

Em Outubro de 1807 o príncipe regente, rejeitando os termos exorbitantes do ultimato que Napoleão lhe envia de Fontainebleau, aguarda a invasão iminente de Portugal. Antecipando a resposta negativa de D. João, Napoleão dera já as ordens necessárias para que o general Junot iniciasse a sua longa marcha através da aliada Espanha, com destino a Lisboa, onde devia prender a família real e apoderar-se da armada. Tão seguro se achava Napoleão da sua vitória que no número de Novembro de *Le Moniteur* de Paris o nome dos Braganças deixava de figurar na lista dos monarcas reinantes de Europa.[25]

D. Carlota não perdera ainda a esperança de que Carlos IV e Maria Luisa acudiriam a resgatá-la, implorando-lhes ansiosamente que

arrange everything for her journey to Madrid, and then to write to the Prince Regent as if the plan were their own idea [...] *Save your wretched grandchildren from the claws of the lions!*[26]

De quem eram estas súplicas, as duma mãe desesperada ou duma consorte real presa nas malhas do seu irreprimível temor aos ingleses e aos franceses?

O príncipe regente, no entanto, a pesar do desengano sofrido, "conservou até à última extremidade a esperança de evitar o golpe fatal, não se convencendo de que o seu sogro quisesse ligar-se sinceramente a Bonaparte para destronar sua filha."[27]

Enquanto os Braganças, a armada portuguesa (se assim se lhe podia chamar) e uma flotilha transbordando de milhares de "patriotas" e carregada com os seus haveres pessoais, singravam rumo à colónia portuguesa do Brasil, Napoleão ocupava-se em assegurar o seu poderio sobre a Espanha. Burlado pelos Braganças de Portugal, era-lhe importante evitar que o mesmo lhe acontecesse com os Bourbons espanhóis. Para tal, convence por meios habéis Carlos IV e seu filho Fernando a aceitá-lo como árbitro das desavenças entre os dois últimos num *rendez-vouz* a realizar-se na cidade fronteiriça de Bayonne, em pleno território francês. O resultado desse encontro foi o ver-se Carlos IV obrigado a assinar a sua própria abdicação, ditada por Napoleão, a favor de José Bonaparte e quedarem-se os dois Bourbons detidos em França. O imperador francês pouco pareceu incomodar-se por não ver a D. Carlota entre os seus prisioneiros. Com efeito, a princesa achava-se a largas milhas de distância, e era, para mais, consorte de um Bragança. Inadvertidamente, Napoleão preparara o cenário para as subsequentes manobras políticas de D. Carlota Joaquina.

Não foi senão em Agosto de 1808 que os brasileiros receberam notícias do logro em que se haviam deixado cair os Bourbons espanhóis, do sequestramento destes por

24. *Op. cit.*, 19.
25. Cor. José Baptista Barreiros, *Ensaio de Biografia do Conde da Barca*, 47.
26. Cheke, 19.
27. Pereira, 173.

Napoleão, da sua abdicação a favor dum membro da família napoleónica e da subsequente reacção violenta por parte dos madrilenhos.

D. Carlota Joaquina, que se encontrava no Rio de Janeiro, não perdeu tempo em tirar partido das informações inquietantes que chegavam de Europa, aproveitando-se da oportunidade — quando não da chamada ao dever — para assumir as responsabilidades que julgava caber-lhe como único membro da estirpe bourbónica ainda em liberdade. O seu plano imediato seria o de obter "a Regência da Espanha como fonte de poder para os seus domínios ultramarinos." [28] Servir-se-ia para tal da impopularidade do regime de Napoleão, ciente de que os espanhóis, no fundo, conservavam-se leais aos Bourbons sequestrados.

A circunstância de ser apenas a consorte do regente não a impediu de pôr o plano em execução, pois contava com o apoio inicial de D. João, o qual se prontificara a enviar o seu ministro dos Estrangeiros a Sevilha, e depois a Cádiz, a fim de apresentar o caso de D. Carlota à Junta Suprema. O mandato do ministro Palmela consistia em estabelecer a legitimidade dos direitos da princesa como sucessora de Fernando VII.

Eram numerosos, porém, os obstáculos que Palmela teve que enfrentar entre 1809 e 1812, como por exemplo, o de resolver se havia outros pretendentes que pudessem contestar o acesso de D. Carlota ao trono. Até a data, tanto o seu irmão viúvo D. Fernando como o irmão solteiro Carlos Maria continuavam sem deixar descendentes. E o mesmo se passava com o seu tio Antônio, embora fosse casado. Em vista do que, D. Carlota Joaquina podia apresentar-se como única pretendente em linha directa, desde que Espanha não reconhecesse a Lei Sálica, a qual proibia a sucessão feminina. Os dois primos napolitanos — um, seu sobrinho adoptivo (e genro desde 1810), e o outro, Luís Felipe de Orleão, de remoto parentesco — estavam ambos convencidos de que a Lei Sálica tinha plena vigência em Espanha. A prioridade máxima do ministro Palmela era, pois, a de persuadir as Cortes de Cádiz a pronunciar-se a favor da revogação da Lei Sálica.

Enquanto o ministro ia remetendo escrupulosamente os seus relatórios a D. Carlota, aconselhando-a a ter paciência, as guerras peninsulares continuavam a destruir Portugal. A princesa, no entanto, bem segura na capital brasileira, só se deixava afectar na medida em que as guerras provocavam a deslocação constante e a concomitante desorganização da Junta Suprema que funcionava em nome do príncipe exilado D. Fernando. E assim, um vazio se ia criando em relação à superintendência das colónias, vazio que D. Carlota se propunha preencher oportunamente.

Graças à posição vantajosa em que se achava para oferecer os seus serviços às confusas colónias espanholas, D. Carlota inicia, com pouca habilidade e independentemente do marido, uma campanha destinada a fazer-se eleger vice-rainha. Em Agosto de 1808 põe em marcha a sua propaganda epistolar, mandando circular em Buenos Aires, em Montevideo, no Perú, etc., um manifesto político onde faz destacar as suas qualificações como herdeira ao trono dos Bourbons. Tudo isto o justificava D. Carlota Joaquina pela necessidade de proteger as colónias contra um eventual ataque dos franceses que,

28. Lima, 355.

além de serem o inimigo comum da Espanha e do Novo Mundo, cobiçavam igualmente a posse dos territórios sul-americanos.

Para alcançar os seus desígnios, D. Carlota projecta deslocar-se até Buenos Aires a fim de dar provas da sinceridade e do altruismo que animavam os seus princípios. Contava para isso com o apoio do almirante Sir Sidney Smith, o único inglês que lhe caíra nas graças. O príncipe regente, por seu lado, não deixava de reconhecer o mérito relativo da projectada viagem, pois supunha que, se Fernando VII não regressasse a Madrid, D. Carlota, uma vez feita vice-rainha em Buenos Aires, disporia duma válvula de escape para as suas perversas manobras políticas. Aumentaria ao mesmo tempo a importância dinástica do próprio príncipe, visto que o império hispano-americano passaria, por efeito do direito sucessório, às mãos da sua esposa e o Brasil escaparia ao contágio da febre de independência que ia minando a América do Sul.[29] Caso Espanha e Portugal se deixassem esmagar pelas forças napoleónicas, a união das duas coroas imperiais no Novo Mundo possibilitaria a emergência de toda uma progénie de sucessores bourbónico-bragantistas.

Houve quem não aprovasse contudo as excursões políticas de D. Carlota Joaquina, dado que esta continuava a ser, acima de tudo, consorte do príncipe regente e, como tal, a personificação do expansionismo brasileiro, claramente manifestado desde que os Braganças haviam desembarcado no Rio de Janeiro. O ministro britânico Lord Strangford, invocando falta de instruções, recusa-se a dar o seu assentimento. D. João, receando indispor o enviado inglês, acaba por negar igualmente o seu consentimento.

O que na verdade não passou dum contratempo passageiro para D. Carlota, pois que cedo lhe chegam notícias da declaração de independência em Buenos Aires e da planeada invasão da Banda Oriental del Uruguay por parte dos rioplatenses.[30] Ela interpreta estes acontecimentos como um claro sinal de que chegara o momento oportuno para manifestar publicamente o seu real apoio à população de Montevideo, último baluarte colonial a favor de Fernando VII.

Elió, o vice-rei da cidade, teve muito gosto em aceitar os presentes que lhe trouxe a princesa, a saber, uma avultada soma de dinheiro e uma máquina de imprimir, que bastante útil lhe seria para fazer circular a propaganda contra os rebeldes independentistas da sua província. Quanto ao resto, a visita pouco prazer lhe dava. Para o vice-rei, a consorte brasileira evocava a imagem da anexação — uma imagem carregada agora de reais ameaças, pois descobrira que o príncipe regente fizera seguir a esposa por um contingente militar. De novo, os ingleses opuseram-se à tentativa expansionista dos portugueses, conseguindo que D. João retirasse as suas tropas e pusesse fim à efémera expedição de D. Carlota à Banda Oriental.

Apesar da censura a que estava sujeita a sua correspondência pessoal — que era sistematicamente devassada, lida, selada de novo e remetida ao seu destino original —,[31] e de lhe ser proíbido viajar fora do Brasil, a princesa porfiava em recrutar novos aderentes à sua causa. Dispondo da sua própria rede de agentes e procedendo clan-

29. *Op. cit.*, 305.
30. H. V. Livermore, *History of Spain*, 363.
31. Pereira, 269.

destinamente se necessário fosse, as suas mensagens iam chegando às mãos dos poderosos e dos influentes. Era-lhe difícil contudo confiar nos seus próprios mensageiros, pois mesmo os que pareciam ter fé no porvenir da princesa, "intimamente estavam convencidos da inanidade das suas diligências."[32] E eram justamente estes quem mantinha o príncipe regente ao corrente das manobras políticas da esposa.

A mais obstinada oposição à causa de D. Carlota provinha do desdenhado movimento independentista nas capitanias rioplatenses, onde os coloniais abominavam a ideia de ver o jugo administrativo de Espanha substituído pelo do Rio de Janeiro ou de Londres.

Em 22 de Dezembro de 1811 uma comunicação enviada de Cádiz por Palmela informa D. Carlota que, numa sessão secreta efectuada no dia anterior, as Cortes tinham aprovado o artigo 4 do capítulo sobre a sucessão. "O seu triunfo foi completo."[33] Havia-se vencido o obstáculo da Lei Sálica, decidindo-se "o ponto da disputa entre V.A.R. (D. Carlota) e a casa Real de Sicília"[34], bem como a Casa dos Bragança-Bourbon (o infante D. Pedro Carlos).

A partir desta data começa a declinar a boa fortuna de D. Carlota, sem que decresça porém o seu zelo ou constante recurso a novas iniciativas, como bem o atestavam certas atitudes em Espanha (Cádiz) ou no novo Novo Mundo. O seu direito a cingir a coroa de Espanha, agora confirmado, não lhe garantia contudo o direito de assumir automática e imediatamente o cargo de regente. Na realidade, um abismo se abria diante dela.

Em Dezembro de 1811 Lisboa preparava-se para celebrar a subida de D. Carlota ao trono de Espanha: "oestar aPrinceza Eleita, Raynha d'Espanha [...] com aquelle gosto e prazer, comq todos os Leaes Portuguezes tem recebido esta grata noticia [...] ."[35]

Celebração um tanto prematura, visto que os relatórios que Palmela seguia mandando de Cádiz faziam referência a certos contratempos. Havia descontentamento nas Cortes. Após a aprovação do Decreto, cujo "objectivo primeiro tinha sido somente o de excluir aos Principes, que com efeito nelle se excluem [...]"[36] os deputados liberais temiam que, uma vez proclamados os direitos da princesa, aumentasse o número dos que desejariam vê-la à testa da regência.[37] Receavam também os liberais que "a entrada de uma Pessoa Real na Regência seria a ruina desta nova Constituição."[38]

Quanto a D. Carlota, a suprema ironia estava em que "para atingir o seu fim principal, se prestasse ela então à comédia de aceitar e aplaudir a Constituição."[39]

Palmela prevenia-a de que o novo governo de Cádiz incluía muitos deputados que apoiavam o regime britânico e se opunham tenazmente à concessão da regência a um membro da realeza.

---

32. *Op. cit.*, 271.
33. *Op. cit.*, 229.
34. *Op. cit.*, 228.
35. *Op. cit.*, 229.
36. *Op. cit.*, 236.
37. *Op. cit.*, 227.
38. *Op. cit.*, 237.
39. Lima, 381.

Em Março de 1812 a incansável princesa quis que o seu secretário Presas cumprisse com a seguinte ordem, impossível de executar-se: "insinuar ao Gen. Ballesteros que fizesse proclamar pelo exercito a sua almejada regencia."[40] Presas replicou que "não encontrou maduro o plano, nem sequer bem germinada a idéia."[41]

Importava muito menos, de 1812 a 1816, quem fosse a consorte em Portugal. No Brasil, o sonho que tivera D. Carlota em tornar-se vice-rainha ia-se desfazendo aos poucos, devido em parte aos defensores do separatismo que repeliam com igual vigor a ideia de confiar o governo colonial a um membro da realeza.

Um dos seus enviados em Buenos Aires relata:

> Infeliz SAR [...] perde cada dia mais gente da que lhe era affeiçoada [...]temo qe o odio, receio, e animoziado [...] dos Espanhoes contra os Portugueses assim como o seo estupido orgulho ponha hum terrivel obstaculo, à que se unão com VAR.[42]

Mas foi sobretudo o grupo inglês no Rio de Janeiro que provocou o malogro de todos os seus planos. Com efeito, haviam sido os oficiais ingleses e os portugueses anglófilos os que tinham solicitado e conquistado os favores do príncipe regente, convencendo-o de que as ambições da sua esposa eram prejudiciais ao futuro do Brasil. Fora o Lord Strangford quem planeara a demissão do almirante Sir Sidney Smith, amigo de D. Carlota, bem como a do secretário particular desta. Fora ele quem tratara de assegurar a re-nomeação de Palmela à embaixada de Londres, causando a desintegração da rede em Cádiz dos que zelavam pelos interesses da princesa. Fora ele quem dera toda a sua protecção aos revolucionários de Buenos Aires que infiltravam o Rio.[43] E fora um aliado de Strangford, o anglófilo Conde de Linhares, quem se empenhara em garantir que o regente D. João se conformasse sempre com os interesses da Inglaterra.[44] Em virtude do que D. João prometera ao Lord Strangford não mais intrometer-se nos negócios do Rio da Prata.

E, finalmente, foram os defeitos da princesa mesma que fizeram gorar os seus planos. Ignorando sistematicamente os limites que lhe impunha o seu papel de consorte, ia procedendo "sem carater propriamente oficial, pois pelo casamento perdera os direitos de infanta espanhola."[45] As vindictas pessoais de D. Carlota Joaquina indispunham contra ela os que porventura mais lhe houvessem podido valer. Insistia sempre em ser ela mesma a organizar os seus planos estratégicos, o que punha à vista a sua falta de maturidade política e comprometia a posição do marido. O seu egocentrismo era ilimitado. E embora desse mostras de preocupar-se por Espanha e pelo destino dos seus irmãos,[46] o que mais lhe interessava era alcançar, para sua satisfação pessoal, as rédeas do governo.

---

40. *Ibid.*.
41. *Ibid.*.
42. Pereira, 268.
43. Cheke, 48.
44. Lima, 330.
45. *Op. cit.*, 308.
46. *Op. cit.*, 331.

O apoio, não isento de cautela, que lhe dispensara o marido pode explicar-se por múltiplas razões. Por um lado, era uma atitude que quadrava bem com as ilusões de grandeza imperial de que sofria D. João. Por outro lado, isso servia-lhe para combater ou evitar o contágio da guerra civil nos seus domínios.[47] Acima de tudo, porém, porque considerava as campanhas políticas de sua esposa como uma farsa benigna que o iam distraindo dos espectros do republicanismo que teimavam em persegui-lo.[48] No fim de contas, viu-se constrangido a negar-lhe todo o seu apoio devido às objecções insistentes dos ingleses, que com maus olhos mediam as possíveis consequências da regência de D. Carlota.

As pretensões políticas da princesa sofreram um golpe mortal quando Napoleão assinou o Tratado de Valençay em 1813, restituindo a liberdade a Fernando VII e outros seus parentes, prisioneiros até esse ano no magnífico palácio de Talleyrand. Em consequência do que os direitos de D. Carlota "foram de uma vez arredados."[49]

Ela tenta socorrer-se do irmão por meio de correspondência, dirigindo-lhe em 30 de Novembro de 1814 um estranho pedido:

> que a mande buscar e às filhas, sem demora, ao Rio que já não pode suportar ni fisica ni moralmente y que venga directamente â mi sin depender de el Principe, ni de Ministros.[50]

Em Dezembro de 1815, ecoando a euforia dinástica que se alastrara pela Europa após o Congresso de Viena, D. João eleva a colónia do Brasil à categoria de Reino. Em virtude do que D. Maria I, sogra de D. Carlota Joaquina, moribunda na reclusão do seu palácio no Rio de Janeiro, torna-se "Rainha do Reino Unido de Portugal, Brasil e os Algarves". Ao morrer a rainha no ano seguinte, transmite-se o título ao seu filho D. João, passando a nora a chamar-se agora, igualmente, Rainha — ou melhor dito, Rainha-Consorte.

De 1816 a 1821 foi importante, sob o ponto de vista dinástico, o papel que coube à consorte portuguesa, porque o vigor político da rainha se sublimaria, por assim dizer, ao concentrar as suas funções de matriarca no ajustamento de casamentos de família. Em 1816 duas das suas filhas se casaram com os respectivos tios espanhóis (Fernando VII e Carlos Maria); ou seja, os irmãos de D. Carlota tornaram-se seus genros. A união oferecia uma dupla vantagem: conservava bem apertados os laços entre os Bourbons e mantinha abertas as vias de comunicação directa com Madrid.

No que respeita a D. João, essas alianças matrimoniais hispano-portuguesas preparar-lhe-iam o terreno para "tomar posse definitiva da Banda Oriental."[51]

Quanto a Madrid, tais uniões continham igualmente um significado ulterior: "A idéia oculta de Madrí foi sem dúvida a de captar a cooperação portuguesa para a pacificação pela força da América Espanhola."[52]

---

47. *Op. cit.*, 338.
48. *Op. cit.*, 331.
49. *Op. cit.*, 349.
50. Pereira, 304.
51. Lima, 294.
52. *Ibid.*.

Durante as cerimónias de "aclamação" (e não de "coroação", note-se bem) no Rio em 1818, a rainha D. Carlota, fazendo alarde da solidariedade bragantina, jura fidelidade ao novo rei juntamente com toda a família. Dois anos mais tarde, ela e o marido, todo subjugado de emoção, mais os seus filhos D. Pedro e D. Miguel, todos de pé na varanda do palácio aberta sobre a multidão ululante dos revolucionários, prometem solenemente defender a nova Constituição que se estava preparando em Lisboa. Esta cena representava o ponto culminante da revolta que se dera no palácio real sob a chefia do filho mais velho D. Pedro. D. Carlota pouco tardaria a quebrar os dois juramentos.

De 1821 a 1826 foi grande a importância que teve a personagem da consorte em Portugal. A trajectória dos actos de lesa-magestade cometidos pela rainha tem início na parte final desse mesmo ano de 1821, quando a família real regressa a Portugal após uma ausência de treze anos no Brasil. Ao termo da longa viagem, não lhe seria autorizado o desembarque ao rei, a não ser que este jurasse novamente defender a Constituição, cuja redacção se completara já. Vexada pelo tratamento a que fora sujeito o marido, D. Carlota decide distanciar-se o mais possível da facção liberal em Lisboa. Grande foi também o desgosto de D. Carlota ao testemunhar a incapacidade do pusilânime monarca para fazer frente ao novo regime. Se da sua vontade dependesse, teria mandado que os deputados "fossem todos presos duma só vez, enforcados, afogados e esquartejados." [53]

Quando estes mesmos deputados exigiram que ela jurasse de novo pela Constituição liberal, a rainha surpreendeu-os com uma firme recusa. Como castigo, foi condenada ao exílio. Invocando razões de saúde, D. Carlota Joaquina suplicou que lhe prorrogassem por alguns meses o cumprimento da pena. Entretanto, o veleiro "Perola" aguardava-a ancorado no Tejo, pronto a transportá-la ao lugar do exílio. Foi quando D. João suspeitou que a rainha tentasse dirigir-se às Tulherias e regressar à testa dum exército francês! [54] Mas a rainha acabou por não cumprir a sentença: "Já as Cortes se achavam tão ocupadas nos preparativos de uma guerra externa, que não lhes era possível prestar cuidado algum a respeito de Sua Magestade." [55] Perdida a cidadania e privada da sua dotação, D. Carlota retira-se para o palácio do Ramalhão, a dez milhas de Lisboa. Aqui, de parceria com o seu filho D. Miguel, jura uma hostilidade sem tréguas e inicia o movimento reaccionário contra os liberais.

No decurso dos quatro últimos anos da sua vida, a consorte de D. João VI havia-se transformado numa ameaça directa contra a monarquia, conspirando pela deposição do marido e sua substituição pelo príncipe D. Miguel, durante cuja menoridade governaria ela como regente do reino.

Caberia ao rei, em parte, a culpa dos delitos cometidos por sua esposa? Não seria a debilidade moral do monarca o que a teria incitado a agir como agiu? E de que meios dispunha ele para impedir que a rainha, uma vez assentados os seus planos de acção, levasse a cabo tão ignominiosas actividades? Não cabem dúvidas que D. João fizera tudo o que pudera, na medida em que o haviam permitido as suas fracas habilidades e as restrições do seu cargo: depois do fracasso de Mafra em 1806, evitara que se exercessem

53. Cheke, 89.
54. *Op. cit.*, 144.
55. João Armitage, *História do Brasil*, 73.

quaisquer represálias contra a rainha, punindo antes os cúmplices desta; na ocasião da sua desobediência civil frente à Constituição Liberal, retirara-lhe o direito ao voto; após a tentativa de golpe militar em 1823, quando o Conde de Amarante, lugar-tenente de D. Carlota, se escapa pela fronteira espanhola, D. João ignora a sua cumplicidade; após a Vilafrancada, em Maio de 1823, concede-lhe o perdão, libertando-a do encerramento forçado no Ramalhão e restituindo-lhe os direitos de cidadania; após o malogro do pronunciamento militar em Salessas em fins de 1823, desatenta-se da sua culpabilidade; após o assassínio do Duque de Loulé em Fevereiro de 1824 (que talvez ela própria tivesse planeado para vingar-se da lealdade do Duque para com o rei durante a Vilafrancada), o processo judicial é postergado indefinidamente; após a Abrilada, na Primavera de 1824, o monarca não poupou esforços para desterrá-la para Espanha, mas em face do desinteresse manifestado por D. Fernando, não teve outro remédio senão encerrá-la de novo no Ramalhão. Mas nenhuma destas medidas "punitivas" haviam jamais conseguido, evidentemente, afrouxar a obstinada firmeza que sempre animara as resoluções de D. Carlota Joaquina.

Embora não existam provas concludentes que permitam acusá-la de cumplicidade na morte prematura do marido, não faltam no entanto indícios comprometedores. Quando D. João, em vésperas de cumprir os sessenta anos, adoece inesperadamente, em vez de nomear a rainha escolhe a sua filha D. Isabel Maria para regente do reino. Três dias mais tarde falece, em circunstâncias misteriosas. D. Carlota não assiste ao funeral.

Se se tem em conta a genealogia dinástica e a ideologia de D. Carlota, não é difícil compreender a obstinação, ou a quase perversidade, com que ela se empenha em manter viva a chama do absolutismo. Mas a estreiteza da sua visão política e a cegueira pessoal relativamente ao novo ambiente liberal que a rodeava resultaram num *modus operandi* que, por carecer de valores morais e patrióticos, acabaram por destruir tanto a causa que defendia como a sua reputação pessoal.

D. Carlota Joaquina sobreviveu ao seu marido uns quatro anos, tendo tempo suficiente para ver o seu filho D. Miguel cingir a pesada coroa absolutista, mas não para testemunhar as consequências das suas numerosas e complicadas maquinações.

O seu legado infame? A guerra civil em Portugal!

BIBLIOGRAFIA

ARMITAGE, João, *História do Brasil*, Itatiaia, São Paulo, ed da Universidade de São Paulo, 1981. Tradução pub. 1831.

BARREIROS, Cor. José Baptista, *Ensaio de Biografia do Conde da Barca*, Edição da Delegação Bracarense da Sociedade Histórica da Independência de Portugal. (Data, lugar?)

CHEKE, Marcus, *Carlota Joaquina, Queen of Portugal*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1947.

LABOURDETTE, Jean-François, *Le Portugal de 1780 à 1802*, Sedes, Paris, 1985.

LIVERMORE, H.V., *History of Spain*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1958. Rev. ed. 1966.

OLIVEIRA Lima, *D. João VI no Brasil 1808-1821*, vol.1, 2ª ed., Livraria Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1945.

PAYNE, Stanley, *History of Spain and Portugal*, vol. 2, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1973.

PEREIRA, Ângelo, *D. João VI Príncipe e Rei, A Retirada da Família Real para o Brasil*, vol. I, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1953.

ZÚQUETE, Afonso, etc. *Nobreza de Portugal e do Brasil*, vol. 1, Editorial Enciclopédia Lda., Lisboa, 1960.

PROMOÇÃO DA CULTURA PORTUGUESA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

EUGÉNIO LISBOA

Meus senhores e minhas senhoras, meus caros amigos:

No passado dia 22 de Agosto, o Primeiro Ministro John Major partiu para o Norte do nosso país, onde foi gozar duas semanas de, como se diz, merecidas férias. Na véspera da sua partida, o grave e conspícuo *Times* dedicou-lhe um perverso editorial, que terminava com os seguintes votos:

> Possa o Primeiro Ministro gozar as suas hortaliças, nas suas férias em Portugal, que é uma das pátrias da indomesticada couve original, embora os portugueses lha vão servir, como tudo o resto que ali se come, com bacalhau e azeite de oliveira.

Esta ideia que têm os ingleses, de que nós comemos bacalhau como acompanhamento obrigatório de tudo o que ingerimos, não deverá parecer-vos estranha, num povo, de que aliás gosto, que concebe as mais extravagantes fantasias acerca do inominável estrangeiro. "*Foreigners*", dito como quem pune, é um dos mais adstringentes vitupérios que ali se podem endireitar ao peito desprevenido do turista bem intencionado. Nem era por acaso que a escritora inglesa Nancy Mitford, pouco dada a papas na língua, observava, com vigor e convicção, que "a terra estrangeira é inexprimivelmente desprezível e os estrangeiros [são] demónios."

Este orgulho de se ser quem é — o primeiro prémio na lotaria da vida coube aos que tiveram a felicidade de nascer ingleses, dizia o imperialista Cecil Rhodes — leva, inevitavelmente, à pouca inclinação para se apreciar os outros: "Se os franceses fossem realmente inteligentes", observou, com admirável candura, Wilfrid Sheed, "falariam inglês." Como é óbvio. Bertrand Russell, mais universalista e portanto menos xenófobo, notava com humor ferino: "As formigas e os selvagens condenam os estrangeiros à morte." Ainda nesta linha de rejeição de tudo o que é estranho, não gostaria de vos deixar regressar a casa sem vos legar, para gostosa meditação, estas regras do humorista P. J. O'Rourke:

> Os estrangeiros — dizia ele — podem pretender o contrário, mas se o inglês for falado suficientemente alto, qualquer pessoa o consegue entender, incluindo os ingleses. Na realidade, não existe essa coisa a que se chama línguas estrangeiras. O mundo está simplesmente pejado de pessoas que grunhem e guincham em vez de falarem de modo que se perceba. Os franceses podem ser uma excepção. Mas, uma vez que é impossível fazer-se a mais pequena ideia do que dizem, nunca estaremos muito certos disso.

Trata-se, como é óbvio, de um problema de imagem: a imagem que, de nós têm os outros.

Se quisesse encontrar uma justificação rápida e fulminante para o que o contribuinte português gasta com o cargo que desempenho — sou Conselheiro Cultural da Embaixada

de Portugal em Londres: faço, portanto, ou tento fazer promoção e correcção da imagem cultural do meu país — bastaria pegar, por exemplo e quase ao acaso, num livro intitulado *Encyclopédie des citations*, de Jean Dissère, e procurar, com alguma sofreguidão, a entrada relativa aos portugueses. Depararia com isto: *Portugais*. Voir *Espagnols*. Confesso que não me admirei: recebo, com relativa frequência, no meu gabinete em Belgrave Square, pedidos que já não estranho: informações sobre museus em S. Paulo, minúcias sobre Faculdades de Economia, em Madrid, sobre em que parte de Portugal fica, ao certo, Paris, e sobre se aquele senhor Eça de Queirós, que tem uma bonita placa azul, numa casa, em Bristol, é assim uma espécie de escritor... E um dia, até, não há muitos anos, um ministro da coroa britânica, hoje par do reino e naquela altura primeiro ministro substituto, homem astuto, sábio e bom, num jantar celebrativo de amizades luso-britânicas e coisas nessa ordem de pensamento, fez um pequeno e amistoso discurso, no qual confessou, com espanto genuíno e contente, que só nessa tarde, ao ler pela primeira vez o discurso que naquele momento ali estava a fazer, verificara que o português *também* se falava no Brasil!

Quando se vê o isolacionismo devastador que uma certa falta de curiosidade, aliada a uma cultura reticente e ajudada por um sistema educativo que só agora está em vias de, talvez, quem sabe, mudar um pouco, produz, temos de concluir, de algumas pessoas, o que concluíra Henry James do espírito de Thoreau, ao afirmar que este era, "pior do que provinciano, paroquiano." Tudo isto desencadeia, em relação a terceiros, dois males que se equiparam: ou desconhecimento puro e simples, ou conhecimento horrorosamente distorcido (na melhor das hipóteses, inofensivamente superficial e pejado de lugares comuns). Às vezes, até, bem intencionado mas, neste caso, intoleravelmente paternalista. Eu dou-vos alguns exemplos, para nos não ficarmos pelas denúncias vagas e pouco honestas.

De um diário de Dorothy Wordsworth, filha do grande poeta William Wordsworth, escrito durante os seis anos que viveu em Portugal, com seu marido Edward Quillinan, colho os seguintes excertos:

> Uma grande vantagem que os pobres de Portugal têm sobre os nossos é o seu clima magnífico. Precisam de pouco combustível e de pouca roupa. Esta é principalmente feita de tecido de lã grosseiro, que eles próprios fiam, assim como fiam também todo o linho de que necessitem.
>
> As mulheres que transportam à cabeça caça, fruta, etc., para o mercado, fiam enquanto andam. Sentam-se, também, como os homens, às portas ao sol, a fiar ou a tricotar e coser, enquanto os filhos, meios nus, brincam perto delas e rebolam na areia como porquinhos.
>
> A propósito [de porquinhos], embora o nosso porco mascote fosse um porco muito bonito — um chinês estranho — os porcos desta região são geralmente terrivelmente feios. São animais enormes com grandes orelhas compridas, lombos imensos, erguendo-se no centro como um arco, costados ocos e cobertos de uma espécie de pelos curtos e macios, mas tão ralos, que se vê distintamente a pele por baixo. Apesar disso, os aldeões consideram estas criaturas como animais domésticos — que respondem aos nomes que lhes põem e vêm quando os chamam, como os cães, e gostam muito que lhes falem e [os] acariciem.
>
> Quase todas as casas têm um cão e são uma boa maçada estes rafeiros! Na Foz e nos arredores do Porto, vêm ladrar às pernas dos nossos cavalos, saindo de todas as portas, até que se tem uma matilha completa atrás de nós antes de chegar ao fim da rua e, se

nos deixarem aí, podemos ter a certeza de encontrar outro bando à nossa espera na próxima rua.

Há um ano ou dois os magistrados, para reduzir este incómodo, ofereceram um tanto pela cabeça de cada cão que fosse encontrado a vaguear na rua, sem dono que se responsabilizasse por ele. Apareceram inúmeras cabeças de cão, para a recompensa, na esquadra da polícia e o negócio de decapitação dos cães prosperou durante alguns dias, até que se descobriu que nem uma só cabeça, nem um só pelo de qualquer dos rafeiros contra os quais o edital canino tinha saído tinha sofrido, mas sim todos os cães dos fidalgos que tinham podido ser apanhados e todos os cães de luxo das senhoras...

Outro exemplo, se quiserdes, é tirado do livro *Rita, the Portuguese*, do inglês M. P. Guimaraens, de que Maria Laura Bettencourt Pires traduziu excertos, para o seu precioso *Portugal Visto pelos Ingleses* (de onde retirámos, aliás, a transcrição anterior). Do livro, editado em Londres, escolhemos a seguinte passagem:

[...] Pedalar na terra de Camões é um prazer misto. Calhaus, seixos e pedras de tamanho anormal enchem a estrada em números supérfluos, enquanto buracos e abismos abundam, nos quais tanto o cavaleiro como o seu corcel podem seguramente ser ambos acomodados [...]

De uma carta do oficial de marinha, Charles Adams, escrita ao largo de Lisboa, em 11 de Setembro de 1808, ao seu amigo James Loch, que lhe pedira que lhe arranjasse livros espanhóis e portugueses, colhemos este post-scriptum saboroso:

Adeus, receio perder o barco. Deixo-te com os relatos públicos sobre a Rússia, etc. Vou fazer o possível para arranjar os teus livros espanhóis, dizem-me que não há livros portugueses que valha a pena ter.

E, por fim, para não mais sofrermos (ou a nossa imagem não sofrer), dois excertos de cartas do capitão do 99° Regimento de Infantaria; uma escrita de Évora, para Inglaterra, em 18 de Dezembro de 1780:

As mulheres portuguesas são agradáveis, elegantes no vestir, com lindos olhos e dentes e belo cabelo muito abundante: nos seus penteados misturam fitas e flores com muito bom gosto e isto mesmo mulheres de classes baixas, pois não nos foi dado ver outras.

Em resumo, tem que se admitir que há mulheres mais bonitas e melhores mulas em Portugal do que na Andaluzia.

A outra, de Lisboa, também de Dezembro do mesmo ano:

Os homens portugueses são, sem dúvida, a raça mais feia da Europa. Bem podem eles considerar a denominação de «ombre blanco» — homem branco — como uma distinção. Os portugueses descendem de uma mistura de Judeus, Mouros, Negros e Franceses, pela sua aparência e qualidade parecem ter reservado para si as piores de cada um destes povos.

Tal como os Judeus, são mesquinhos, enganadores e avarentos. Dos Mouros, são ciumentos, cruéis e vingativos. Tal como os povos de cor são servis, pouco dóceis e falsos e parecem-se com os Franceses na vaidade, artifício e gabarolice.

Exemplos como os que citei abundam e, infelizmente, não só de ontem. Poderia aconselhar-vos, a título saudavelmente informativo, a leitura do diário, acabado de publicar, de um ex-ministro do governo Thatcher, Alan Clark. Há, nisto tudo, àparte as culpas que nos cabem no cartório, porque a imagem que de nós se tem é um pouco construída da permissão que damos para que isso aconteça, um claro problema de arrogância da parte do outro, do que se julga mais forte, mais civilizado, mais filho protegido dos deuses. Este problema, é claro, é difícil de resolver e não pode, sobretudo, solucionar-se de um dia para o outro. Trata-se de uma arrogância não necessariamente dirigida só aos pequenos e facilmente humilháveis. Um certo fastio, uma certa falta de vontade de conhecer o outro, um certo desprezo, ainda que não confessado, aflige até pessoas notáveis e mesmo algumas cujas funções estariam, em princípio, em flagrante contradição com tal fastio ou inapetência ou desprezo. Para vos dar só um exemplo, mas altamente significativo: o grande E. V. Rieu, que fundou e, durante muitos anos, dirigiu a hoje famosa série "*Penguin Classics*", que foi por alguns considerada "a maior força educativa do século XX", o grande Rieu, repito, achava engraçado afirmar, sem nenhuma inibição, a propósito da obra-prima do romance russo do século XIX, *Oblomov*, cujo autor é o grande romancista Ivan Goncharov, que nunca sabia muito bem se tinha sido Oblomov a escrever o *Goncharov* ou o Goncharov a escrever o *Oblomov*. Quando isto se passava relativamente a um mestre de uma das mais prestigiadas literaturas europeias (a russa do século XIX), podemos sonhar, quase sem limites, sobre o que se não passará em relação a literaturas menos conhecidas, de países literária e politicamente menos... vistosos!

Este "desapetite", que é genuíno e compete à diplomacia cultural minar, assume formulações fulgurantes, como a da grande viajante e conhecedora de Portugal, Rose Macaulay que, no entanto, pôs um dia a si própria a pergunta dilacerante: "A grande e recorrente pergunta acerca do estrangeiro é: valerá a pena ir lá?". E o escritor William Trevor emblematizava o fastio, observando: "Ele viajava só para poder regressar a casa." Antes dele, e por outras palavras, já Chesterton dissera o mesmo: "O verdadeiro objectivo de viajar", notava o autor das histórias do Padre Brown, "não é pôr o pé em terra estrangeira. É, isso sim, pôr, finalmente, o pé, no nosso próprio país, como se fosse ele o estrangeiro." O estrangeiro, tenhamos a coragem de encarar o problema de frente, se o queremos resolver, é aquilo que, à partida, perturba um pouco o conforto das nossas certezas, o valor não questionável dos nossos hábitos e valores, o calor do nosso ninho medíocre mas bom. "As lágrimas do estrangeiro não passam de água", fulminava um conhecido provérbio russo. E já Plauto observava que "o homem não é um homem mas um lobo, para aqueles que não conhece." Costumo contar a história, que acho exemplar do conhecido e desbocado maestro inglês, Sir Thomas Beecham que, regressando a Londres após uma prolongada viagem, durante a qual dirigiu orquestras um pouco por todo o mundo, deu uma entrevista no Savoy, na qual afirmou, enfastiado e desdenhoso: "Viajei recentemente por esse mundo todo e formei dele uma opinião muito fraca." No fundo, Sir Thomas era a resposta inglesa ao francês que, nos *Cadernos do Major Thompson*, pergunta: "Como se pode não ser francês?" Ou como o outro, de Montesquieu, que interrogava, perplexo: "Como se pode ser persa?"

Corrigir o fastio, estimulando o apetite de um maior e melhor conhecimento *do outro* é o trabalho ciclópico, a um tempo estimulante e frustrante, da diplomacia cultural. Trabalho que só é possível quando se sente a necessidade dele. É em relação, precisamente, a esta necessidade, que existem, como aliás em quase tudo, duas escolas de pensamento diametralmente opostas. Uma é a seguida pelos britânicos, impregnada de fastio, de altivez e de puritano ainda que legítimo e até honroso pudor. Segundo o diplomata e excelente escritor Harold Nicholson, já no século XIX e, sobretudo no período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, os britânicos teriam adoptado uma postura de "arrogante reticência, baseada no hábito de se olhar todas as formas de autopromoção como odiosas." De aí, pensarem, segundo ele, mais ou menos segundo estas linhas de força:

> Se os estrangeiros não conseguem apreciar ou sequer notar os nossos dons de invenção ou o nosso esplêndido poder de adaptação, então não há nada que possamos fazer para mitigar a sua obtusidade. O génio da Inglaterra, ao contrário do génio dos outros países menores, fala por si próprio.

Esta postura representa, para todos os efeitos, um recuo que se origina, não tanto numa falta de confiança no produto cultural indígena, como, antes, num excesso de confiança e até nalguma arrogância. Mas não só: há aqui também, como já sugerimos, uma componente de pudor e de legítimo escrúpulo moral perante o que implica todo o acto publicitário. Toda a publicidade envolve uma certa manipulação dos espíritos em relação a essa "realidade". Fazer publicidade é sempre vender uma certa "ideia" que nos convém fazer prevalecer. Em países de tradições puritanas, como é, por exemplo, o caso da Inglaterra, está constantemente a ressurgir o inconforto associado à ideia de se fazer publicidade: há sempre um processo em curso contra este "abuso da boa fé" do público. O conhecido escritor Richard Hoggart, autor do já famoso *The Uses of Literacy*, dedicou, a este assunto, um penetrante ensaio, intitulado: "The Case Against Advertising", no qual observa:

> Os problemas realmente sérios levantados pela publicidade transcendem, em muito, a própria publicidade. Se os críticos gastam tanto tempo a atacar a publicidade, não é porque esta seja uma peculiar espécie de vício, mas simplesmente porque é um sintoma, porque exibe de modo mais patente e persistente do que qualquer outra coisa, as questões levantadas pela persuasão de massa. No fundo, o processo contra a publicidade é o mesmo que se levanta contra a propaganda política, contra muito do proselitismo religioso ou qualquer outra forma de chantagem emocional.

Este recuo puritano, relativamente a todo o acto publicitário ou de propaganda viu-se acentuado no primeiro quartel do século XX, em Inglaterra, em consequência dos métodos eficazes mas nem sempre muito escrupulosos usados pelo Ministério da Informação britânico, chefiado pelo notório Lord Beaverbrook, durante a Primeira Guerra Mundial. Visando objectivamente minar a moral do adversário e levantá-la do lado dos aliados, valeu tudo, incluindo o pouco respeito pela verdade dos factos. A manipulação da realidade conseguida pelos "fabricantes de factos" de Beaverbrook revelou-se de uma tão implacável eficácia, que levaria Hitler, admirador incondicional dela, a imitá-la, via

Goebels, na promoção e expansão do Terceiro Reich. Como observaria um dia o senador norte-americano, Hiram Johnson, "quando uma guerra começa, a primeira vítima é a verdade." No entanto, se os métodos e triunfos de Beaverbrook excitaram a admiração e o espírito de emulação dos construtores do estado nazi, viria a produzir, nos britânicos, uma reacção diametralmente oposta de recuo: o conceito de propaganda ou, mais moderadamente, de publicidade, revestir-se-ia, para eles, de uma aura sinistra, de que se ausentava o mais pequeno cheiro de santidade. Isto viria a reflectir-se na sua conduta em vários pelouros da promoção, incluindo o da diplomacia cultural. Durante longos e arrastados anos ficaram-se para trás, a ver os franceses avançarem, galhardamente, ao toque de tambor da sua máquina de promoção cultural externa, bem oleada, bem financiada e claramente triunfante. Só mais tarde, já nos anos trinta, tendo-se finalmente dado conta de que o recuo da sua imagem cultural *até* lhes afectava o êxito no importante sector do comércio externo, se resolveram a contra-atacar, tomando medidas que levaram, eventualmente, à criação do *British Council*.

A outra escola de pensamento, diametralmente oposta, como já observámos, é a seguida, sem problemas de consciência por aí além, pelos franceses. Observava o jornalista e escritor Geoffrey Moorhouse, no seu livro de exaustiva sondagem à vida diplomática, intitulado: *The Diplomats — The Foreign Office Today*, que "quando os funcionários britânicos pronunciam as palavras 'diplomacia cultural' têm normalmente presentes no espírito os franceses. A referência [quando falam de diplomacia cultural] é àquilo que as almas não-diplomáticas poderiam apelidar cruamente de lavagem ao cérebro e qualquer pessoa profissionalmente implicada no assunto ilustrará prontamente o seu significado a um simples levantar de sobrancelha. Significa que livros a enaltecerem o património francês viajam rápida e gratuitamente para a América do Sul, em serviço graciosamente prestado pela Air France, ao passo que comparáveis textos ingleses são transportados devagar e caro pelo próximo navio a vapor disponível. Significa que o Quai D'Orsay deslocará alegremente sessenta estudantes do Cairo para Paris para umas longas férias à custa dele (Quai D'Orsay), para lhes ensinar nada que não sejam os méritos da França, enquanto os britânicos se esfalfam para conseguirem um punhado de bolsas para meia dúzia de estudantes de oftalmologia ou tema similarmente pouco tendencioso. Significa que, a longo prazo, se formos à Argélia de hoje e falarmos com o mais ardente nacionalista, ele se esforçará quase sempre ingloriamente por se exprimir em língua árabe e acabará, por fim, por voltar ao francês, que foi sendo, cada vez mais, a sua língua nativa. Esta não foi por certo a marca que os britânicos alguma vez deixaram ao saírem da Índia, por maior que seja o bilinguismo do sub-continente. "Diplomacia cultural", concluía Moorhouse,

> é até certo ponto a expressão de uma antiga rivalidade entre os britânicos e os franceses. Tudo se resume, no fundo, a que no tempo em que foram ambos potências coloniais, os franceses expandiram a sua influência mais com a ajuda da sua literatura do que acreditando no Manual; e regeram-se, nos postos remotos por onde andaram, tanto pelas melodias de Offenbach como pela *Marselhesa*, em vez de se ficarem surdos e praticamente a qualquer som excepto o do batimento dos 'Granadeiros Britânicos' e do tinir da caixa registadora.

Eis, num revelador resumo, o contraste de duas atitudes, ou seja, de duas concepções de diplomacia cultural. De um lado, a fé na cultura e nos resultados dela; do outro, o olho posto, pragmaticamente, julgava-se, no sólido, no prático, no útil, no aparentemente rentável.

O principal trunfo da diplomacia cultural francesa tem sido sempre, antes de mais nada, a fé inabalável que os franceses têm sabido mostrar no valor da própria mercadoria. Promovem-na, sem grandes escrúpulos, porque "sabem" que não estão a vender gato por lebre. Citei, não há muitos meses, numa conferência que fiz em Paris, sobre José Régio e a cultura francesa, uma passagem das *Promenades Littéraires*, de Remy de Gourmont, que não resisto a ler-vos aqui, de novo, de tal modo ela é emblema desta fé do povo francês na superioridade da sua própria cultura:

> Desde que a literatura e o pensamento francês existiram — dizia Gourmont — isto é, durante quase mil anos, quase todos os grandes espíritos europeus tiveram algumas das suas raízes na França intelectual. Dante foi educado com os nossos poetas e teólogos. As nossas *chansons de geste* produziram as suas últimas flores nos épicos líricos ou irónicos de Ariosto, Cervantes e Tasso; Shakespeare derivou a sua filosofia de Montaigne, e a dúvida que, em Hamlet, faz caretas é a mesma que sorri nos *Ensaios*; Descartes ensinou a Spinoza a sua disciplina; a nossa teologia escolástica terminou em Kant e morreu com ele, assim como o nosso génio clássico teve o seu último florir em Goethe; Schopenhauer construiu o seu grande drama metafísico a partir das observações amargas dos nossos moralistas, Pascal e La Rochefoucauld. Stendhal e Gobineau encontravam-se entre os mestres de Nietzsche.

Este texto, soberbo de verdade e de orgulho arrogante — "como se pode não ser francês"? — encontra-se no mesmíssimo capítulo em que, noutro lado, e a outro propósito, Gourmont avisa: "Em França, não gostamos de tais exageros; acha-mo-los de mau gosto." A verdade, dízia eu é que, para ele, como para a maioria dos franceses, proclamar a evidência da sua superioridade cultural é isso mesmo: uma evidência. A este respeito, ofuscado por uma fé, que os britânicos também têm mas não aquecida a tão sublimes temperaturas, pelos seus próprios valores (para não falarmos nos portugueses...), o notável jornalista, escritor e ministro, Harold Nicholson, observou um dia:

> [...] encorajados pelos pais, desde o berço, a afirmarem-se abertamente, a *fazerem-se valer*, convencidos de que desde a idade de Péricles não existiu nenhum tipo de vida civil comparável à que se desenrolou a partir de Luís XIV, têm tido — e com toda a sinceridade — como missão sua espalhar a cultura latina através do globo e revelar a não educados selvagens a inteligência lógica de Descartes e Pascal ou a perfeita ordenação do estilo cuidadoso de Racine. Para eles, a este respeito, orgulho e filantropia confundem-se com nobreza. Mesmo os italianos — continua Nicholson — cujo prestígio depende mais de um passado magnificente do que das proporções presentes de riqueza e poder, têm lutado por fazer expandir a sua influência comunicando aos outros a beleza da sua linguagem e o fulgor das suas realizações intelectuais e artísticas.

Convencidos do seu valor, não é de estranhar que convençam também os outros desse mesmo valor.

A promoção cultural tem e terá sempre uma vida difícil. Periodicamente, em tempo de vacas magras, lá surge, ao poder, a tentação de cortar na verba para a "cultura".

No fundo, mesmo os que fazem ponto de honra em afirmarem que a "cultura", sim senhor, é importante, lá bem no íntimo de si próprios, acalentam a convicção de que se trata de uma actividade de luxo, expediente, sim, em períodos de abundância, mas claramente dispensável se a árvore das patacas mostra indícios de secar. Ninguém melhor do que os dirigentes do *British Council* poderá testemunhar a veracidade do que aqui digo. Vezes sem conta tem sido aquela meritória organização atacada pelos políticos, visando, na melhor das hipóteses, a diminuição do seu estatuto e da importância das suas acções culturais, e, na pior, a sua extinção pura e simples. Uma das últimas esforçadas tentativas de aniquilação da promoção cultural externa, no Reino Unido, ficou conhecida por *O Relatório Berrill*, produto final de uma investigação às actividades diplomáticas (incluindo a diplomacia cultural) pedida, em 1976, pelo então Ministro dos Negócios Estrangeiros, James Callaghan, a Sir Kenneth Berrill, director do *Central Policy Rewiew Staff*. Curiosamente, a equipa presidida por Sir Kenneth oferecia sérias dúvidas quanto à sua constitutiva adequação a uma tarefa deste tipo: Sir Kenneth era economista e tinha, a assessorá-lo, dois jovens economistas, um sociólogo e três outros funcionários de escalão médio: um do Ministério dos Estrangeiros, outro da Defesa e outro do Desenvolvimento Ultramarino. E, o que é pior, como observa Frances Donaldson, na sua exaustiva história do *British Council* (422 páginas),

> não só tinha James Callaghan [O Ministro dos Estrangeiros] concordado com a sugestão de que Sir Kenneth e a sua equipa deveriam levar a cabo esta tarefa maciça para a qual não estavam obviamente qualificados, mas também com o facto de que a deveriam completar depressa.

Obedientemente, o grupo de trabalho desempenhou-se do ciclópico cometimento em exactamente dezoito meses. E o resultado foi aquele que seria de esperar, no relatório expeditamente submetido por Sir Kenneth. Na introdução ao dito, começava por observar, sentando-se rotunda e convictamente nas premissas clássicas dos que pensam que, em tempo de escassez, a cultura pode ficar em segundo lugar, o seguinte:

> Esta sondagem teve lugar depois de um período de declínio no poder e influência do Reino Unido. A razão deste declínio deriva do facto de a nossa 'performance' económica desde a última Guerra não ter conseguido estar à altura das dos outros países industrializados [...] No mundo de hoje, o poder e influência de um país são basicamente determinados pela sua performance económica. Inevitavelmente, portanto, a capacidade de o Reino Unido influenciar os acontecimentos mundiais tem declinado e há muito pouco que a actividade diplomática e as relações públicas internacionais possam fazer para esconder esse facto.

A partir destas premissas, as conclusões a tirar eram óbvias. O cepticismo da equipa Berrill era profundo: "Os advogados da diplomacia cultural", notava-se, noutra passagem do notório relatório (rima e é verdade),

> [Os advogados da diplomacia cultural] argumentam que os interesses de um país podem ser servidos tornando os outros países cientes dos valores dele, em geral, e mais especificamente, da sua literatura, música, pintura, investigação científica, médica e tecnológica e da sua contribuição para as humanidades e ciências sociais.

E concluía: "Estes argumentos deixam-nos cépticos." E adiante, enfiava-se o punhal um pouco mais fundo, ao dizer-se:

> Não negamos que as actividade do [British] Council, nestes países, particularmente na Europa Ocidental, possam gerar intercâmbios educacionais e outras actividades que não teriam lugar sem o envolvimento do Council. Igualmente, por outro lado, os laços que existem entre as instituições de educação nesses países e as do Reino Unido são já suficientemente fortes e variados. Não ficámos convencidos de que a actividade adicional gerada pelo Council fosse de suficiente valor para justificar os consideráveis recursos financeiro nele investidos.

Como se vê a olho nu, trata-se de conversa lisinha de economista de empresa privada, tão ao gosto de certos pragmatistas ingleses (e outros) de sabor conservador, que tudo medem em termos de lucro imediato, se possível, usando, como unidade de medida, a libra esterlina. Precisamente o tipo de mentalidade que já tem produzido, nos comerciantes britânicos (e não só), algumas surpresas sensacionais. Já contei, algures, mais do que uma vez, esta história. Mas é tão significativa e representa um aviso tão sério, que não resisto a recontá-la. Em 1929, uma missão comercial, chefiada por D'Abernon, dirigiu-se à América do Sul para, in loco, avaliar das razões por que, apesar dos milhões de libras investidos pelos britânicos em antigos negócios, não estavam estes a fazer quaisquer progressos em sectores novos de investimento como a aviação, a construção de estradas ou o transporte a motor, nos quais, outros países mais aventurosos e de imagem talvez menos anquilosada estavam a ter indiscutível êxito. D'Abernon e a sua equipa demoraram-se muito tempo na América do Sul e falaram com um número elevadíssimo de pessoas, produzindo, no final desse exercício, um relatório que é hoje famoso e que aqui dou de purga (na sua parte essencial) a futuros ministros e secretários de estado porventura tentados, em tempo de vacas magras, a começarem os cortes orçamentais pelo pelouro da cultura. A parte que mais nos interessa do relatório de D'Abernon é o capítulo expressamente intitulado: "A importância comercial da influência cultural". Neste histórico capítulo, os seus autores sublinham, com desavergonhado vigor, que se não pode infelizmente afirmar que os "britânicos tenham suficientemente entendido a relação directa [que existe] entre cultura e comércio", descrevendo e analisando, a seguir, a influência cultural da França, da Itália, da Alemanha e da América. O relatório termina, por fim, com esta vigorosa conclusão-advertência:

> Àqueles que dizem não ter esta extensão da nossa influência [i.e., a cultural] qualquer relação com o comércio, respondemos que estão totalmente errados; a reacção do comércio à mais deliberada inculcação da cultura britânica, que nós advogamos, é definitivamente certa e deverá ter lugar com a maior rapidez.

Chamo a vossa atenção para o facto de que estas palavras de cristalina clareza e impecável confiança no valor comercial da cultura tiveram origem nas conclusões a que chegou uma missão comercial constituída e chefiada por gente interessada em comércio e não em cultura. Foram, por uma vez assinalável, os promotores do comércio a fazer apelo à cultura e não a cultura a pedir ajuda ao comércio. Também a este propósito e com o fim de explicar um pouco este fenómeno, me socorri já uma vez de uma passagem

eloquente de Ortega y Gasset, a propósito do valor que uma imagem cultural robusta pode ter — e tem — como sinal inspirador de confiança nas capacidades criadoras ou simplesmente produtivas de um povo: "A cultura", dizia o filósofo espanhol naquela sua prosa de ofuscante sedução, "[a cultura] não é a vida na sua totalidade nas apenas o seu momento de *segurança, força e claridade*". Ora é precisamente esta imagem de *segurança, força e claridade*, ligadas a uma cultura forte, que pode subrepticiamente mas fortemente ajudar a criar aquele clima de confiança sem o qual o comércio não triunfa nem prospera.

Eis uma história que governantes e governados ganhariam em ter presente em momentos em que o pragmatismo ou, se preferirem, o realismo julgaria aconselhar que se remetesse a cultura para o fim da lista das prioridades. Nenhum país será nunca levado inteiramente a sério se não souber projectar, para dentro e para fora, uma imagem cultural adulta e vigorosa. O que nos dá — aos empenhados em cultura e na projecção dela — muito trabalho e alguns cabelos brancos. Em primeiro lugar, porque a área de acção é praticamente sem limites, se é verdade, como pretendia o impagável Lord Raglan, que "cultura é, grosso modo, tudo aquilo que nós fazemos e os macacos não fazem." Quando se trabalha, como eu, numa embaixada, já se não pasma de ver a variedade estonteante de projectos que as pessoas julgam ser do âmbito dos "*cultural attachés*". Em segundo lugar, os meios de que se dispõe, quando o país não é grande, nem rico, são sempre necessariamente limitados e já dizia o inesquecível escocês, Sydney Smith, "a pobreza não é desgraça nenhuma para o homem, mas é abominavelmente inconveniente." Em terceiro lugar porque, periodicamente, aparece sempre um ou mais intrometidos (quase sempre da área dos que preferem um desafio de cricket a um Rembrandt), roídos de comichões e ansiosos por perguntarem como um dia perguntou Ronald Reagan, o mais estúpido presidente que tiveram os Estados Unidos: "*Why shoud we subsidize intelectual curiosity?*" ("Que obrigação temos nós de subsidiar a curiosidade intelectual?"). Em quarto lugar, por fim, se promover é, fundamentalmente, seleccionar o que se escolhe, quando o dinheiro não abunda, a selecção terá que ser ainda mais rigorosa, que é como quem diz: mais *dolorosa*. Notava Wilde que "a arte, em si, é realmente uma forma de exagero: e a selecção, que é o próprio espírito da Arte, nada mais é do que uma sobre-ênfase intensificada." A promoção da dita Arte, digo eu então, é o exagero de outro exagero, a selecção de uma selecção, a ênfase de uma ênfase. Decidir bem, escolher bem, promover bem, eis os objectivos de toda a diplomacia cultural que se queira efectiva. Tornarmo-nos mais conhecidos é, já em si, uma tarefa gigantesca, face aos clássicos desinteresse e inapetência de um pelo outro. Mas tornarmo-nos *melhor* conhecidos — o que é mais importante do que simplesmente *mais* conhecidos — é ainda mais difícil. Porque a quantidade de informação, só por si, não faz o milagre — e pode ser até contraproducente. Pelo modo como certas promoções se fazem, quase nos apeteceria parafrasear, de largo, mas com gosto, um célebre moto de Bernard Shaw, dizendo, em paralelo com ele, que "há duas tragédias na vida: uma é não sermos conhecidos; a outra é sermos conhecidos", que é como quem diz "mal conhecidos".

Mencionei atrás, por mais de uma vez, a atitude "pragmatista" dos que julgam "*en savoir long*", quando se trata de definir prioridades de investimento. Ficaria de mal com a minha consciência, se vos (e lhes) não deixasse aqui, para gostosa mastigação

reflectida, esta pérola que fui colher a um magno economista, nem mais nem menos que Adam Smith. Dizia, com efeito, esta ilustre e histórica figura, que dissertou para a posteridade sobre a riqueza das nações, que "fundar um grande império com o propósito único de promover uma população de fregueses pode, à primeira vista, parecer um projecto apropriado apenas para uma nação de comerciantes." Contudo, continua Smith, "é um projecto perfeitamente inapropriado para uma nação de comerciantes, mas extremamente apropriado para uma nação cujo governo é influenciado por comerciantes." Smith, grande economista, versado em riqueza, parecia aperceber-se de que os impérios não devem ser só impérios no sentido material do termo e que o próprio interesse comercial não consegue sobreviver isolado de outros valores menos comestíveis. Estaria ele a pensar, sonho eu, no hoje lusiadamente célebre Quinto Império? Os economistas, quando são homens inteligentes — o que às vezes acontece — mostram-se capazes de tudo.

O tema sobre que empreendi falar-vos é vasto e minuciosamente complicado. Não passei, até agora, do prefácio do prefácio. E esgotei, praticamente, o tempo todo. Usei deliberadamente de uma linguagem simples, daquele "franco falar" que Stendhal prezava e de que tanto escritor (português) de hoje foge como da peste. Mas é, julgo eu, uma linguagem claramente adequada, quando se trata de promoção de valores: é a linguagem de quem julga ter alguma coisa a dizer; de quem quer esclarecer e não confundir; de quem gosta de jogar sem escamotear as regras do jogo: "É muito mais difícil ser simples do que ser complicado", notava John Ruskin, grande crítico de arte e grande promotor, para nosso gozo, de belezas criadas por outros. É mais difícil, de facto, para quem escreve: mas mais compensador para quem lê.

Seja como for, já me não resta tempo que se veja para vos falar, com minúcia, de pontos específicos da promoção cultural de valores portugueses ou para-portugueses neste *forum* que já dura uma semana e onde tantas propostas interessantes e até estimulantes foram feitas.

Nem presumo repetir ou sublinhar o programa grandioso que o Instituto Camões recentemente criado aqui anunciou, na inauguração deste *simposium*. Falou-se de leitorados, de cátedras, de centros culturais, de língua portuguesa, de traduções, etc. Tudo coisas eminentemente úteis, direi mesmo indispensáveis. Acautelar a preservação do português onde ele já existe é, mais do que parece, uma tarefa necessária. Existir não é garantia de continuar a existir. Ainda há pouco se viu isso, quanto os exames de português, a nível do secundário, se viram ameaçados de morte, no Reino Unido, por o *London Examination Board*, alegando razões de economia, ter anunciado ir cessar, a partir de 1995, os referidos exames. Montou-se toda uma campanha de protestos oficiais e outros, mobilizou-se a artilharia disponível, dormiu-se menos nalguns dias, diminuiu-se noutras áreas a produtividade desejável, mas conseguiu-se, finalmente, anular a decisão economicista. Tudo isto demonstrou duas coisas: a primeira é que não podemos estar nunca definitivamente sossegados; a segunda é que é preciso investir cada vez mais na imagem que queremos projectar segura. Mesmo em períodos, para nós, de dificuldades económicas, ou sobretudo em período de tais dificuldades. Num lúcido artigo escrito para o *Times Literary Supplement*, o escritor e poeta D. J. Enright, falando das dificuldades que o *British Council* então atravessava, observou que "é quando menos podemos investir

que mais necessidade termos de investir". Se nos lembrarmos das conclusões do relatório D'Abernon, não se torna difícil entender as razões de Enright.

Um ponto gostaria de aqui focar: o do ensino de português a nível do secundário, tanto na forma integrada, como na forma não integrada. A segunda modalidade é a que se destina aos portugueses, filhos de emigrantes. Julgo ser de parecer generalizado, embora o problema deva ser analisado caso por caso, para os que vivem fora de Portugal, que o português deveria ser ministrado, nestes casos, não no formato que existe mas sim na modalidade de *português como língua estrangeira*, visto que é essa a situação de facto: os alunos, neste pelouro, não são o mesmo que os alunos portugueses residentes em Portugal, sendo até que muitos deles se iniciam na nossa língua sem conhecerem os rudimentos dela. Persistir num *curriculum* e numa metodologia totalmente desfasada da realidade é provocar desperdício, frustração e, eventualmente, ressentimento. Chamo com particular empenho a atenção para este ponto e estou certo de que tenho comigo quase todos os coordenadores ou coodernadoras do ensino de português.

Porém, melhor do que aperfeiçoar a pedagogia do português não integrado é integrá-lo. É sobretudo nisto, a meu ver, que deve residir o nosso esforço: investir na criação de postos de ensino ao nível do ensino secundário, no estrangeiro, de modo a criar a clientela que há-de depois ir alimentar, em cima, as universidades. Apoiar grandes estruturas de cúpula sem consolidar e até aumentar a produção nas bases que a sustentam, pode vir a provar ser política de algum mòdo estéril e injustificadamente dispendiosa. Estou certo de que será esta, também, a política seguida pelos responsáveis, isto é, o Instituto Camões, embora, de momento, este pelouro lhe não esteja ainda cometido.

O anúncio de protecção à edição de obras portuguesas ou sobre cultura portuguesa, em língua estrangeira, é bemvindo e poderá produzir resultados eficazes, se houver cuidado na selecção *do que se edita* e de *com quem se edita*. Há editores e editores, há editados e editados. Traduzir os contemporâneos é bom, é normal, mas há que não esquecer situá-los num bom pano de fundo cultural que ajude a compreendê-los melhor. É provável que vá haver uma assalto de todos os génios de serviço locais, na busca da universal consagração que os há-de levar, enfim, ao Prémio Nobel. Compete-nos a nós, mantermos, se pudermos, a cabeça fria.

Mas vou acabar. Quando no dia 20 de Janeiro de 1936, o Rei George V, de Inglaterra, se encontrava moribundo, olhou para os que rodeavam o seu leito de morte e pronunciou as suas últimas palavras que revestiram a forma de uma estranha pergunta: "*How is the empire?*" (Que tal vai o império?) O império estava mais ou menos bem, com a diferença que ia durar pouco mais e com uma guerra pelo meio para ajudá-lo a desagregar-se mais depressa. É este o destino dos impérios materiais. Mas a nós, os que tratamos de coisas menos materiais, ou mais espirituais, se preferirdes, compete-nos, de quando em quando, fazer uma pergunta menos feia e mais pertinente:

Que tal vai o Quinto Império?

Porque inquirir deste — não é vergonha. É dele que tratamos todos nós, os que fazemos diplomacia cultural e também os que mais ou menos a fazemos. Cuidamos de um império do espírito que, como já vimos, e até com o apoio de Adam Smith, não faz mal aos interesses materiais do outro.

Meus senhores e minhas senhoras, caros amigos lusitanistas: Gulliver, o personagem do célebre romance satírico de Swift, observava a certa altura das suas mirabolantes aventuras: "*I said the thing which was not*" ("Eu disse a coisa que não era"). Espero, mas com fundados receios, até por causa das limitações que me são impostas, ter-vos dito, sobre diplomacia cultural, pelo menos um pouco *da coisa que era*.

CULTURA PORTUGUESA E EXPRESSIONISMO

EDUARDO LOURENÇO

"Expresso", o que parecia por natureza rejeitar forma e baptismo, recebeu, precisamente, o nome de "expressionismo". Foi para uma certa manifestação de uma pintura essencialmente pulsional, alheia ou hostil à poética sublimante do simbolismo ou euforizante do impressionismo que surgiu mais um "ismo" que, em seguida serviria para designar toda uma concepção e sensibilidade criadora-destruidora. No seu livro sobre *A Nova Arte Demente*, F. Lahel consagra equivocamente a nova categoria estética escrevendo, na linha de Marx Nodau, a propósito de Nolde, de Kokoschka, de Rouault, curiosamente, também de Matisse, tão luminoso, que entre esses artistas e os alienados há apenas a espessura de um cabelo. O livro pertence ao, por muitos motivos, ano miraculoso de 1913. Que realidade irrompe e se estrutura, apesar da sua ingénita vocação para o informe e, sobretudo, para o disforme, nessa nova sensibilidade, que a torna tão pouco afim — ou até incompatível — com aquela que, por geral consenso, consideramos disposição característica da nossa cultura?

Não deixa de ter o seu interesse sabê-lo, que mais não seja para que "a contrario" nós nos apercebamos melhor dos motivos pelos quais o "expressionismo" em todos os seus matizes, tal como floriu na primeira década deste século na Europa e fora dela teria de ser, em Portugal, qualquer coisa de mais estranho ainda do que já é na sua original manifestação. Uma questão análoga se me pusera quando, não há muito, foi abordada, entre nós, a temática do fantástico, admirando-me já então que acerca dela e numa perspectiva significante para a história e processo da cultura portuguesa, houvesse maneira de a tomar a sério e em primeiro grau. Não aludo ao caso por mera analogia exterior. Parece-me que as razões últimas pelas quais o "fantástico", no sentido anglo-saxónico do termo, nos é pouco natural ou até estranho, são do mesmo tipo e enraízam no mesmo "húmus" cultural que explicam a ausência significativa de obras que, entre nós, reflictam o tenebroso subsolo onde proliferam "os esgares e os assomos" que no carnaval da alma do Expressionismo encontram o seu palco visível. Sem chegar a ser "expressionista" no sentido norte-europeu, uma única geração literária — e em particular o seu mais notável expoente — teorizou a *expressão* como essência da criação artística. No seu ensaio — datado de 1940 — sem dúvida um dos pontos mais altos da nossa reflexão crítica neste século, José Régio, à sua maneira sinuosa, discrimina, quase como um fenomenólogo, as diversas espécies de *expressão*. O seu objectivo confesso é o de apreender aquela que merece o nome de "artística". Não é minha intenção retomar a argumentação do autor de *Em Torno da Expressão Artística*. Para o meu propósito bastará lembrar que José Régio distingue "três" formas de expressão capitais: aquela que, mera manifestação do pulsional, do instintivo ou do espontâneo, está aquém da arte, aquela que por sublimação e transcenção dessa esfera pulsional está para lá da arte, como a expressão mística e, enfim, aquela que oscila entre as duas, forma mediada, senão mediadora, da expressão, a que merece o nome de artística. O poeta simbolista-

-expressionista de *Os Poemas de Deus e do Diabo*, o dramaturgo obcecado por bobos--anjos e anjos-bobos, de expressionístico recorte, como projecção da sua interioridade dramática que, em última análise, são, enquanto ensaísta parece ter sempre desejado conciliar em si a lição pré-freudiana de Dostoievski e a lição racionalista de António Sérgio. A sua notável discriminação das três formas de expressão é, paradoxalmente, embora não fosse esse o seu propósito, a teorização mesma do anti-expressionismo. É nisso que ela me parece não só interessante, mas paradigmática de um comportamento estético — a palavra é inadequada por fraca — característico da nossa sensibilidade criadora, tanto como da longa tradição clássica que durante séculos a alimentou e que não é outra que a aristotélica, corrigida pela poética do romantismo.

Se escolhi o exemplo de José Régio é porque, ninguém, que eu saiba, quer no plano da criação, quer no da crítica literária, está mais próximo da experiência, da vivência ou *Stimmung* do expressionismo, quer dizer, de uma criação tão vinculada ao inexpresso da subjectividade como fonte de emoção artística. A essência — ideal e histórica — do chamado "expressionismo" é de configuração *vitalista*, mas de um vitalismo paradoxal, pois é a da Vida concebida na sua tensão intrinsecamente dolorosa com aquilo que se lhe opõe e assim a constitui por essa mesma oposição, quer dizer, a Morte. Embora pertencendo à mesma estrutura cultural que gerou o Simbolismo, e sendo de algum modo o seu prolongamento, o Expressionismo é, também, a sua espectacular inversão transgressiva. Um e outro se inscrevem no círculo obsessivo da Morte, mas de maneira oposta. A realidade simbolista é a *não-vida*, a de um espaço em que a Morte mesma parece ausente, dissolvida na mera sombra, universo de "espectros", como o seu grande dramaturgo, Ibsen, os evocou. A realidade "expressionista" é a de um excesso de vida, da pura vida, na sua opacidade e energia cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição que a Morte, ao fim e ao cabo, a *única realidade*, aquela que des-realiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior, convertendo a existência numa permanente mascarada, à maneira de Ensor. Mas, anterior à Máscara, expressão consciente dela mesma, existe o *grito*, o silencioso e infinito eco de uma Vida-Morte, tal como Edward Münch o representará, resumindo nele, por antecipação, todo o expressionismo e a sua própria poética.

Ora José Régio não só ignorava, como admirava certos artistas representativos do "expressionismo" ou aparentados ao seu espírito, como o próprio Ibsen que tanto influenciou o seu teatro ou Groz de quem cita a *Fealdade Alemã*, sem falar de Goya e dos *Caprichos*, exemplos de expressionismo intemporal. De onde provem a sua, sem dúvida inconsciente, assimilação da *expressão artística* àquela forma em que é detectável o que ele designa de "imitação da vida", antes de lhe chamar "expressão transfiguradora da mera expressão vital"? A resposta importa-nos menos do que o facto de que através dessa ideia da "imitação da vida", ou mesmo, de "expressão transfiguradora da mera expressão vital", a realidade específica da "arte expressionista" não é susceptível de leitura, ou então, apenas de uma leitura que devolve para o código que essa arte precisamente transgride. Paradoxalmente, se o "expressionismo" tem um sentido é em função da subversão do código regiano — aliás clássico — não só da arte como *mimesis* ou com *representação*, mas da ideia mesma da arte como *expressão*.

Na poética consubstancial ao "expressionismo", ou melhor ao expressionismo como poética, não é a arte que é expressão de qualquer realidade interior que exija passagem

ao acto como o pânico, a angústia, o desespero, a exultação vital, mas *a expressão* que é arte na sua raíz. É à realidade humana não-expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita "expressionista" as manifesta, que a *expressão* deve a sua existência. É a existência como expressão e não a expressão da existência que o expressionismo incarna, o expressionismo histórico e o expressionismo em geral, naturalmente coessencial à própria manifestação da realidade humana. Há qualquer coisa ao mesmo tempo de pleonástico e de contraditório no "pathos" que incarna no que se chama "expressionismo", na medida em que releva ainda da "arte", a menos que seja, como de facto é, a primeira grande tentativa de desterritorialização desse domínio, na verdade sem "locus" próprio que continuamos a designar como "arte". Que jogo fora de estação e, acaso, fora de todas as estações, o imaginário se oferece, em desespero de causa e de cultura, sob o excesso sem máscara do "expressionismo"? O de um fim que nunca teve começo ou de um começo que nunca terá fim?

O que chamávamos "arte" era a tentativa de conter nos limites do apropriável, do familiar até, aquilo que na fugaz realidade do que somos, sonhamos e fazemos é do domínio do informe e do inexprimível. Cada forma de arte contem em si a sua própria morte. A do "expressionismo" é, apenas, mais incompreensível pois vive já do que, expresso, a esvazia da sua justificação. Manifestação sensível de uma angústia historicamente enraízada, ou exorcismo de algo mais fundo e intemporal, o fenómeno expressionista, como todas as outras proposições criadoras significativas de uma época, reestrutura todo o passado artístico ao mesmo tempo que des-estrutura o próprio conceito de *arte*. O seu carácter pulsional, a sua violência psíquica ingénita, o mal estar que provocou (que acaso ainda provoca apesar da sua banalização ulterior) não são sequer da ordem dos escândalos que periodicamente assinalam a dialéctica da ruptura imanente à Modernidade.

A exposição de Münch em Berlim, no ano de 1892, não foi um escândalo dessa ordem, como o não fora, ao contrário da lenda, o da pintura de Van Gogh, póstumo como a sua glória. A *expressão* como arte é uma abertura ou vista para o abismo cujo único conteúdo inexpresso — o expresso já era insuportável — é percebido como *incontrolável*, como exterior ao círculo onde a existência dos homens se contemplava como uma *imagem* de Deus. Devia apavorar se tivesse sido percebida para além da banda desenhada dos nossos pavores ou dos nossos delírios sem nomeação. A categoria, no fundo, securizante, da aberração ou da loucura, subtraiu-a ao seu estado realmente subversivo. Quer dizer ao da primeira manifestação de *uma arte sem imagem*, não no sentido futuro da abstracção pura — e a esse título, inócua — mas da sua perda numa *des-figuração* sem limites. A "incompreensão" de Régio nada tem que ver com a sua informação e agudeza pessoais que eram pouco comuns em Portugal. Se o escolhi, foi justamente por ver nele um exemplo privilegiado do contencioso (mesmo apenas passivo) e da natural incompatibilidade da pulsão que o Expressionismo traduziu e aquela que parece adequar-se à nossa muito particular sensibilidade e cultura. Dedicado unicamente à sua expressão pictural — aquela que, pleonasticamente, lhe assegurou a sua visibilidade e ressonância, embora a perspectiva se possa e se deva estender a outros campos, aos da música, da poesia, do teatro, da dança, do cinema ou da ficção — o conhecido livro de Michel Ragnon consagrado ao Expressionismo não refere um único artista português. A sua

quase totalidade é *nórdica* (norueguesa, sueca, germânica, belga-flamenga, excepcionalmente, francesa ou suíça). A latinidade parecia excluída do fenómeno se Michel Ragnon não incluísse no seu breve dicionário expressionista gente de raíz hispânica, de Gaudi a Picasso, de Orozco a Sigueiros.

Registemos esta aproximação, sob a rubrica "expressionismo", entre duas culturas que, à primeira vista, nada levaria a aproximar. Registemos, sobretudo, como dizendo respeito ao nosso assunto, esta nossa ausência nesse panorama. Desta vez não creio que se trate da consabida ignorância acerca das "nossas coisas". É a presença espanhola que merece reflexão, não a nossa rasura. O que poderá justificar que artistas de cultura espanhola possam legitimamente emparceirar (mesmo só por analogia) com os grandes representantes do Expressionismo nórdico e que seja, ou pareça, em última análise, natural e altamente significativo, que o mesmo não aconteça connosco?

Na realidade e dado o contexto da produção artística do século XX, com o seu cosmopolitismo potencial ou obrigatório, nada haveria de estranho que artistas nossos figurassem no dicionário do Expressionismo europeu ou mundial. Na verdade, embora expressão tardia e não muito significativa dela, uma boa parte da nossa pintura dos anos 20 e 30, pode inscrever-se na linhagem expressionista: Alvarez, Eloy, entre outros, pertencem a essa constelação póstuma. Mas aqui não nos interessa o Expressionismo como uma moda entre outras, reconhecível nas suas marcas exteriores, mas o espírito, a essência mesma dessa manifestação, tal como tentei apercebê-la em rápida síntese: *expressão* como arte, des-construção do seu sentido, aventura global do imaginário europeu, ou de uma parte dele, em territórios sulfurosos, interditos, que vão de Strindberg a Van Gogh, Nolde e Münch, de Freud a Kafka, a Gottfried Benn e Brecht. É claro que a associação de Picasso a este elenco é problemática, como problemática é a de outros hispânicos. É por demais claro que o Expressionismo foi a forma mais exacerbada da crise da *imagem do homem* — e não só da sua imagem exterior — característica da cidade moderna, quer dizer, essencialmente protestante. Na constelação expressionista só figuram artistas de uma cultura sem *imagem*, no sentido católico do termo: protestantes e judeus. Talvez isso ajude um pouco a compreender a "nossa" ausência tão pronunciada do universo expressionista.

Sem imagem, quer dizer, antes de tudo, sem imaginário que se reporte à "figura" de Deus, à sua imagem, arquétipo da nossa, mas mais decisivamente que uma coisa seja consequência da outra. A ausência de imaginário e de imagem do homem reporta-se à sua culpabilidade intrínseca compensada, se assim se pode dizer, pela "certeza" da sua incerta justificação. Com a crise do protestantismo liberal do século XX, a antiga angústia fundadora de Lutero e o seu remédio da justificação gratuita, perderam a sua coerência e a sua potência persuasivas. Os heróis de Ibsen ou de Strindberg oscilam, como mais perto de nós, os de Bergman, entre um positivismo agressivo e a angústia pura. Começa o longo reino do que, mais tarde, o herdeiro contemporâneo do expressionismo nórdico chamará, ilustrando-o num filme sublime, o "Silêncio". Em suma, o reverso do *Grito* original sem escuta possível. Silêncio de Deus, silêncio humano é a mesma coisa. É de dentro desta cultura confrontada com o Silêncio incomunicante que surgiram os quadros de Münch ou o teatro de Strindberg, seu amigo. Os gestos suscitados por esse silêncio ou para ele remetendo, violentos, lívidos, patéticos, mais tarde "clownescos" como no

grau, portanto, o contrário de um expressionista — tenha consistido em converter o *expressionismo dolorista*, magoado, de Raul Brandão, numa espécie de jogo, quase numa festa semântica em que a Tristeza mesma é enigmática máscara da ironia. Para desespero de alguns — às vezes, dele — e para consolação de nós todos, expressionistas inocentes, sem expressão.

Apenas escrita, esta denegação das nossas afinidades com a sensibilidade "expressionista", característica da cultura nacional, impõe um ligeiro correctivo para que caibam nela gente como Fialho, o mesmo Raul Brandão, Manuel Laranjeira, o próprio Régio, todos para-expressionistas. É sobretudo a lembrança da obra espectral de Raul Brandão que se insurge contra essa oposição tão radical entre a sensibilidade nórdica e a nossa. Sem a negar, o seu caso — como o de Régio, de Branquinho da Fonseca, de Rodrigues Miguéis, e mais próximo de nós, os de Vergílio Ferreira e de Carlos de Oliveira, seus leitores e grande admiradores — obriga a modelar esse contraste ou, pelo menos, a tentar recuperá-lo noutra perspectiva. Com efeito, o singular "expressionismo" da obra de Raul Brandão releva, ao mesmo tempo — via Dostoievski — da glosa nórdica da angústia, do pesadelo e da morte, e da sua transfiguração *crística*, anti-nietzschiana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto que a própria morte pela loucura suprema de a abolir. Já o expressionismo, na sua versão mais irredutível, o de Münch, de Nolde ou de Strindberg é, em si, um ingente combate para exigir à noite uma resposta, mais do que mera complacência por ela quando começava a ser o espaço equívoco de todos os fascínios. Acontece apenas que, em Raul Brandão — como em eco a Antero — coexistem duas visões, numa amálgama irredutível, num único movimento de escrita que do interior continuamente as suspende, pois não visa mais do que glosar a *presença substancial da morte*, mar que nos banha e onde tudo banha, sonhando-a, mastigando-a, *cansando-a*, até que a sua sombra, de uma maneira incompreensível, se dilua e nos conceda a ilusão de sermos *imortais*, nela e por causa dela.

> Passou um minuto ou um século? Sobre o granito salitroso assenta outra camada denegrida, e as horas caem sobre a vida como gotas de água de uma clepsidra. De tanto ver as pedras já não reparo nas pedras. A morte roda nas pontas dos pés. Todos os dias os leva, todos os dias toca a finados. O nada à espera e a D. Procópia a abrir a boca com sono como se não tivesse diante dela a eternidade para dormir. Tudo isto se passa como se não tivesse importância nenhuma, tudo isto se passa como se tudo isto não fosse um drama e todos os dramas, um minuto e todos os minutos...

Sem as reticências, poderíamos imaginar que estávamos lendo alguma passagem do *Livro do Desassossego*. *Húmus*, na verdade, visto de hoje, tem visos de "Livro de Desassossego" do pobre. A menos que seja o "Livro do Desassossego" que seja o *Húmus* do rico... Ou que ambos — com Unamuno de permeio — façam parte da mesma constelação da alma, mas não da *escrita*, o que é capital para o nosso caso, pois o "Livro do Desassossego" nessa perspectiva, nada tem de expressionista, embora o seu fundo desolado o coloque nas paragens do desespero nu do expressionismo nórdico. Na verdade, ao contrário de Pessoa, Raul Brandão não se exprime a partir de qualquer visão do mundo mais ou menos lógica, ou de uma pluralidade incompatível delas. Raul

Brandão fala apenas da interior-exterior imersão num acabrunhante *tempo nulo*, matriz de uma espécie de ausência *física* que não permite aos momentos somarem-se a outros momentos para constituir o que chamamos uma vida. Todavia, mau grado essa imersão, e por mais profunda que seja a sua vivência desse tempo nulo, qualquer coisa nele se insurge contra uma tão devastadora *insignificância* de tudo e todos. Chegado aqui, o autor de *Húmus*, filho também de um tempo europeu do "Deus morto", exige, aquela *felicidade ontológica* da antiga alma portuguesa, da velha alma dos bons tempos barrocos, dos sermões inflamados sobre a beatitude eterna, sensível, transfigurando assim o antigo *silêncio* de uma cultura certa da sua salvação, arqui-repleta de Sentido, *em silêncio* que grita. Grita, sem gritar, naturalmente, "à portuguesa". Longe da violência desesperada da alma solitária de Münch e Strindberg, grito mais próximo da doçura do louco, com uma quixotesca e dostoievskiana sede de imortalidade, capaz de reabsorver nela a sua sensação, o seu sentimento, a sua obsessão mórbida da vida como puro absurdo.

> Debalde lhe aconselha calma, o Gabiru... Entrevejo na morte um sofrimento atroz. O inferno é uma palavra vã. É um desespero sem consciência nem gritos. A vida não é senão uma trégua, um ah — e logo um mergulho nesse inferno de dor. Na dor extrema. Eis o que é a morte: a dor extrema, a dor emudecida.

O ESPÍRITO GORCEIX

SUCESSO DE UMA COOPERAÇÃO FRANCO-LUSÓFONA

MONIQUE DUPUIS DE OLIVEIRA

O objectivo do presente DOCUMENTO AUDIO-VISUAL é o alargamento do conhecimento da obra de Claude-Henri GORCEIX cujo 150.° aniversário foi comemorado no LIMOUSIN — FRANÇA e em OURO-PRETO — MINAS-GERAIS/BRASIL no final de 1992.

Que a vida e a obra deste professor do século XIX possa servir de exemplo à UNIVERSIDADE na construção de um edifício onde o PROFESSOR transmita ao ALUNO regras de humanismo que lhe permitam realizar-se profissional, social e familiarmente.

Claude-Henri GORCEIX nasce em 19 de Outubro de 1842 em SAINT-DENIS-DES-MURS (Haute-Vienne), e morre a 6 de Setembro de 1919 em BUJALEUF (Haute-Vienne), ambas localidades situadas na região do LIMOUSIN em FRANÇA.

Penúltimo filho de uma família aparentada com a de GAY LUSSAC [1], muito cedo órfão de pai, o jovem frequenta a Escola Primária em SAINT-LEONARD-DE-NOBLAT (Haute-Vienne). Realiza, como bolsista, brilhante curso secundário no COLÉGIO IMPERIAL, actual LICEU GAY LUSSAC de LIMOGES. Em 1863, ingressa na ESCOLA NORMAL SUPERIOR de PARIS [2]. É aluno de Louis PASTEUR [3]. Em 1865 é diplomado em FÍSICA e MATEMÁTICA.

No ano de 1866 ensina no Liceu de ANGOULEME (Charentes), mas a contra gosto. Personalidade extremamente activa, revela desde cedo aptidão pela pesquisa no estrangeiro. Apaixonado pela VULCANOLOGIA e GEOLOGIA, ciências em voga na época, é o único científico a ser nomeado, em 1869, na ESCOLA FRANCESA de ATENAS [4]. Lá dirige as pesquisas da ilha de SANTORIN, entre múltiplas actividades de Vulcanologia e Geologia pela GRÉCIA e a TURQUIA.

De volta a França, em 1873, esperava ocupar um cargo na SORBONNE. Entretanto Auguste DAUBRET, Director da ESCOLA DE MINAS de PARIS, recomenda-o ao Imperador D. PEDRO II do BRASIL para fundar a futura ESCOLA de ENGENHEIROS de MINAS.

---

1. Louis-Joseph GAY-LUSSAC, químico e físico francês. (Saint-Léonard de Noblat, 1770 — Paris, 1850). Descobriu a lei de dilatação dos gases.
2. A ESCOLA NORMAL SUPERIOR (ENS), cuja sede fica na Rue ULM n° 47 em PARIS, foi fundada em 30/10/1794 pela Convenção francesa de 10 de Agosto de 1792 para a formação, após um concurso de acesso dos melhores professores do Ensino secundário de França.
3. Louis PASTEUR, químico e biologista francês. (Dôle, Jura, 1822 — Villeneuve-L'Etang, 1895). Um dos maiores cientistas do século passado cuja descoberta mais conhecida é a vacina contra a raiva. Descobriu também um dos processos de conservação do leite. O Instituto Pasteur de Paris traz o nome do prestigioso cientista. GORCEIX serviu de consultor nas relações entre o Imperador D. Pedro II do Brasil e o célebre pesquisador num primeiro projecto de erradicação da Febre Amarela no Brasil.
4. A ESCOLA FRANCESA DE ATENAS é um estabelecimento francês, fundado nesta cidade da Grécia em 11/09/1846 a fim de promover pesquisas universitárias sobre a Antiguidade Grega.

Com a criação da Escola, o Imperador deseja desenvolver a formação de engenheiros capazes de colocarem a Província de MINAS GERAIS em condição de explorar seus recursos minerais.

A Escola nasce em Outubro de 1875, quando a cidade de OURO PRETO é ainda capital da Província de Minas Gerais. Hoje, continua sendo uma das mais famosas escolas de engenharia da América do Sul e guarda o espírito do seu fundador, oriundo da agreste região do LIMOUSIN.

Muito consciencioso, excelente pedagogo, durante 17 anos, GORCEIX esmera-se na formação dos jovens engenheiros, incutindo-lhes o espírito expresso pela divisa:

CUM MENTE ET MALLEO

Esta sentença encerra a pedagogia cujo espírito impregna os jovens formandos tanto de conhecimentos teóricos: *CUM MENTE*, como da necessidade da Prática, *ET MALLEO*: com o martelo do geólogo.

GORCEIX consagra-se inteiramente à sua escola que cognomina 'Sua primogénita'. Apesar das responsabilidades administrativas, ele é considerado como um precursor em matéria de pesquisas geológicas. Concentra seu estudo nas jazidas de FERRO, OURO e MONAZITAS. Na área destas últimas, é pioneiro nas pesquisas sobre o URÂNIO.

Com a abdicação do IMPERADOR, o ensino decai no país. Em 1891, GORCEIX pede demissão da Escola. Após rápida passagem pelo Estado de SÃO PAULO, decide estabelecer-se no LIMOUSIN. Cansado da luta, GORCEIX mora em BUJALEUF a 40 Km de LIMOGES, vive a 3 Km da cidadezinha numa casa grande chamada LE MONT. Diversas vezes ele é reeleito Prefeito [5] deste município. Sua divisa é: 'A TERRA AOS QUE A CULTIVAM'.

Em 1893 é encarregado pelo Governador de MINAS GERAIS de uma missão de Inspectoria do ENSINO AGRÍCOLA. Previamente documenta-se nas melhores escolas agrícolas de França.

Introduz as raças bovinas LIMOSINA e ALPINA no BRASIL. Tenta incentivar o ensino agrícola aliando a TEORIA à PRÁTICA. Infelizmente, por falta de verbas, a experiência aborta.

FAMÍLIA

Solteiro longos anos. GORCEIX casa em 1885 com Constança GUIMARÃES, sobrinha do Romancista Bernardo Joaquim DA SILVA GUIMARÃES [6]. O casal tem uma filha, Cécile, em 1886.

5. Português de Portugal: Presidente da Câmara Municipal.
6. Bernardo Joaquim DA SILVA GUIMARÃES, romancista e poeta brasileiro (Ouro-Preto em 1825, faleceu na mesma cidade em 1884). Patrono da cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Letras. O pai de Constança era Desembargador no Foro de Ouro Preto.

E o cunhado do Engenheiro de Minas, Historiador e Diplomata, PANDIÁ CALÓGERAS [7], que representou o BRASIL no Tratado de Paz entre os ALIADOS e a ALEMANHA em 1919, e do Engenheiro de Minas, Paul FERRAND que também trabalhou na Escola de MINAS de OURO PRETO [8]. A Família GUIMARÃES é originária do NORTE de PORTUGAL.

Apesar da Independência de 1822 tem-se ainda muito que dizer sobre os laços profundos que unem MINAS GERAIS à Região de ENTRE-DOURO-E-MINHO [9].

A parte da obra de GORCEIX realizada no BRASIL, suas relações privilegiadas com a Família Imperial [10] e os meios científicos europeus, norte e sul americanos da época, fazem dele um personagem chave das relações entre a FRANÇA e o BRASIL do final do século XIX.

No dia 6 de Setembro de 1919 o homem de bem, meio cego, morre em BUJALEUF pronunciando a frase: "Finalmente, vou poder descansar!"

Consciente do valor da obra pedagógica de um homem desprendido, o GOVERNO BRASILEIRO e a FUNDAÇÃO GORCEIX [11], em acto de homenagem póstuma ao grande sábio, transferiram, em 1970, seus restos mortais do cemitério de SAINT-DENIS-DES-MURS para a Capela da ESCOLA DE MINAS de OURO PRETO. Desde 1981, os docentes de PORTUGUÊS

---

7. João PANDIÁ CALÓGERAS, Engenheiro da Escola de Minas de Ouro Preto, estadista e escritor. (Petrópolis, 1870, *Id.* 1934), foi Ministro da Agricultura, da Fazenda e Chefe substituto da delegação brasileira à Conferência de Paz em 1919. Ministro da Guerra no Governo Epitácio Pessoa.
8. Paul FERRAND, (n. desconhecido, falecido em Ouro Preto em 1895). Engenheiro formado pela Escola de Minas de Paris em 188O e recrutado pela Escola de Minas de Ouro Preto em 1882. Representou a Escola de Minas de Ouro Preto na Exposição Internacional de Mineralogia de Santiago do Chile em 1894. Autor entre outras obras de *L'Or a Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa do Estado, 1913.
9. Ligação da Região de ENTRE DOURO E MINHO e MINAS GERAIS. Destacaremos as linhas de força principais
   1) O estudo do brasão da Família GUIMARÃES, cujas raízes vêm da cidade berço de Portugal: Guimarães.
   2) Importante emigração de nortenhos de todas as classes para o Brasil no Século do Ouro. Esta emigração está na origem da GUERRA DOS EMBOABAS.
   3) Seria muito interessante estabelecer os laços que ligam o BARROCO do Norte de Portugal (especialmente de BRAGA) com o das cidades do Ouro, especialmente Ouro Preto e Congonhas do Campo.
   4) Do ponto de vista etnográfico, salientamos costumes comuns
      — no domínio religioso: CULTO DO BOM JESUS (Bons Jesus de Matosinhos, Braga, Congonhas)
      — do artesanato (teares, latoaria)
      — da alimentação, etc...
10. O Imperador D. Pedro II e a Imperatriz foram padrinhos da jovem Cécile. GORCEIX, grande republicano que odiava o Imperador Napoleão III de França, era grande amigo do último representante da Monarquia no Brasil.
11. FUNDAÇÃO GORCEIX. Sob proposta do Engenheiro Amaro LANARI, antigo aluno da Escola de Minas de Ouro Preto, a Associação dos Antigos Alunos da Escola de Minas constituiu-se em FUNDAÇÃO no dia 10 de Abril de 1960, estando presentes neste acto solene o Presidente da República Brasileira, Juscelino KUBITSCHEK DE OLIVEIRA, assim como o Governador do Estado de Minas Gerais, BIAS FORTES. A Fundação tem por finalidade promover as pesquisas: geológica, mineira, siderúrgica, metalúrgica, de conceder bolsas, responsabilizar-se pela protecção social dos docentes e estudantes da Escola de Minas. Fazem parte do Conselho Administrativo desta Fundação representantes das mais importantes empresas mineiras e siderúrgicas do Brasil.

da UNIVERSIDADE DE LIMOGES, compenetrados da importância da obra dum dos primeiros COOPERANTES FRANCESES na AMÉRICA DO SUL, têm sensibilizado as personalidades do LIMOUSIN. Graças à amizade com a Família GORCEIX, conseguiu-se criar uma Associação em BUJALEUF, onde está depositado o ACERVO GORCEIX, um dos espólios mais valiosos da HISTÓRIA DA CIÊNCIA entre a FRANÇA e o BRASIL. Brevemente erguer-se-á nesta bucólica cidadezinha limosina, um MUSEU CLAUDE-HENRI GORCEIX.

Em 11 de Outubro de 1992, dia comemorativo da Fundação da ESCOLA DE MINAS e do 150° aniversário do nascimento de GORCEIX, a professora Mônica de OLIVEIRA, responsável pelo ensino do PORTUGUÊS na Faculdade de Letras de LIMOGES, substituiu o Prof. Dr. Jean Claude VAREILLE, Reitor da Universidade para a assinatura dum Convênio Oficial entre as UNIVERSIDADES DE LIMOGES e FEDERAL DE OURO PRETO.

Em Dezembro de 1981, a UNIVERSIDADE de LIMOGES assinava um Convênio Oficial multidisciplinar com a UNIVERSIDADE DO MINHO [12]. Este Convênio foi renovado no mês de Maio de 1993.

> O Homem sonha... a obra nasce. ... [13]

A mulher quer PAZ e UNIÃO. Promotora de ambos os convênios, fruto da nossa carreira em LIMOGES, o nosso sonho seria:

> Lançar fios de campanário em campanário [14]

Valendo-nos da esplêndida obra do Professor Francês cuja memória ficou em Terra Mineira, desejaríamos estreitar os laços entre as três universidades de LIMOGES, OURO PRETO e do MINHO. Almejaríamos, com este exemplo histórico, assentar mais uma pedra

---

12. UNIVERSIDADE DO MINHO — Esta Universidade portuguesa cognominada Universidade Nova em oposição às Universidades de Coimbra, Antiga de Lisboa e do Porto, foi criada pelo Decreto-Lei n.402/73 de 11 de Agosto. Inicialmente, seu plano pedagógico directivo obedecia ao sistema de PIAGET. Os primeiros contactos entre a Universidade de Limoges e a do Minho cuja sede fica em Braga e com vários departamentos de Engenharia em Guimarães, datam de 1979, com geminação oficial em 1981 renovada em maio de 1992. Esta 'jovem' universidade situa-se na segunda região mais desenvolvida de Portugal. Conta hoje mais de 10.000 estudantes. Compõe-se de Institutos de Ciências, Economia e Gestão, Engenharia, Ciências Sociais, Ciências da Educação, Letras e Ciências Humanas e de um Centro de Formação de Professores e Educadores da Infância. Possui Centros de Investigação em numerosos domínios tanto de Letras e Artes como de Ciências e de Engenharia assim como unidades argueológicas.
    UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO — Esta universidade tem como pontos de partida a ESCOLA DE FARMÁCIA, criada em 4 de Abril de 1839 (Lei n° 140) e a ESCOLA DE MINAS, criada em 6 de Novembro de 1875 (Decreto n° 6026). A U.F.O.P. congregou as duas Escolas como Fundação de Direito Público em 21 de Agosto de 1969 (Decreto Lei n° 778). De criação mais recente apareceram o INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS de Mariana, o INSTITUTO DE ARTES E CULTURA de Ouro Preto e o INSTITUTO DE CIÊNCIAS EXATAS E BIOLÓGICAS.
    UNIVERSIDADE DE LIMOGES — Foi fundada em 1968 (Medicina e Farmácia — Decreto 68-58 de 16/01/1968, Instituto Universitário de Tecnologia — Decreto 68-483 de 27/05/1968, Ciências — Decreto 68-637 de 8/07/1968, Direito e Ciências Económicas — Decreto 68-924 de 24/10/1968, Letras e Ciências Humanas — Decreto 68-983 de 14/11/1968). Acaba de festejar o 25° Aniversário.
13. Fernando PESSOA, *Mensagem.*
14. Tradução nossa cf. *Les Illuminations* de RIMBAUD.

a um edifício de amizade, ligando intimamente os FRANCESES e os PORTUGUESES ao BRASIL para bem da CULTURA LUSÓFONA e a construção do MUNDO DE AMANHÃ.

BIBLIOGRAFIA

ARQUIVOS de Bujaleuf e da Escola de Minas de Ouro Preto.

LIMA, Margarida Rosa de, *D. Pedro II e Gorceix, Fundação da Escola de Minas de Ouro Preto.* Ouro Preto, Fundação Gorceix, 1977.

OLIVEIRA, Monique de, *Claude-Henri Gorceix, Sa Vie, Son Oeuvre (1842-1992)*, 150 Anniversaire. Limoges, 1992, 183 p. (policopiado).

_____, *Peter Willem Lund*, Limoges, 32 p. (policopiado).

_____, *Un Creusois a l'origine de la siderurgie bresilienne*, Limoges, 1992, 18 p. (policopiado).

SEBASTIANISMO: PROVA PÓSTUMA DA NACIONALIDADE

CARMO PONTE

No prefácio de *O Sebastianismo — História Sumária*, José van den Besselaar afirma que "o sebastianismo é um assunto mais discutido que estudado", e segue depois justificando as razões pelas quais decidiu dedicar-se ao estudo dos factos básicos do movimento messiânico [1]. Pela mesma razão, pretendo agora apresentar uma apreciação mais profunda do aproveitamento que Oliveira Martins fez do mito sebástico na sua *História de Portugal* e as consequências e repercussões que este teve. Tanto Joel Serrão em 1969 como António Quadros em 1982 referem-se ao papel desempenhado pelo historiador que chamou "a atenção para o significado do sebastianismo no fenómeno histórico português moderno, interpretando-o como a prova póstuma da nacionalidade". A meu ver, Oliveira Martins fez mais do que chamar "a atenção" do velho mito criou um novo mito. Como é do conhecimento geral, na tentativa de achar explicações para o visível declínio de Portugal, Oliveira Martins não só criou como também espalhou a convicção de que Portugal como Nação não era viável, conceito este que rapidamente criou raízes, tornando-se símbolo da própria identidade nacional. Este fenómeno sem precedentes no pensamento português, levou-o a elaborar uma filosofia fatalística da história, que compreende a justificação da decadência económica, social e política, cujo início se pode já antever durante o período de expansão marítima, tornando-se óbvio com a morte trágica de D. Sebastião em Alcácer-Quibir e o domínio castelhano em 1580. A Restauração é uma pseudo-restauração e Oliveira Martins considera que a Nação arrasta dentro de si-própria um organismo moribundo nos últimos estertores da morte. Esta ideação leva a uma técnica narrativa que divide a obra em dois pólos bastante bem definidos; até à morte de D. Sebastião o autor favorece o pólo metafórico, enquanto que a partir da Restauração predomina o metonímico. O desequilíbrio e ambiguidade que daí resultam reflectem-se no modo como esta obra é lida e interpretada, ainda hoje em dia, ofuscando a compreensão do espírito e conjuntura político-social em que ela foi escrita. A *História de Portugal* é acima de tudo uma obra paradigmática e um testemunho valioso que abrange não só as ideias do autor *malgré lui* mas toda uma visão da sua época. O leitor atento encontra a cada passo contradições pois embora o autor na "Advertência" afirme que vai fazer um relato objectivo, usando métodos científicos ao seu alcance, logo a seguir estabelece que a sua história será relatada como uma lição de moral: "A história é sobretudo uma lição de moral; eis a conclusão que, a nosso ver, sai de todos os eminentes progressos ultimamente realizados no foro das ciências sociais". Mais adiante diz ainda:

> A *História de Portugal* consiste numa série de quadros, em que, na máxima parte das vezes, os caracteres dos homens, os seus actos, os motivos imediatos que os determinam e as

1. José van den Besselaar, *O Sebastianismo — História sumária*, Lisboa, 1987, p. 11.

condições e modo por que se realizam, merecem antes a nossa reprovação do que o nosso aplauso. [2]

Daqui se podem tirar as conclusões óbvias. O conteúdo ético da história que lhe dá um tom profético é reforçado pela lógica interna da metáfora orgânica aplicada às sociedades, o que justificava o conceito da Nação como organismo social fatalmente destinado ao declínio e à morte. A este conceito juntou Oliveira Martins os velhos arcanos célticobretões de sabor romântico que viam no sebastianismo "a manifestação do génio natural íntimo da raça", que é céltica. Com esta potente mistura, Oliveira Martins criou uma história nacional a partir da sua "versão" dos factos, dando lugar a uma mitologia da alma portuguesa na mesma proporção em que o seu rigor documental era contestado. E a facilidade com que as suas ideias foram aproveitadas para o domínio da criação literária, explica-se pelo facto do seu discurso histórico coincidir com o ficcional [3]. Posto isto, torna-se mais clara a definição que ele deu do mito:

> O Sebastianismo era pois uma explosão simples da desesperança, uma manifestação do génio natural íntimo da raça, e uma abdicação da história. Portugal, renegava, por um mito, a realidade; morria para a história, desfeito num sonho; envolvia-se para entrar no sepulcro, na mortalha de uma esperança messiânica. Por aqui se pode avaliar a loucura dos que esperavam deibar, com o Sebastianismo, o rei de Castela. [4]

Dentro da visão martiniana da história, o sebastianismo é o remate da loucura colectiva, quando o génio natural íntimo da raça se manifesta. O impacto criado por esta conclusão, assente em falsas premissas, deve-se em parte à força e sedução do seu estilo, caracterizado pelos traços artísticos próprios da estética realista do século XIX. Estava de moda expressar as condições em que se encontrava o país, através de um vocabulário e de um discurso que tinha mais em comum com um tratado de patologia do que com a linguagem política. Assim se justifica o uso de linguagem e imagens nosológicas para descrever 'o estado de saúde' do país, não esquecendo que no Portugal do século XIX o papel do escritor era também o de crítico que elaborava e interpretava ideias correntes. No foro das ciências médicas, a última década do século XIX viu um interesse crescente no campo da psiquiatria, o qual não passou despercebido a Oliveira Martins, que soube utilizar o seu potencial dramático. Num artigo publicado no jornal, *Provincia*, o autor faz referência ao livro do Dr. Magalhães de Lemos, dizendo que:

> A loucura, a mais humana de todas as doenças, a doença por excelência nobre — a doidice, esse desvio, ou esse exagero, essa atonia, ou essa exacerbação de faculdades particulares da nossa espécie. O homem é o único animal capaz de enlouquecer. [5]

---

2. Joaquim Pedro de Oliveira Martins, *História de Portugal*, Lisboa, 1977, pp. 7-8.
3. O discurso histórico de Oliveira Martins faz parte da tese de doutoramento do autor.
4. *História de Portugal*, p. 287. Para uma melhor compreensão da conjuntura histórica que ajudou à criação do mito sebastianista, veja-se A. Quadros, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, Lisboa, 1983, II, pp. 75-109.
5. Joaquim Pedro de Oliveira Martins, "A Capital da Loucura", *Província*, 20 de Agosto de 1886, in: *Dispersos*, ed. por António Sérgio, Lisboa, 1924, pp. 186-91.

Na *História de Portugal*, Oliveira Martins faz um aproveitamento magistral do conceito da loucura, manipulando-o como acompanhamento simbólico do desenvolvimento orgânico da nação; a loucura não representa somente a decrepitude física e moral; é também experiência trágica, e factor estético que serve para qualificar os "feitos heróicos e loucos" dos reis da Idade Média, o egoísmo individual do príncipe do Renascimento, a loucura 'racional' do monarca absoluto na Idade das Luzes e a degenerescência mental e física dos reis da Restauração. Através de um processo de selectividade paradigmática, Oliveira Martins escolhe dentre a galeria de quadros que adornam o seu edifício histórico, aqueles que melhor encarnam as qualidades necessárias a cada época, para avançar, consolidar, expandir, ou destruir, conforme a ocasião o exija, e assim recorrendo ao *exemplum*, elaborar um processo de narrativa mínima que confere ao seu discurso, o teor moralista e exemplar.

Devido ao seu potencial dramático, a loucura enquanto símbolo da imagística da decadência é ainda mais eficaz do que a doença, decrepitude e morte, imagens frequentemente utilizadas pelo historiador realista. O comportamento de um indivíduo louco ou de uma multidão alucinada é imprevisível, e deste modo a loucura é a descrição ideal de uma nação que se encontra no caos, e à beira do colapso social; e é além disso um artifício astucioso que facilita ao autor a apresentação do conceito da falta de responsabilidade individual que é depois projectada sobre a nação quando a 'Sorte' toma posse do destino e o homem já não tem controle sobre as suas acções. O círculo dramático da loucura heróica é completado com a morte de D. Sebastião que leva o povo a refugiar-se numa "loucura colectiva" que Oliveira Martins ilustra com as seguintes palavras:

> A dureza das infelicidades da pátria levava os espíritos ao estado de uma loucura febril, de uma superstição idiota, de um furor de devassidão, de medo e de extravagância [...] Portugal era uma nação de loucos perdidos, e no moço rei encarnara toda a loucura do povo (p. 263).

É preciso no entanto ter em conta que a justificação da decadência se apoia num argumento político ideal, cuja representação real se não tinha ainda materializado em vida do autor, que o levava a uma visão distorcida do desenvolvimento e destruição de Portugal. Com efeito a loucura representa a ausência de alicerces sólidos; e não só a loucura como todos os outros elementos corruptores que são manifestações duma nação infeliz que não conseguiu desenvolver um Estado robusto. Este é, na minha opinião, o ponto de referência nunca enunciado por Oliveira Martins. Com ele se articula o edifício histórico que por isso mesmo não passa de uma miragem. Enquanto Portugal não encontrar uma definição da sua verdadeira essência, baseada na lei da Moral, Razão e Liberdade, os verdadeiros pilares de um Estado de Direito, ele continuará a girar sem destino certo, arrastando as grilhetas do fantasma de si mesmo numa infrutífera exploração de acontecimentos históricos. O perfeito equilíbrio numa nação seria o que Oliveira Martins considera a "democracia orgânica", na qual as variações naturais que ocorrem entre as camadas altas e baixas cessariam e os interesses colectivos teriam precedente sobre os individuais. A grande tragédia na *História de Portugal* é a incapacidade do autor em identificar o pensamento subjacente que em última análise anima qualquer narrativa histórica digna deste nome, ou melhor, a tomada de consciência capaz de imaginar a

necessidade de representar a realidade como história, e isso é só concebível em termos do seu interesse na lei, legalidade e legitimidade. Daí a ênfase que Oliveira Martins dá à Razão, Lei Moral e Liberdade, os pilares do Estado de Direito, os quais vão sendo "destruídos" um de cada vez ou atacados pelo processo de decadência. Portugal é um país rural e, à medida que, com os descobrimentos, vai tendo acesso a um capitalismo mercantilista, dada a ausência de estruturas adequadas às novas condições, cai na loucura colectiva.

É aqui que o historiador expõe a contradição inerente ao destino de Portugal que, no processo de realizar o seu destino inevitável, cria a sua própria destruição. E, ao fazê-lo, projecta-se no Sebastianismo que para o autor representa uma loucura ou alienação instintiva e colectiva, o chamado "sonho sebastianista" em que a nação se refugia no reino da poesia e do mito, bem explicitado nas palavras de Oliveira Martins:

> Portugal deixara de ter representação na terra — a monarquia é a representação simbólica do instinto social que a definição consciente das ideias no decurso da história, reduzirá à noção pura da soberania colectiva, popular democrática. (p. 287)

Dentro do esquema decadentista, D. Sebastião é o símbolo do herói anacrónico que deu à nação uma esperança efémera de voltar à sua grandeza anterior. É importante notar que o autor teve o cuidado de designar a loucura do jovem rei como "positiva", juntando-o aos reis da primeira dinastia, cuja loucura heróica levou ao desenvolvimento de Portugal como nação. No entanto como a nação já tinha sofrido transformações irreversíveis, a ambição de D. Sebastião tornou-se o agente 'ideal' para a morte de uma era, e assim o sebastianismo se tornou a prova póstuma da nacionalidade. O Sebastianismo não é uma causa da decadência mas sim um efeito do espírito céltico e naturalista que nos momentos de crise encarna na psicologia colectiva. O espírito celta aparece como uma explicação para a ausência de um processo orgânico que nunca é bem explicitado ou explicado pelo autor. As suas ideias mais ligadas ao *Volkgeist* do romantismo sem um sólido fundamento quer histórico, quer científico, leva-o a identificar como espírito celta, aquela força naturalista que em momentos de crise, impele o povo para o refúgio do seu estado primitivo, identificado por ele como manifestação do sebastianismo [6]. Na análise que Oliveira Martins faz do processo de decadência o autor usa leis putativas como premissas num argumento nomológico-dedutivo e aplica essas leis que governam a natureza humana e as sociedades à *História de Portugal*. Este é o caso por exemplo do seu conceito da "loucura positiva", aplicada ao indivíduo que encarna as qualidades (não no sentido de elas serem benéficas, mas de serem úteis num dado momento) necessárias para o impulso construtivo e criativo da nação. Pelo mesmo processo, Oliveira Martins identifica "o espírito celta" com o desenvolvimento orgânico onde o primeiro conceito substitui a falta do segundo, criando-se assim um círculo vicioso. É ainda dentro deste contexto que ele contrasta o exemplo da Irlanda, Escócia e Bretanha com Portugal, considerando-as como nações onde o "génio celta" se manifestou em toda a sua dimensão; contudo, arrebatado pela sua imaginação poética, Oliveira Martins escolhe

6. Esta questão do génio celta é desenvolvida pelo autor na sua tese de doutoramento, mas que aqui se resume brevemente.

ignorar o desenvolvimento dessas supostas nações, das quais se conhecia já bem a sua história, não podendo de forma alguma serem identificadas através das suas "histórias, religião ou instituições as quais eram o resultado único dos seus 'génios célticos'".

A popularidade que a *História de Portugal* obteve, principalmente entre poetas, deve-se às explicações que o seu autor deu, as quais foram aceites, não como verdades históricas propriamente ditas mas como percepção da "alma portuguesa". Ao chegar à conclusão subjectiva da "inviabilidade da Nação", Oliveira Martins encontrou uma explicação plausível para a estagnação de Portugal em todos os sectores, dando ensejo à apatia social e inércia política, situação esta que foi reforçada pelo Ultimato de 1890, que consolidou o isolamento e dependência de Portugal das autocracias europeias que lhe eram hostis. Esta situação deu azo a um exacerbamento patriótico e de identificação nacional, traduzido pelo sebastianismo e que perdurou até aos anos trinta, correspondendo predominantemente a um sector rural, comercial e burocrático da sociedade portuguesa cujo sector industrial estava na dependência de capital estrangeiro.

Os intelectuais e escritores da 'Geração de 90' que, como em qualquer época, reflectiam o clima político, absorveram através do Sebastianismo, que se tornou numa metafísica colectiva, a ideia de que o heroísmo não reside na iniciativa humana e no poder, que o homem tem de moldar o seu próprio destino, mas sim em forças do inconsciente, da irresponsabilidade e inércia. Dentre os que melhor captaram este clima intelectual aponta-se Teixeira de Pascoaes, que desenvolveu uma corrente de estética doutrinária baseada no panteísmo místico, o saudosismo, o qual já se fizera notar na fase biográfica da carreira literária de Oliveira Martins, bem ilustrada numa passagem de *Os Filhos de D. João I*:

> Viver é ignorar, enquanto a inteligência, amadurecendo, não acorda para a curiosidade insaciável. Viver então parece consistir no contrário da ignorância: na agitação das ideias e no heroísmo das acções. Mas assim que os homens, fechado o ciclo da adolescência ingénua entram a cogitar na inanidade das coisas, viver torna-se outra vez ignorar, ou antes esquecer a fatalidade natural e a triste condição da existência. Encerrado o círculo, volta-se ao começo: o túmulo é como o berço, a caducidade como a infância, a sabedoria suma igual ao instinto espontâneo. (pp. 291-2)

Esta passagem resume claramente a ideia que o autor alimenta em relação ao conhecimento, condicionado pela natureza — o instinto natural — sustentáculo de toda a acção, inclusivamente o heroísmo. Viver é esquecer temporariamente a triste condição caduca do homem. Esta visão sombria é só quebrada pelos exemplos heróicos tirados da história, vistos como milagres.

No campo da filosofia doutrinária, Pascoaes encara o problema metafísico do mal e da dor de maneira diferente de Oliveira Martins, Junqueiro e Nobre, que sofrem ainda as repercussões do Ultimato. Por sua vez Pascoaes encontra uma solução para o problema, transformando numa vaga ideia panteísta e espiritualista, o conceito de progresso geral observado na natureza e na humanidade que tinha herdado da 'Geração de 70'. A ele deve-se também o ter elevado a saudade às proporções de intuição étnica, ou seja, a intuição da essência espiritual, para a qual a humanidade caminhava, através da sua marcha histórica. Depois da proclamação da República, Teixeira de Pascoaes

adoptou uma forma estética ligada a uma utopia políticoreligiosa que ganhou expressão na revista *Águia* e a sociedade da *Renascença Portuguesa*, entre os quais se contam, António Carneiro, Jaime Cortesão, Mário Beirão, Augusto Casimiro e Afonso Duarte. Ambos os movimentos podem ser considerados sob o ponto de vista ideológico como formas fracas e banais que perduraram através do seu metaforismo prático. Levaram no entanto à conclusão fácil de que a identidade nacional era sinónimo de um passado glorioso sem representação no futuro, roubando ao país, pobre e sem recursos naturais, a pouca confiança que lhe restava perante outros países. Dos poetas integralistas que adoptaram naturalmente a inspiração sebástica, muito embora tonalizada agora por um ideário nacionalista e monárquico, é sintomático da influência que Oliveira Martins exerceu, o facto de António Sardinha no seu livro *Pequena Casa Lusitana* ter dedicado ao historiador, e de acordo com a opinião de António Quadros, "um dos mais conseguidos sonetos do livro":

> Não há somente o Portugal da Terra,
> — há outro Portugal, o do Outro-Mundo,
> onde D. Pedro anda a caçar na serra
> e Inês repete o seu adeus profundo
>
> Senhor dum povo que entre brumas erra,
> o Portugal-Maior não tem segundo.
> Rei Encoberto, quando vais p'ra guerra?
> Camões, que estás dizendo, moribundo?
>
> Andaste na oficina do Bandarra,
> ó tu que sentes do bruxedo a garra
> e deitas profecia à lua-cheia!
>
> Leva-me a ver, com a peneira erguida,
> o outro Portugal de Outra-Vida
> por quem a Raça eternamente anseia! [7]

Deve-se em parte à poderosa corrente metafórica do discurso histórico de Oliveira Martins a disseminação do mito nacional criado em torno da inviabilidade de Portugal, que foi rapidamente aceite como verdade histórica por uma geração de portugueses obcecada com o problema da decadência. As suas repercussões sobre a literatura têm sido várias vezes apontadas e foi mais recente e especificamente demonstrada por Helder Macedo no seu artigo intitulado "A *Mensagem* e as mensagens de Oliveira Martins e de Junqueiro" e da qual passo a citar:

> O que muito justamente diz Eduardo Lourenço, é que a temática e a problemática da *Mensagem* é incompreensível sem o fio temático que a liga à Pátria, onde, sob caução de Oliveira Martins pela primeira vez se assimila a nossa aventura colectiva à de uma ambígua loucura [8].

7. *Pequena Casa Lusitana*, Porto, Liv. Civilização, 1937, p. 13.
8. Helder Macedo, "A *Mensagem* e as mensagens de Oliveira Martins e de Junqueiro" in: *Colóquio/Letras*, 103, 1988, pp. 28-39.

O conceito da loucura colectiva e a perda da identidade, é retomado por Junqueiro na figura de Portugal como 'o Louco' e na *Mensagem*, de Pessoa, embora este poeta tenha dado uma dimensão épica e histórica ao seu tema. É ainda curioso notar que na Primeira Parte da *Mensagem*, cujos poemas epigramáticos substancializam com grande riqueza simbólica o "Brazão" português, as cinco quinas são, por assim dizer, encarnadas em cinco príncipes infelizes ou mesmo, cada um a seu modo, mártires: quatro infantes de Avis, o rei D. Duarte, o Infante Santo, o regente D. Pedro e o infante D. João; e por último, o quinto "D. Sebastião, Rei de Portugal". Ao desenhar o perfil histórico-metafísico deste rei, Pessoa emprega precisamente o conceito de "Loucura heróica", usado por Oliveira Martins na caracterização das suas figuras históricas, e exprime também a ideia, tal como o seu predecessor, que "a loucura é a mais humana e nobre de todas as doenças". Assim se refere Pessoa à figura de D. Sebastião:

> Minha loucura, outros que me a tomem
> com o que nelle ia.
> Sem a loucura que é o homem
> Mais que a besta sadia,
> Cadaver addiado que procria?[9]

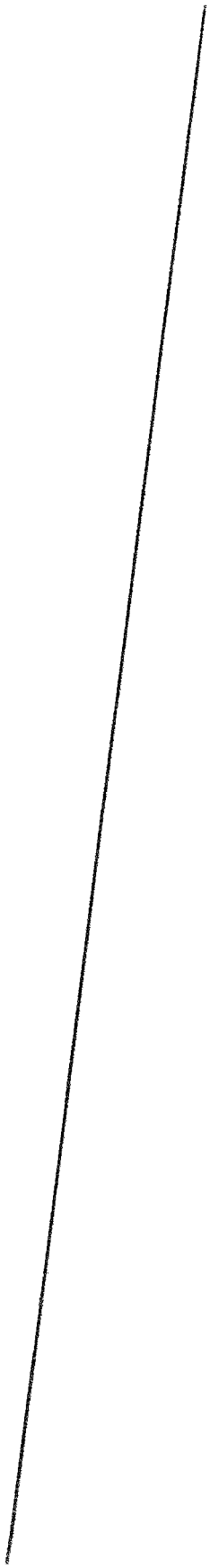
Essa nobre loucura, cujo remate épico é o sebastianismo, soube-o Oliveira Martins aproveitar como ninguém. As suas repercussões para a literatura são enormes e duradouras, e agora que a nação se libertou do peso da herança atávica da alma portuguesa ela pode usufruir plenamente da riqueza do seu património cultural, de que o Sebastianismo não é só parte integrante, como também fonte inesgotável de inspiração poética.

Gostava de terminar citando Miguel Torga, que seguiu muito na esteira de Oliveira Martins, e cuja posição individualista no mundo das letras, é semelhante à dele. No seu *Diário* II, comenta:

> Fala-se da geração de 70. E logo toda a gente recita o estribilho: Antero e Eça. De Oliveira Martins, nada, claro está. Mas era de esperar. Numa terra de patrioteiros e de maus leitores, uma obra assim tinha fatalmente de ser esquecida. Antero e Eça, cada qual a seu modo lisonjearam este complicado orgulho que nos mata. As abstracções e a poesia dum, os romances e as ironias do outro cairam como sopa no mel dentro do saco sem fundo da nossa ignorância e da nossa estultícia... Mas um Oliveira Martins? Sim, um homem a verrumar-nos, a analisar-nos colectivamente, sem poder fugir nenhum, a mostrar-nos à Europa com a alma ainda a escorrer sangue e façanhas, intolerância e fado?... o grande, o eterno, o que sabia em termos lógicos e seguros quem nós éramos, e teve a coragem de o dizer duma maneira maravilhosa e com as letras todas — foi ele.

Torga insurge-se com veemência contra o esquecimento a que foi votado Oliveira Martins; ainda que assim pareça, em realidade a sua influência é muito maior do que se possa imaginar, porque ela, de facto, faz parte da nossa cultura popular, quanto mais não seja pelo "Sebastianismo como prova póstuma da nacionalidade".

9. *Mensagem*, p. 36.



PANORÂMICA DA EPIGRAFIA TUMULAR LUSO-JUDAICA EM HAMBURGO

MICHAEL STUDEMUND-HALÉVY

A linguagem do monumento histórico torna-se um monumento secundário: aquilo que profere a lápide sepulcral é uma memória para o indivíduo; a sua forma de o fazer é-o para a comunidade.

LEOPOLD ZUNZ

A história dos Judeus é, simultaneamente, a história dos seus cemitérios. Isto também é válido para os judeus, que nos finais do século XVI se fixaram na região de Hamburgo e, pouco tempo depois, construíram o seu primeiro cemitério. Em seu excelente artigo de investigação e interpretação histórica "Cemitérios judaicos na área de Hamburgo", publicado em 1981, Peter Freimark propõe algumas soluções para a problemática de conservação destes cemitérios [1].

Os cemitérios, enquanto instituição da comunidade judaica, desempenham uma importante função. O enterramento dos mortos segundo a regulamentação da *Halakha* (partido jurídico do *Talmud*) e a garantia desse local por *tempos eternos* conduziram, já durante a Idade Média, à construção de cemitérios judaicos. Enquanto a sinagoga (*esnoga* em judaico-português), local de oração colectiva — mesmo quando localizada numa casa particular — era constitutiva da respectiva comunidade judaica, só encontramos, inicialmente, cemitérios nos grandes centros judaicos, localizados, na maioria das vezes, fora da cidade. Restrições na compra de terrenos obrigavam, frequentemente, em determinadas regiões, os judeus a transportar os seus mortos para longínquos cemitérios.

1. O LUGAR

Não há lugar em Hamburgo, onde a história dos judeus portugueses possa ser reconstruída de forma imediata, exceptuando os três cemitérios da nação portuguesa [2]. Juntamente com a avaliação de dados pessoais de outras fontes — os registos de nascimento, de casamento e de defuntos, o livro *Hashkaba* (livro de promessas), o Copiador das Cartas, *Ketubbot* (livro de casamentos) etc., a colecção e interpretação dos teste-

1. Peter FREIMARK, "Jüdische Friedhöfe im Hamburger Raum", in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 67, 1981: 117-132. Sobre este assunto veja-se também o informativo relatório de investigação de Günter MARWEDEL e Gaby ZÜRN, "Das Friedhofs- und Grabinschriftenprojekt des Instituts für die Geschichte der deutschen Juden in Hamburg", in: *Aschkenas* 1, 1993: 274-281. Encontra-se também em preparação um trabalho de Gaby Zürn sobre o cemitério Königstraße (parte aschkenazi).
2. Cemitério Königtraße (sécs. XVII-XIX); cemitério Ilandkoppel (sécs. XIX e XX) e cemitério Bornkampsweg (sécs. XIX e XX). Cfr. Michael STUDEMUND-HALÉVY, "Portugiesenfriedhof Bornkampsweg", in: *MaZe* 1, 1994: 22-23.

munhos de pedra que neles se encontram constituíra um *corpo* singular e a primeira base útil para investigações em relação a determinadas pessoas e famílias, e enfim, em relação à própria história dos portugueses de Hamburgo.[3]

O cemitério judaico, na rua Königstraße no bairro de Altona, cuja parte portuguesa foi fundada em 1611, remontando a sua parte *ashkenazi* aos anos entre 1612 e 1616, é um dos testemunhos mais antigos e mais importantes da vida judaica na área de Hamburgo. Com as suas lápides e inscrições, ele está situado na encruzilhada da história da comunidade com a história da literatura (epigrafia), a história da língua (marrano-português) e a história da arte (arte sepulcral), constituindo assim um monumento histórico e cultural de destaque. É com toda a justeza que foi designado como o monumento global mais importante da história dos judeus em Hamburgo.

Na parte sefardita do cemitério os túmulos portugueses apresentam-se de forma diferente. Aqui utilizou-se mármore branco e uma pedra preta. Junto às pedras tumulares, colocadas horizontalmente, das quais a mais antiga é de mármore branco, pertencente ao século XVII, e as posteriores de pedra preta, existem blocos de pedra, trabalhados uniformemente, semelhantes a sarcófagos e compridas pirâmides cortadas, análogas a tampas de sarcófagos. Também aqui são os exemplos mais antigos de mármore branco e os posteriores de pedra preta. Em oposição às pedras tumulares ashkenazes, as inscrições das pedras tumulares portuguesas são, normalmente, em duas línguas, português (ou espanhol) e hebraico. No último tipo descrito ocupam a totalidade da superfície respeitante ao lado mais comprido, de um lado em português ou espanhol, do outro em hebraico. Estas inscrições estão enquadradas por uma rico friso de elementos florais. Motivos artísticos encontram-se só nos lados mais estreitos. As inscrições das pedras tumulares horizontais são também, na maioria dos casos, em duas línguas, português-espanhol e hebraico. Raramente aparece francês, alemão ou inglês.

O cemitério português na Königstraße apresenta, especialmente nas pedras tumulares dos séculos XVII e XVII, uma abundância de motivos, que, em parte, não são característicos da arte judia.[4] Por exemplo: a ampulheta, símbolo do efémero (símbolo da transitoriedade); caveiras com ossadas, símbolo da Morte ou uma mão com uma balança, simbolizando a ponderação dos pactos praticados pelo defunto; a mão, saindo das nuvens, e que, com um machado corta a árvore; duas árvores unidas ao sol nascente ou poente.

---

3. Esses materiais foram copiados ou extratados, em grande parte, por Alfonso Cassuto (1910-1990), para serem utilizados na divisão biográfica da sua tese sobre o cemitério Königstraße. A dita tese, no entanto, não chegou a ser acabada e publicada, por emigração do autor para Portugal em 1933. Sobre Alfonso Cassuto e a sua tese veja o meu trabalho "Alfonso Cassuto und der Portugiesenfriedhof", in: Michael STUDEMUND-HALÉVY (Ed.): *Die Sefarden in Hamburg*, vol. 1, parte 2, Hamburgo, 1995 (no prelo).
4. Sobre a arte judia no cemitério na Königstraße veja-se, entre outros, Ernst HOCHFELD, "Jüdische Grabmalkunst", in: *Gemeindeblatt der Deutsch-Israelitischen Gemeinde zu Hamburg* vom 10.5.1928: 2-3; Rochelle WEINSTEIN, "Sepulchral Monuments of the Jews of Amsterdam in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", New York 1979; Hannelore KÜNZL, "Zur künstlerischen Gestaltung des portugiesisch-jüdischen Friedhofs in Hamburg-Altona", in: *Studien zur jüdischen Geschichte und Soziologie. Festschrift Julius Carlebach*, Heidelberg 1992: 165-174.

Parece que os judeus portugueses, que, durante mais de um século, viveram como marranos e, portanto, oficialmente, como cristãos católicos, sofreram uma maior influência do mundo cristão do que os seus contemporâneos ashkenazes, vertendo para as suas pedras tumulares motivos familiares ao mundo cristão. Isto constata-se, especialmente, nos relevos figurativos. Encontramos, por exemplo, representado, numa pedra tumular, um homem com um livro nas mãos; numa outra uma mulher amamentando duas crianças, motivos que se relacionam, seguramente, com a vida dos defuntos, mas que só são correntes nas pedras tumulares sefarditas, dada a inexistência de figuração humana nas pedras tumulares ashkenazes. As duas colunas, terminando em frontão, constituem um motivo peculiar nas pedras tumulares sefarditas. Este motivo expandiu-se durante o século XVI, na impressão de livros hebraicos, e ornamenta, principalmente, páginas de frontespício, nas quais o texto, como nas pedras tumulares, se encontra colocado entre as colunas.

No cemitério português da Königstraße estão enterrados importantes literatos, rabinos ou sábios. Jazem aqui, entre outros, o famoso poeta *Reuel Jesurun* aliás Paulo de Pina, autor da peça de teatro *Diálogo dos Montes*; o rabino e filólogo *David Cohen de Lara*; o poeta, gramático e rabino *Mosseh Gideon Abudiente*, autor de uma das primeiras gramáticas hebraicas (escrita em português e publicada em Hamburgo em 1633) e autor de um livro enigmático sobre o falso messias Shabtai Zvi, com o título *Fin de los Días* (Hamburg/Glückstadt 1666); o poeta *Fernão Álvares Melo* aliás David Abenatar Melo, autor do livro *Los CL psalmos de David* (Hamburgo 1626); o médico *Rodrigo de Castro*, autor das obras clássicas como *Medicus Politicus* e *Universa mulieribum morborum Medicina*; o sábio *Samuel da Silva*, autor de uma polémica contra Uriel da Costa (*Tratado da immortalidade de alma*; Amsterdão 1623) e o Camões hamburguês *Joseph Francês*. Isaac de Castro, autor (?) do célebre livro *Tratado do Herem* (Hamburgo 1617). Poderia-se dizer então que a filologia e medicina portuguesa do século XVII encontrou em Hamburgo acolhimento, após a sua peregrinação pelos países de Europa fora.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE UM "DICIONÁRIO DA EPIGRAFIA TUMULAR PORTUGUESA" [5]

Para analisarmos em profundidade o sujeito, deveríamos, como é obvio, começar pelos estudos anteriormente feitos. Desde o trabalho de Max Grunwald *Túmulos portu-*

5. No congresso *Hispano-Jewish Civilization after 1492* em Jerusalém (Junho de 1992) apresentei, no âmbito do meu projecto de investigação "Sobre a Língua dos Sefarditas no Norte da Alemanha", um *Dicionário da linguagem tumular judaico-portuguesa* e referi a necessidade de descrever científica e exaustivamente o cemitério de Hamburgo na Königstraße, que pertence aos maiores e mais importantes da diáspora marrana. No congresso realizado em Paris, *Mémoires Juives d'Espagne et de Portugal* (Dezembro de 1992) apresentei o projecto numa sessão de trabalho e propus a investigação da epigrafia tumular portuguesa, no âmbito de um projecto internacional. No volume, por mim editado, *Os sefarditas em Hamburgo* (Hamburgo 1994), Gabriele Zürn, do Instituto Histórico dos Judeus Alemães, e Michael Studemund-Halévy apresentaram as primeiras conclusões. Julgo ser de extrema importância os trabalhos realizados, ou a realizar, com o objectivo de dar a conhecer os diferentes cemitérios portugueses na diáspora marrana.

gueses em terras alemãs [6], não foi publicada mais nenhuma contribuição científica sobre os cemitérios portugueses no Norte da Alemanha. A tese por acabar de Alfonso Cassuto *O cemitério português em Hamburgo-Altona (Königstrasse)* completa e corrige, em muitos aspectos, o inexacto trabalho de Grunwald, mas não contribui para uma análise linguística da epigrafia tumular dos portugueses.[7] Grunwald e Cassuto interessam-se, antes de mais, pela criação de um registo tumular, que completam com valiosos dados retirados dos livros protocolares, dos registos de nascimento e falecimento em língua portuguesa, de Hamburgo e Altona. Os seus trabalhos não possuem, infelizmente, exceptuando alguns exemplos, um registo exaustivo das inscrições tumulares hebraicas, portuguesas e espanholas.

Enquanto estamos excepcionalmente bem informados sobre a epigrafia tumular de Salónica e Curaçao, através dos trabalhos de Isaac S. Emmanuel [8] assim como de Amsterdão (Ouderkerk) [9], Nova Iorque [10], etc., este desinteresse respeitante à epigrafia tumular portuguesa é duplamente lamentável. Por um lado desapareceram várias pedras tumulares, outras sofreram destruições resultantes das condições climatéricas ou do vandalismo, sendo quase impossível decifrar as suas inscrições; [11] por outro um *corpus* linguístico facultar-nos-ia um aprofundamento do nosso conhecimento sobre a língua dos portugueses no Norte da Alemanha e fornecer-nos-ia informações elucidativas sobre a sua assimilação linguística e cultural. As fotografias das pedras tumulares existentes no Instituto Histórico dos Judeus Alemães de Hamburgo [12] e as transcrições realizadas nos anos setenta são, hoje, as únicas fontes fidedignas. Infelizmente estas transcrições e traduções são, em muitos casos, inexactas e, em alguns casos completamente falsas, sem sentido e mesmo absurdas. As primeiras comparações com epigrafias de outros cemitérios sefarditas (Ouderkerk, Curaçao, Salónica, Nova Iorque, etc.) mostram que as

6. Max GRUNWALD, *Portugiesengräber auf deutscher Erde*, Hamburg 1902.
7. Este trabalho não chegou a ser terminado, o autor teve que abandonar a sua cidade natal tendo se instalado em Portugal, onde faleceu em 1990. O resultado desse trabalho continua, em grande parte, manuscrito e inédito. Felizmente existe uma cópia do seu trabalho, que hoje se encontra no arquivo do Estado de Hamburgo, e uma outra, mais completa, que recebi há muitos anos do ilustre professor Moises Bensabbat Amzalak, nessa altura presidente da comunidade judaica de Lisboa. Deve-se ao notário Hans-Wilhelm Herz, falecido em 1993, a documentação fotográfica das lápides hebraicas e portuguesas, feita durante a guerra, hoje arquivada no Instituto de História dos Judeus Alemães em Hamburgo.
8. Isaac S. EMMANUEL, *Precious Stones of the Jews of Curação*, New York 1957; *History of the Jews of the Netherlands Antilles*, Cincinatti 1970; *Precious Stones of the Jews of Salonica* (em hebraico), Jerusalem 1963; *Stones of the Jews of Salonika* (em hebraico), Tel Aviv 1936.
9. David Henriques de CASTRO, *Keur van Grafsteenen op de Neder.Portug. Israe. Begraafdsplaats te Ouderkerk aan den Amstel*, Leiden 1883.
10. David de Sola POOL, *Portraits Etched in Stones*, New York 1952; David F. ALTABÉ "Epitaphs in Judeo-Spanish Verse, in: *The Sephardic Scholar*, series 2, 1972-1973: 61-75.
11. Rochelle WEINSTEIN, *Report on the Present Condition of the Jewish Cemetery at Königstraße*, Altona (MS, 1982); Günter MARWEDEL/Gaby ZÜRN, "Das Friedhofs- und Grabinschriftenprojekt des Instituts für die Geschichte der deutschen Juden in Hamburg", in: *Aschkenas* 1, 1993: 274-281.
12. Hans W. HERTZ, *Memorandum betr. photographische Aufnahmen der Inschriften auf den alten jüdischen Friedhöfen und teilweise Aufhebung derselben* (MS); Gaby ZÜRN, "Die fotografische Dokumentation von Grabinschriften auf dem jüdischen Friedhof Königstraße/Altona (1942-1944) und ihr historischer Kontext", in: Peter FREIMARK (Ed.) *Juden in Deutschland*, Hamburg 1991: 116-129.

inscrições das pedras tumulares de Hamburgo são, com frequência, linguisticamente interessantes. Uma cuidada análise desta epigrafia esclarecer-nos-ia se se teria formado, na diáspora marrana, um *Português Marrano* [13].

3. AS INSCRIÇÕES COMO FONTE ARQUIVÍSTICA

Foi frequentemente referido, depois de 1945, o valor dos documentos fotográficos, existentes nos Arquivos Estatais, referentes às pedras tumulares do cemitério judaico de Hamburgo, enquanto fonte histórica, que pode ser utilizada como recurso, dada a destruição dos registos de estado civil. Entre as possibilidades apresentadas, há cerca de quatorze anos na revista da Associação para a História de Hamburgo pelo Prof. Freimark [14], sobre a utilização das inscrições para a história populacional, regional e da cidade, assim como para a história comunal e genealogia, não devemos subestimar esta última, já que a investigação genealógica de descendentes de famílias anteriormente residentes em Hamburgo e o interesse de Associações estrangeiras de genealogia judaica, nas fontes de Hamburgo, tem crescido significativamente nos últimos dez anos. [15]

4. AS INSCRIÇÕES

Presentemente, conhecem-se pelo menos 900 inscrições lapidares em língua portuguesa e 1242 inscrições lapidares em hebraico, espanhol, alemão, francês, inglês e neerlandês. Ainda nem sequer se começou a investigar as duas mil lápides, embora a sua interpretação nos pudesse revelar muito acerca da linguagem sepulcral e da linguagem dos judeus portugueses. Na sua maioria, as inscrições são bem legíveis, se bem que numa grande parte delas as letras estejam deterioradas, sendo por essa razão difícil decifrá-las. Nos últimos anos, a crescente poluição tem vindo a destruir as lápides, as quais nos anos 40 e 50 ainda se encontravam em bom estado, como mostram fotografias da época.

5. DESCRIÇÃO DO PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO

Num primeiro passo, procedi à cópia e inventariação das duas mil inscrições. Deparei com dificuldades inerentes à recolha desta inscrições, que pode ser afectada por

13. Sobre o *marrano-português* veja-se, entre outros, Paul WEXLER, "Linguistica Judeo-Lusitanica", in: Isaac BENABU/Joseph SERMONETA (Ed.), *Judeo-Romance Languages*, Jerusalem 1985:189-208; "Marrano Ibero-Romance: Classification and Research Tasks", in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 98, 1, 1982: 59-108.
14. Peter FREIMARK, "Jüdische Friedhöfe im Hamburger Raum", in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 67, 1981: 117-132.
15. Seria oportuno, para todos os objectivos nomeados, se os Arquivos Estatais, sem entraves, colocassem à disposição não só os materiais respeitantes à comunidade judaica de Hamburgo e os documentos referentes à história da cidade, mas também o material fotográfico produzido desde 1936.

selecção negativa, ainda que involuntária. São frequentes as pedras de menos aparato, ou mais pequenas, mais susceptíveis de passarem despercebidas. Mas, apoiando-me nos registos de nascimentos, de casamento e de defuntos, foi-me possível completar as lacunas existentes nas inscrições. Com base nestas inscrições elaborei, num segundo passo, um vocabulário da linguagem tumular sefardita. Este vocabulário fornece informações linguísticas e culturais sobre as concordâncias e as divergências da linguagem tumular sefardita, conforme ela existe em Hamburgo, Amsterdão, Salonika, Nova Iorque, Curaçao e Barbados.

É importante chamar a atenção para o facto de que os judeus portugueses em Hamburgo, como também nos outros lugares da diáspora marrana, viviam num mundo linguístico complexo. Embora os sefarditas em Hamburgo se mantivessem sempre orgulhosos da sua descendência portuguesa, havia entre os membros da sua comunidade um número significativo de judeus espanhóis, italianos, norte-africanos e até turcos. Apesar desta diversidade de origem, o português prevaleceu, de modo que os sefarditas de Hamburgo e noutras partes falavam português e, em casos raros, também espanhol. Esta situação linguística era, no fundo, um espelho fiel da situação na península ibérica onde a classe dirigente era bilingue. Os sefarditas escreviam os seus livros científicos em espanhol ou hebraico, nos sermões, no entanto, predominava o português, como também nos Livros de Nação (*Protokollbücher*). Na sinagoga, o português era a língua utilizada para anunciar a liturgia. [16] Para complicar mais ainda o cenário, hão-de se mencionar mais duas variantes linguísticas:

a) o ladino, ou seja, a linguagem das traduções do hebraico para o português ou para o espanhol

b) o marrano-português, isto é, o português apenas falado pelos judeus portugueses na diáspora. Trata-se, por conseguinte, de uma variante judaica da língua portuguesa. É de sublinhar que os sefarditas na diáspora marrana nunca utilizaram o alfabeto hebraico para escrever em português ou espanhol, muito ao contrário dos judeus que viviam nos países balcânicos.

6. PRIMEIROS RESULTADOS

A comparação pormenorizada das inscrições portuguesas achadas em Hamburgo, Curaçao, Amsterdão ou Nova Iorque evidenciam uma semelhança surpreendente, tanto a nível formal como a nível do conteúdo. Esta semelhança baseia-se, por um lado, na herança judaica e ibérica, por outro, não podemos excluir uma influência uniformizante dentro da diáspora marrana, causada pelos contactos havidos durante os séculos. Embora não tenha sido encontrado qualquer tipo de *manual* ou *formulário*, não é ousado presumir que exista um tesouro de citações e fórmulas comuns.

16. Michael STUDEMUND-HALÉVY, "Sprachverhalten und Assimilation der portugiesischen Juden in Hamburg", in: Arno HERZIG (Ed.) *Die Juden in Hamburg 1590 bis 1990*, Hamburg 1991: 283-298.

a) As sepulturas e a sua inscrição

5433 (1673)

SA /
DA BENAVENTU /
RADA CLARA /
MULHER DO YN /
SIGNE S^{R} H H /
MOSSEH RAPHAEL
DE CORDEVA FALE /
SEO EM 8 DE TISRI /
UIA (!) ALMA GOZE /
DA GLO^{A} /
ANNO 5443

(Sepultura da benaventurada Clara, mulher do ynsigne senhor Haham Mosseh Raphael de Cordeva, faleceo em 8 de Tisri. [C]uia alma goze da gloria. Anno 5443)

5433 (1673)

DO BEMAVENTURADO E GLORYOSO
DOCTISSIMO /
E VERTUOSO S^{R} HR YEHUDA KARMI
CUIA ALMA FOI A GO /
ZAR DA VIDA ETERNA EM EMP.^{RO}
HESVAN ANNO 5433

(Do bemaventurado e gloryoso doctissimo e vertuoso senhor Haham Ribi Yehuda Karmi cuia alma foi a gozar da vida eterna em primeiro Hesvan anno 5433)

5458 (1698)

S^{A} / DO BEM /
AVENTURADO / S^{R} YSHAK YESSURUN /
F^{o} EM 3^{A} F^{A} 4 DE /
HIYAR 19 DO /
HOMER ANNO /
5458 /
S:A:G:D:G

(Sepultura do bemaventurado senhor Yshak Yessurun. Falecido em terça feira de Jiyar 19 do Homer , ano 5458. Sua alma goze da gloria)

5430 (1670)

SA /
DO BEMAVENTURADO /
S.^{OR} MOSSEH DE /
TOVAR F^{o} EM 5^{A} F^{A} /
24 DE SIVAN A^{O} 5430 /
S. A. G. D. G.

(Sepultura do bemaventurado senhor Mosseh de Tovar, falecido em quinta-feira, 24 de Sivan ano 5430. Sua alma goze da gloria)

5413 (1653)

ESTA HE A SEPULTURA DA /
BEMAVENTURADA DA S^{RA} /
RAHEL DE TOVAR MULHER /
DE MOSEH TOVAR FALECEU /
DIA DE 6 FEIRA 22 DE /
MENAHEM ANNO 5413 /
A CRIACAO DO MUNDO

(Esta he a sepultura da bemaventurada da senhora Rahel de Tovar, mulher de Mosseh Tovar. Faleceu dia de sexta-feira de Menahem ano 5413) a criação do mundo

5412 (1652)

SARA
ANRIQUES /
MONTEIRA /
FALESEU /
EM 5^{A} FR^{A} 16 /
DE SIVAN
A^{o} 5412

(Sara Anriques Monteira, faleseu em quinta-feira 16 de Sivan, ano 5412)

5409 (1649)

AQUI YAS A BEMAVENTURADA
SENHORA DONA LEA IESURUN
RIBEIRA FALESEU EM 3 DE
NISAN ANNO 5409

(Aqui yas a bemaventurada senhora Dona Lea Iesurun Ribeira. Faleseu em terço de Nisan ano 5409)

5541

SA /
DO MUY BEMAVEN /
TURADO MUY DIGNOHON /
RADO & TEMENTE DE /
DS BESALEL ISRAEL /
ANDRADE FALECEU /
& FOY ENTERERADO /
DIA DE 3A FRA /
2 DE ADAR /
Ao 5541 /
S.A.G.D.G.

(Sepultura do muy bemaventurado muy digno honrado e temente de Deus Besalel Israel Andrade. Faleceu e foy enterrado dia de terça feira, 2 de Adar, anno 5541. Sua alma goze da gloria)

5398

SEPULTURA /
DO /
EXEMPLO D CARIDADE ESTER
ATIAS MOLHER /
DE /
IZAQUE AT /
IAS /
FALECEU EM 1º NISAN
5398 SUA ALMA GOZE DA /
GLORIA

(Sepultura do exemplo da caridade Ester Atias, molher de Izaque Atias. Faleceu em 1. Nisan 5398. Sua alma goze da gloria)

5451 (1691)

S^{A} /
DO MUI VERTUOZO /
MANCEBO YAHACOB /
H. YESURUN F^{0} EM /
23 DE HESVAN /
ANNO 5451 /
S. A. G. /
D. G.

(Sepultura do mui vertuozo mancebo Yahacob H. Yesurun. Falecido em 23 de Hesvan ano 5451. Sua alma goze da gloria)

5505

SA /
DO BEMAVENTURADO /
Y MUY VIRTUOZO MANCEBO /
TEMENTE DE DS YOSSEPH /
DO DR AB^{M} DA FONSECA /
QUE GOZE DA GLORIA /
FALECEU EM 16 DE TISRI /
NO A^{o} 5505
S.A.G.D.G.

(Sepultura do bemaventurado y muy virtuozo mancebo, temente de Deus Yosseph do doutor Abraham da Fonseca. Que goze da gloria. Faleceu em 16 de Tisri no anno 5505. Sua alma goze da gloria)

Em geral, as inscrições, ou seja o formulário, utilizado obedecem a esquemas mais simples, tendo uma determinada estrutura, um vocabulário idêntico no que diz respeito aos epítetos e um grande número de abreviaturas, o que por vezes torna difícil a leitura e compreensão.

A inscrição começa na maior parte dos casos pela expressão *sepultura de.* O túmulo tem muitas vezes nomes como *losa, lugar, morada, seno da terra, perpetua lugar, pedra de memoria, sentro, sepulchro* etc. Frequentes são também as expressões: *aqui jaz, aqui repouza, aqui se depozitou o corpo, esta he a perpetua morada, aqui descansa, aqui esta sepultado* etc; segue o nome do defunto, precedido de um cânon limitado de epítetos (frequentes são as expressões: *bemdito, caritativo, devoto, digno, discreto, doutissimo, douto, eminente, entendido, grave, honesta, humilde, ilustre, inocente, insigne, perfeito, pio, precioso, preclaro, prudente, pura, sábio, temente, temeroso, virtuozo* etc); a titulatura ou a onomástica para revelar a categoria social (frequentes são: *anginho* (pessoa recém morta), *cazada, doncela, espozo, filha, mai, mancebo, menina, moso, marido, viúva* etc) ou política que o defunto tinha (p.ex. *haham* (rabbino), *hazzan* (cantor), *gabai* (tesoureiro) etc); embora os sefarditas dos países balcânicos evitem a expressão *virgem* pela sua conotação cristã, e prefiram a expressão *eskosa*, os ex-marranos empregam quase sempre a expressão (católica) *donzella* ou *virgem.*

Em alguns casos é inserido um excerto da Bíblia e da *Parasha* (segmento da semana); caso excepcional é o da lápide cuja inscrição termina com uma composição poética; segue a data do nascimento e/ou falecimento introduzida muitas vezes pelo calendário hebraico e/ou cristão (gregoriano ou/e juliano). Além das inscrições existem alguns poemas funerários. Em parte trata-se de traduções literais e pouco elegantes das poesias hebraicas. Em outros casos são possivelmente poemas funerários encomendados a rabinos ou poetas apreciados, isto é, poesias copiadas de outros membros da comunidade ou de visitantes de outras comunidades. A inscrição termina quase sempre com uma fórmula de benção, que na maioria dos casos é abreviada: Sua Alma Goze da Eterna Glória (S.A.G.E.G.) ou Sua Alma Goze da Eterna Glória Amen (S.A.G.E.G.A.). Frequentes são as fórmulas: *cuja alma foi a gozar da vida eterna; cuja alma goza folgansa; que el Dio levou para si; que foi chamado a seu descanso de Deus; Sua alma repouse em paz; Sua bendita alma foze da folgansa eterna Amen* etc.

Apesar de as inscrições, à primeira vista, apresentarem poucas diferenças, um estudo aprofundado fornecer-nos-á mesmo assim muitos detalhes biográficos, como por exemplo sexo, idade, estado civil, número dos filhos, profissão, posição dentro da comunidade, lugar de nascimento etc. A seguir, terão a oportunidade de apreciar alguns exemplos destas inscrições, portuguesas ou espanholas, encontrados em diferentes lugares da diáspora marrana:

a) aqui repousão os ossos

Hamburgo	aqui repousão os ossos, aqui repouza o corpo
Saloniki	aki repozan los restos, aki repozan los restos mortales
Curaçao	aqui yacen los restos, aqui yacen las cenias

b) contem este túmulo

Hamburgo	contem este tumulo
Saloniki	en esta tumba repoza
Curaçao	en esta triste clauzura yaze

c) debaixo desta losa

Hamburgo	debaixo desta losa
Curaçao	debayxo desta esta sepultado, debaixo de esta lossa
Amsterdão	de Baixo desta fria loza; de baxo desta pedra

d) que recolheo el Dio para si

Hamburgo	que recolheo el Dio para si
Curaçao	que para sy recolheu Deus, que el Dio recogio a sua gloria
Amsterdão	q el Dio foi servido recolher para si, recolheo Deus para Sy

e) passou desta a milhor vida

Hamburgo	pasou desta a milhor vida
Curaçao	pasou deste para melhor vida
Amsterdão	pasou desta para melhor vida, que foy recolhido desta para melhor vida
Glückstadt	que partio desta para melhor vida
Barbados	que passo este mundo al mejor

f) que foy recolhido a seus povos

Hamburgo	que foy recolhido a seus povos
Amsterdão	que foy apanhado aseos Povos
Curaçao	recolhido aseos povos
Glückstadt	que el Dyo ese apanho, el sevs povos
Barbados	Foy Deus servido recolher aseos povos

g) na flor de sua idade

Hamburgo	como a Rosa he cortada, na flor de sua idade
Amsterdão	que na flor de sua ydade foy tomada
Curaçao	em flor cortada
Barbados	na flor de sua idade

7. INOVAÇÕES LINGUÍSTICAS

Uma comparação detalhada da linguagem sepulcral com a linguagem dos Livros de Nação mostra que muitos erros não se devem a um domínio deficiente da língua portuguesa. Antes constituem um espelho fiel da realidade linguística do século XVII. Mais interessante do que a discussão acerca do português do século XVII seria, no

entanto, a discussão acerca das palavras e dos termos desenvolvidos ou alterados pelos marranos na diáspora.

a) A criação da forma feminina do apelido

Uma inovação com pouca tradição ibérica é a derivação opcional de um apelido com base no apelido masculino. Assim os apelidos *Pacheca, Brava, Mortena, Habilha* ou *Francesa* são as formas femininas derivadas das formas masculinas Pacheco, Bravo, Moreno, Habilho ou Francês. Esta regra não só é válida para os apelidos portugueses ou espanhóis, mas também para os apelidos hebraicos. Exemplos seriam *Barucha* de Barukh, *Guera* de Guer ou *Cahanet* de Cohen.[17] A hipótese de Paul Wechsler, de que se trata de uma inovação linguística, não se confirma após uma análise pormenorizada. Assim, encontramos nas diversas listas inquisitoriais inúmeros exemplos para formas femininas derivadas das formas masculinas: Barroza/Barrozo, Botelha/Botelho, Brandoa/Brandam, Cardoza/Cardozo, Carneira/Carneiro, Coelha/Coelho, Cordeira/Cordeiro, Coutinha/Coutinho, Cousseira/Cousseiro, Fidalga/Fidalgo, Furtada/Furtado, Loba/Lobo, Lourensa/Lourenso, Machada/Machado, Monteira/Monteiro, Montinha/Montinho, Navarra/Navarro, Netta/Netto, Pacheca/Pacheco, Pinheira/Pinheiro, Pinta/Pinto, Rebella/Rebello, Ribeira/Ribeiro, Salvada/Salvado etc. [18]

b) El Dio

Uma outra inovação, esta talvez relacionada com uma tradição ibérica, é a designação para Deus. Os judeus designavam Deus com diversos nomes, mas não pronunciavam o nome próprio do Deus de Israel, *Yahve*, por respeito ou temor religioso. Eles interpretavam o nome português ou espanhol *Deus* ou *Dios* como forma plural, com o significado de vários deuses. Por essa razão a sua forma de se referir a Deus é apenas *El Dio*. Essa forma não só a encontramos nas lápides mas também em textos litúrgicos e por exemplo na Bíblia de Ferrara. Frequentes são as formas abreviadas como *DS* ou D^s. Mas há também as formas *Deus* e *El Dios* nas inscrições talvez uma recordação do tempo em que os judeus viviam como cristãos na península ibérica.

c) Misva

Uma inovação linguística em Hamburgo que no entanto também se encontra em Amsterdão, na Itália e nos países balcânicos ou norte-africanos é o termo *misva* para lápide sepulcral ou enterro, enquanto o termo usual do judeu-português para jazigo é *túmulo* ou *sepultura*. Em Hamburgo encontramos o hebraismo *misva*, o que literalmente significa *acto de caridade*. Este novo significado pode ser, talvez, explicado pelo facto de o enterro desempenhar um papel de grande relevo para um judeu. Por outro lado talvez se trate de uma abreviatura ou de um eufemismo da expressão *matmitsva*, em português *pessoa morta*. Encontramos no Balcão o romance seguinte: "En medio del

17. Veja os trabalhos de Paul Wexler.
18. Veja, entre outros, o trabalho de Luiz de BIVAR GUERRA, "Inventário dos Processos da Inquisição de Coimbra (1541-1820)", Paris 1972.

Camino, / mizva veria llevar". [19] Até que ponto o termo *mitsva* = sepultura era entendido como expressão genuinamente judaica, mostra uma expressão idiomática com a qual os sefarditas norte-africanos designavam o seu próprio enterro como *mitsva*, o dos cristãos como *enterro* e o dos muçulmanos como *gnaza*. [20]

Mais difícil é, sem dúvida, determinarmos de forma concreta a influência do hebraico na língua portuguesa resultante da presença dos Judeus em Portugal, mas não poderemos deixar de fazer algumas tentativas nesse sentido. Sabemos que os Judeus portugueses utilizavam palavras hebraicas com forma portuguesa e que o hebraico era uma língua cultivada no sédio da minoria cristão-nova da época.

8. O DICIONÁRIO [21]

O projecto "Sobre a epigrafia tumular dos portugueses" será concluído com: 1. uma publicação com cerca de 850 inscrições, correspondendo a 40% dos túmulos registados por Cassuto; 2. a elaboração de um Dicionário da linguagem tumular judaico-portuguesa (inscrições portuguesas e espanholas) com subdivisões respeitantes a campos semânticos, etc.; 3. um índice das abreviaturas, assim como, 4. uma comparação da epigrafia tumular de Hamburgo com a de Curaçao, Nova Iorque, Salónica, Ouderkerk, Bordéus e Bayonne.

9. CONCLUSÃO

Espero que este reduzido número de exemplos tenha evidenciado o significado e a importância de uma análise linguística e cultural das inscrições. No século XVII, Hamburgo era um centro da vida cultural luso-judaica na Europa. Os nossos conhecimentos acerca dessa época ainda são muito modestos. Os séculos posteriores e sobretudo o fascismo acabaram por destruir por completo a cultura material dos portugueses. Ou melhor dito, destruíram-na quase. O cemitério na Königstraße oferece-nos, portanto, uma oportunidade única de estudar esta cultura singular.

19. Abraham DANON, "Recueil des romances judéo-espagnoles chantées en Turquie", in: *Revue des Etudes Juives* 32, 1896: 102-268.
20. Samuel G. ARMISTEAD/Joseph SILVERMAN, "El substrato cristiano del Romancero Sefardí", in: *En torno al romancero sefardí*, Madrid 1982: 127-148.
21. Michael STUDEMUND-HALÉVY, "Überlegungen zu einem Lexikon der portugiesischen Grabsprache", in: *Aschkenas* 1, 1993: 461-462.

ABRAÃO BENZAMERRO, "JUDEU DE SINAL", SEM SINAL, ENTRE O NORTE DE ÁFRICA E O REINO DE PORTUGAL *

JOSÉ ALBERTO RODRIGUES DA SILVA TAVIM

Yosef Hayim Yerushalmi chamou a atenção, no seu artigo "Professing Jews in Post--Expulsion Spain and Portugal", que os judeus sefarditas de Marrocos passaram muitas vezes por autóctones quando entraram em Espanha ou em Portugal, quer devido à sua fisionomia, quer devido ao facto, sobretudo no século XVI, de falarem correctamente as línguas dos países em que tinham vivido antes da expulsão. A língua portuguesa era necessariamente falada nas praças, e até muitos daqueles que já cresceram no Norte de África, como Jacob Rute e José Levi, judeus de Safim, sabiam-na escrever com sapiência [1].

Não será por acaso que D. João III, em 7 de Fevereiro de 1537, reiterava como imprescindível o uso do sinal para aqueles judeus que entrassem no reino, com a devida autorização régia. Todos os judeus que visitassem Portugal deviam trazer cosido no ombro direito, na capa ou no pelote, uma estrela de pano vermelho — "[...] de seis pernas, de grandura de quatro dedos [...]". Quem se escusasse a trazer o sinal ou quem coibisse este acto, ficaria sujeito aos seguintes castigos: da primeira vez pagaria mil reais de cadeia para o meirinho que o prendesse; da segunda vez pagaria o dobro, da mesma forma, e "[...] pela terceira se confiscaria, quer fosse captiuo quer livre" [2]. Jorge Couto explica a insistência nesta norma como uma necessidade de regulamentar as condições de permanência dos judeus no reino, após a emissão da bula

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

1. Quanto à sobrevivência do português como língua falada entre os judeus de Tetuão, no século XVII, vide David CORCOS, *Studies in the History of the Jews of Morocco*, introduction by Prof. E. Ashtor, Jerusalém, Rubin Mass, 1976, p. 79.

2. Duarte Nunes de LEÃO, *Leis Extravagantes e Reportório das Ordenações*, (reprodução "fac-símile"da edição "princeps" das *Leis Extravagantes*, impressa em 1569), nota de apresentação de Mário Júlio de Almeida Costa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, Quarta Parte, título V, lei VIII — "Dos judeus e mouros que andão sem sinal", fol. 122.
Vide ainda Yosef Hayim YERUSHALMI, "Professing Jews in Post-Expulsion Spain and Portugal", in *Salo Wittmayer Jubilee Volume*, vol. II — English Section —, 1974, p. 1026; Maria José Ferro TAVARES, "Judeus de sinal em Portugal no século XVI", in *Cultura — História e Filosofia*, vol. V, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica — Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1986, p. 342; e Jorge COUTO, "Os Judeus de Sinal na Legislação Portuguesa da Idade Moderna", in *Inquisição. Comunicações apresentadas ao I Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição*, coordenação de Maria Helena Carvalho dos Santos, vol. I, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII — Universitária Editora, 1989, p. 127.

"*Cum ad nihil magis*", de 23 de Maio de 1536, que consagrava a existência do Santo Ofício em Portugal [3].

De facto, após a expulsão dos judeus do reino, foi o próprio rei D. Manuel que abriu excepções, permitindo que alguns deles, oriundos de Marrocos, viessem a Portugal sem trazerem sinal — um símbolo bastante degradante. É o caso dum elemento da família Benzamerro, de Safim — Isaac —, logo em 1508 [4].

No processo movido pela Inquisição de Lisboa contra Leonor Mendes, existe uma notícia fascinante acerca do seu amante, Abraão Benzamerro, que estava na capital portuguesa na data em que se insistia no cumprimento da lei sobre o sinal identificativo: "[...] estando em esta cidade hum Judeu de sinall per nome abrão benzemerro veio a ter tamta conversacão com ela que detreminou de a leuar pera terra do xarife onde era morador para lá judaizar e viver liuremente na lei de Moises e que sendo presa por este casso fugiu da cadeia". E na margem esquerda surge a seguinte nota: "nom trazia sinal nem por Judeu hera conheçido" [5].

Embora nenhum dos outros documentos acerca de Abraão Benzamerro faça referência ao problema do sinal, é provável que nunca ou raramente o tivesse usado, desde que, em 1524, obteve uma carta para vir a Lisboa, sem embargo de proibição em contrário [6]. Até que ponto D. João III não conhecia já a prática abusiva de apostasia, incrementada por este e outros judeus que visitavam o reino? Data de 1537 o início do processo de Leonor Mendes, em que Abraão Benzamerro estava amplamente implicado. Nos anos seguintes mais provas se acumularam, atestando a necessidade de se cumprir a lei. Em 19 de Janeiro de 1538, o bacharel André Pires, "juiz do crime" em Lisboa, encontrara na casa dum cristão-novo, três ou quatro livros em hebraico. Outro cristão-novo respondeu-lhe que pertencia a "[...] hum judeu destes de synaez de ffez que aqui

3. Jorge COUTO, *idem*.
Desde o reinado de D. Dinis que se prescreveu o uso de sinal externo no vestuário para identificação dos judeus, segundo os princípios do IVº Concílio de Latrão (1215). No entanto, pelas queixas dos concelhos, denota-se que raras vezes a prescrição devia ter passado a norma, até à lei de 20 de Fevereiro de 1391, promulgada por D. João I. Esta lei foi incorporada nas Ordenações Afonsinas, e depois reconfirmada por D. João II, nas Cortes de Évora de 1481. Contudo, D. Duarte, D. Afonso V e D. João III concederam a vários judeus, sobretudo aos seus servidores, o privilégio da dispensa do sinal — cf. Maria José Ferro TAVARES, *Os judeus em Portugal no século XIV*, Lisboa, Guimarães e Cª Editores, 1979, pp. 65-66, e *Os judeus em Portugal no século XV*, vol. I, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1982, pp. 226 e 261; e Jorge COUTO, art. cit., pp. 125-127.

4. "Carta para Isaac Benzamerro poder negociar em Portugal", Évora, 3 de Março de 1509, in Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Chancelaria de D. Manuel*, liv. 36, fol. 17-17 vº. Pub. por José Alberto Silva TAVIM, in *Os judeus na Expansão Portuguesa em Marrocos durante o século XVI. Origens e actividades duma comunidade*, tese de mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa — policopiada — vol. II, 1991. p. 73.

5. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa*, processo (proc.) 2714, fol. 158.

6. "Carta para Abraão Benzamerro vir a estes reinos", Évora, 8 de Maio de 1524, in A.N.T.T., *Chancelaria de D. João III*, liv. 4, fol. 36 vª. Pub. por José Alberto Silva TAVIM, *op. cit.*, vol. II, 1991, p. 95.

andam" [7]. O judeu de sinal referido como oriundo de Fez devia ser Abraão Benzamerro, o único que em 1537 foi identificado como proveniente dessa cidade, conforme é indicado no processo de Leonor Mendes [8]. Depois, em 1539, é a referência à sua pessoa como incitadora de apostasia, no processo do confeiteiro Rui Dias [9]. Será que, em 1538, Benzamerro já fora obrigado a trazer sinal, conforme é indicado na denúncia do bacharel André Pires? Ou trata-se apenas duma designação? Certo é que, a partir da segunda metade do século XVI, até os judeus que visitavam as praças marroquinas foram obrigados a usar sinal. Cerca de 1562, Bento Mendes, cristão-novo, identificou Gibre (talvez Abraão), como judeu de sinal que visitava Tânger [10].

A documentação, contudo, revela que Benzamerro teria visitado Portugal, sempre, ou quase sempre, sem sinal. Assim está atestado no processo levantado a Leonor Mendes, e também no anedotário quinhentista *Ditos Portugueses Dignos de Memória*: "Andando em Lisboa um judeu chamado Abraão Benzemerro, a quem el-rei D. João, por ser mercador muito rico e muito discreto, deu licença que andasse sem sinal [...]" [11].

Aliás, este anedotário transmite-nos outras informações sobre a permanência de Abraão Benzamerro no reino.

Sabemos através dele que Abraão Benzamerro negociava a importação de bens do Norte de África para clientes que tinha no reino. Trata-se da prática inversa à do pagamento dos soldos e das dívidas aos habitantes das praças portuguesas do Norte de África e do fornecimento de bens aos senhores muçulmanos, também por ele exercida. Com Marcos Mendes, cidadão rico de Lisboa, assinou uma escritura no paço dos tabeliães, segundo a qual se comprometia a trazer "coisas" do Norte de África para uma filha daquele que pretendia casar. A proficiência e zelo para os negócios de Abraão Benzamerro ficaram atestados no âmago da anedota:

> E depois que ambos assinaram e as testemunhas nela nomeadas, disse Marcos André ao judeu:
>
> — Se tu dás crédito a esta escritura que aqui temos feita, no princípio da qual dizemos que foi escrita dos tantos anos andados do nascimento de Jesus Cristo, porque não crês nele?

---

7. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa, Livro de Denúncias*, nº 1, fol. 57. Resumido in *A Inquisição em Portugal e no Brasil*, introdução e notas por António Baião, Lisboa, Edição do Arquivo Histórico Português, 1920, p. 107.
8. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa*, proc. 2714, fol. 4. Pub. por José Alberto Silva TAVIM, *op. cit.*, vol. II, 1991, p. 113.
   Vide ainda José Alberto Silva TAVIM, *idem*, "Quadro da Presença dos Judeus de Marrocos em Portugal (Reino) de 1508 a 1608", pp. 30-31.
9. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa*, proc. 3853, fol. 8 v°. Vide também Maria José Ferro TAVARES,"Judeus de sinal em Portugal no século XVI", in *Cultura — História e Filosofia*, vol. V, 1988, p. 360.
10. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa*, proc. 8549, fols. 10-11 v^a. Sobre Abraão Gibre, vide José Alberto Silva TAVIM, *op. cit.*, vol. I, 1991, sobretudo pp. 107-110, 160 — notas 585, 326 e 331, e ainda "Os judeus e o resgate dos cativos portugueses em Marrocos — século XVI e início do século XVII", in *Portugaliae Historica*, Revista do Instituto Histórico Infante D. Henrique da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993 (no prelo).
11. ANÓNIMO, *Ditos Portugueses Dignos de Memória*, introdução, anotação e comentários por José Hermano Saraiva, 2^a edição, Lisboa, Europa-América, s.d., p. 160.

E se não crês nele, como posso ficar eu seguro que me cumprirás o que nela te obrigas? Pois ele é o que aqui faz mais força na verdade desta escritura! [12].

Contudo, devido à sua discrição e estatuto, até os senhores do reino lhe confiavam a transmissão de informações particulares, por vezes vitais quando sabemos que, também entre os cristãos, era preciso conhecer as novidades, sobretudo através das pessoas de maior confiança, ou seja, os parentes.

Em 18 de Março de 1538, D. João Coutinho, conde de Redondo e capitão de Arzila, escreveu uma carta a D. João III, queixando-se que D. Duarte de Meneses, capitão de Tânger, prendera Abraão Benzamerro e, não obstante todas as suas instâncias, como o envio de missivas e a sua própria deslocação àquela praça, não o queria colocar em liberdade. Aliás, D. João Coutinho apresentou a razão desta prisão: D. Duarte tivera uma conversa com Abraão Benzamerro, sem testemunhas, negociando a sua libertação, por sua própria pessoa ou servindo-se do rei, a quem o judeu devia pedir dinheiro sem apresentar motivo. Na missiva está também indicado que Abraão Benzamerro trazia uma carta da sogra de D. João Coutinho [13]. De salientar que a atitude de D. Duarte de Meneses foi ridicularizada nos *Ditos Portugueses Dignos de Memória* [14]. Abraão Benzamerro já era considerado um súbdito especial, de estatuto inviolável, embora fosse judeu.

De facto, em 21 de Agosto de 1527, D. João III chegou a privilegiar Abraão Benzamerro com o estatuto de cavaleiro. Ordenava o rei "[...] que daquj em diamte elle tenha e guoze de todallas homras premynencas preuylegios e liberdades que tem e de que guozam os cavaleiros de mjnha Casa que Recebam mynha moradia [...]". O rei alertava também o capitão de Safim, os cavaleiros e os fidalgos da praça, assim como os juizes, magistrados e outras pessoas, quer dos "Rejnos d'allem", quer da metrópole, que o tratassem como "Cavaleiro de mjnha Casa" e não consentissem que lhe fosse feito qualquer agravo, antes deviam favorecê-lo de forma que usufruísse dos privilégios, liberdades e proeminências do estatuto de cavaleiro [15]. Esta mercê do rei, além da "moradia", permitia, segundo as próprias Ordenações vigentes, que Abraão Benzamerro tivesse cavalo — a montada nobre do cristão e do mouro — e licença de porte de armas; mas em contrapartida, passava a ter que servir segundo o seu estatuto, em caso de ataque [16], o que era de facto um sinal da sua plena integração. Beneficiaria ainda de

12. *Idem*, p. 161.
13. "Carta de D. João Coutinho, capitão de Arzila, a D. João III", Arzila, 18 de Março de 1538, in A.N.T.T., *Corpo Cronológico (C.C.)*, Parte (P.) I, maço (m.) 61, documento (doc.) 21. Pub. por David LOPES, in parte epistolar do vol. II da obra de Bernardo Rodrigues, *Anais de Arzila*, introdução e publicação dirigida por David Lopes, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1919, pp. 289-290.
14. ANÓNIMO, *Ditos Portugueses Dignos de Memória*, introdução, anotação e comentários por José Hermano Saraiva, s.d., pp. 128-129.
15. "Carta para Abraão Benzamerro, morador em Safim, gozar dos privilégios dos cavaleiros", Coimbra, 21 de Agosto de 1527, in A.N.T.T., *Chancelaria de D. João III*, liv. 2, fol. 84. Pub. por José Alberto Silva TAVIM, *op. cit.*, vol. II, 1991, p. 101.
16. *Ordenações Manuelinas* (reprodução fac-símile da edição feita na Real Imprensa da Universidade de Coimbra, no ano de 1797), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, liv. II, 1984, título XXXVIII — "Que os Caualeiros nom guozem dos priuilegios da Caualaria, sem terem caualos e armas, e confirmaçam de sua Caualaria" — pp. 204-206.

outras prerrogativas, como não ser preso em ferros, tendo como local de penalização o castelo da cidade, ou a casa, urbe, vila ou lugar, conforme a qualidade do crime e o caso que levasse à sua prisão [17].

Foi certamente uma recompensa por todos os serviços prestados por Abraão Benzamerro, de índole económica, mas sobretudo política: reatamento da paz com o xarife de Marráquexe, Mawlay Ahmad al-A'raj, em 1524 [18] e em 1526 [19], e, sobretudo, o êxito no resgate do adaíl Lopo Barriga, verificado precisamente no fim do ano de 1526 [20].

A consagração política da sua carreira no meio judaico verificou-se mais tarde, em 24 de Maio de 1537, após a morte de rabi Abraão Rute e devido ao afastamento dos seus filhos [21]: foi-lhe dado, por mercê, o cargo de rabi-mor dos judeus de Safim [22].

Pouco tempo teria exercido esta dignidade. A última notícia que temos dele data de 2 de Abril de 1539: é uma carta em que Sebastião de Vargas, feitor em Fez, informava D. João III que elucidara o alcaide de Xexuão, Mawlay Ibrahim, sobre o lacre por ele requerido. O feitor respondeu a Mawlay Ibrahim que o lacre não tardaria, pois até ao S. João decorria o contrato de Benzamerro [23]. Podemos até colocar a hipótese que Abraão

17. *Idem*, liv. V, título LXVIII — "Em que casos os Caualeiros, e Fidalgos, e semelhantes pessoas deuem seer presas" — pp. 213-214.
18. "Carta de Mawlay Ahmad al-A'raj a D. João III", s.l., 10 de Dezembro de 1525, in A.N.T.T., vol. I. Tradução francesa in *Les Sources Inédites de l'Histoire du Maroc*, 1 série: Dinastye Saadienne, Archives et Bibliothéques du Portugal (S.I.H.M.P.), dir. de Pierre de Cénival, David Lopes e Robert Ricard, t. II, Paris, Éditions Paul Geuthner, 1939-1946, pp. 351-353. Vide também, na página 352, a nota 1.
19. "Tréguas entre Mawlay Ahmad al-A'raj e D. João III", s.l., 29 de Setembro de 1526, in A.N.T.T., Gaveta 20, m. 4, doc. 24. Pub. in *S.I.H.M.P.*, t. II, 1939-1946, pp. 369-370 (tradução francesa moderna do original em árabe, que se encontra no fol. 18), e in *As Gavetas da Torre do Tombo*, introdução e organização de A. da Silva Rego, vol X, Lisboa, C.E.H.U., 1974 (tradução portuguesa da época — fol. 19-19 v° — do original em árabe); e "Carta de Garcia de Melo a D. João III", Safim, 5 de Outubro (de 1526), in A.N.T.T., Gaveta 20, m. 4, doc. 24, fols. 12-16. Pub. in *S.I.H.M.P.*, t. II, 1939-1946, e in *As Gavetas da Torre do Tombo*, introdução e organização de A. da Silva Rego, vol. X, 1974, pp. 390-393.
20. "Quitação de Abraão Bemzamerro", Safim, 31 de Agosto de 1526, in A.N.T.T, *C.C.*, P. I, m. 34, doc. 52, fols. 3 v^a-4; "Ordem de Garcia de Melo a João Peres, feitor, para entregar a Abraão Benzamerro 1.400 onças de prata", Safim, 15 de Setembro de 1526, *Idem*, fols. 3-3 v^a; "Carta de Garcia de Melo a D. João III", Safim, 5 de Outubro de 1526, in A.N.T.T., Gaveta 20, m. 4, doc. 24, peça 7, pub. in *S.I.H.M.P.*, t. II, 1939, pp. 372-373, e in *As Gavetas da Torre do Tombo*, introdução e organização de A. da Silva Rego, vol. X, 1974, pp. 390-393; e "Conhecimento de Abraão Benzamerro em como recebeu do feitor de Safim, João Peres, 1.400 onças de prata pelo resgate de Lopo Barriga", Safim, 26 de Julho de 1527, in A.N.T.T., *C.C.*, P. II, m. 142, doc. 108.
21. Vide "Carta de Jacob Rute a seu irmão (Moisés)", Fez, Julho de 1536, segundo Elaine SANCEAU, in *Colecção de S. Lourenço*, vol. I, Lisboa, C.E.H.U., 1973, pp. 49-51; e princípios de Agosto do mesmo ano, segundo os compiladores das S.I.H.M.P., t. III, 1948, pp. 46-48. In A.N.T.T., *Fragmentos*, m. 1, e in *Colecção de S. Lourenço*, vol. I, fols. 398-399. Pub. nas colectâneas e nas páginas referidas.
22. "Carta de mercê do cargo de rabi-mor dos judeus de Safim a Abraão Benzamerro", Évora, 24 de Maio de 1537, in A.N.T.T., *Chancelaria de D. João III*, liv. 24, fol. 166 v. Pub. por José Alberto Silva TAVIM, *op. cit.*, vol. II, 1991, p. 112.
23. "Carta de Bastião de Vargas a D. João III", Mequinez, 2 de Abril de 1539, in A.N.T.T., *C.C.*, P. I, m. 64, doc. 85. Pub. por David LOPES, in parte epistolar dos *Anais de Arzila*, de Bernardo Rodrigues, introdução e publicação dirigida por David Lopes, vol. II, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1919, p. 481, e in *S.I.H.M.P.*, t. III, 1948, p. 197.

Benzamerro, na sequência do processo levantado a Leonor Mendes, não voltou mais ao reino. De facto, o judeu entregou-a ao cuidado do cristão-novo Jorge Mendes, e não há referência nesse processo à sua presença no reino, após a prisão daquela [24]. Porventura também não regressou a Safim, pois António Leite, capitão de Azamor, certificou em 1540: "[...] E depojs que sayu de casa amdou em portugall atee que foy pera fez honde moreo [...]" [25]. A primeira notícia da morte de Abraão Benzamerro é, contudo, de 15 de Outubro de 1540, quando os herdeiros vieram a Lisboa para saldar a sua dívida [26].

Fiquemos com a memória deste judeu, que teve um lugar proeminente na corte do rei que tanto insistiu para que a Inquisição plena fosse instaurada em Portugal, e no meio século posterior à expulsão, ali, da minoria judaica.

Podemos imaginá-lo no reino, envergando aljaravia [27] e calçando sapatos de Córdova — conforme é relatado na carta que D. João Coutinho escreveu ao rei, em 1538 [28] — e rodeado pelos serviçais mouros e judeus, dando um destes pretexto a observações de D. João III e de Fernão Cardoso, que foi feitor em S. Jorge da Mina. Escutemos o anónimo dos *Ditos Portugueses Dignos de Memória*:

> Andando neste reino um judeu rico chamado Abraão Benzemerro, trazia em sua casa e serviço muitos mouros e judeus; e um judeu tornou-se-lhe mouro. Perguntando el-rei a Fernão Cardoso que julgava daquilo, respondeu-lhe ele:
>
> — Senhor, que não desdirá, porque é tinto sobre azul. [29]

Mas também podemos encontrá-lo sem sinal e muito discreto — expressão igualmente utilizada pelo anónimo dos *Ditos Portugueses Dignos de Memória* [30] — e compenetrado nas suas actividades económicas e políticas, e ainda de proselitismo judaico.

O objectivo fundamental deste estudo foi a análise dum percurso humano, no seu contexto social e político. Resta salientar que a história da presença judaica em Portugal não terminou com o decreto de expulsão, de Dezembro de 1496. Para além dos

---

24. A.N.T.T., *Inquisição de Lisboa*, proc. 2714, sobretudo fol. 113-113 v. Na carta do capitão de Arzila, referida supra, nota 14, aquele indica que Abraão Benzamerro viera de Castela.
25. "Alvará pelo qual o rei ordena aos seus contadores que paguem aos herdeiros de Abraão Benzamerro 60.000 reais do que deverem da conta do almoxarife de Azamor", Lisboa, 15 de Outubro de 1540, in A.N.T.T., *C.C.*, P. II, m. 233, doc. 102.
26. *Ibidem.*
27. Aljaravia ou aljarabia: existem ainda as variantes aljerevia, aljerivia e aljarvia. Hoje a forma mais usual é jalaba ou jelaba — vide José Pedro MACHADO, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. II, Lisboa, Editorial Confluência, 1956, p. 163. Deriva do árabe "al-jalabia" — cf. José Pedro MACHADO, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, p. 202. Trata-se duma túnica, com capuz e mangas curtas, e que chega até ao joelho — *ibidem*, e *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. I, 1956, p. 223.
28. Vide supra, nota 13.
29. ANÓNIMO, *Ditos Portugueses Dignos de Memória*, introdução, anotação e comentários por José Hermano Saraiva, s.d., p. 157. Hermano José Saraiva interpreta assim a resposta de Abraão Benzamerro: "O sentido parece ser o de uma religião sobreposta a outra seria indelével, como o é qualquer tintura sobre o azul" — *idem*, nota 470.
30. Vide supra, nota 12.

cambiantes de Criptojudaísmo de muitos cristãos-novos, existe uma presença judaica que deixou marcas, quer ao nível do avivar das práticas mosaicas, quer na articulação das malhas do Império Português. Segundo as nossas investigações e as informações que obtivemos de outros documentos e obras, consideramos que esta faceta, ainda pouco investigada, dos prolongamentos da presença judaica em Portugal e no seu Império — quase uma fénix que irrompe na documentação portuguesa [31] — para além duma apologética do passado judaico, sempre razoável, sobretudo no âmbito da ideologia e da prática política, deve merecer a atenção dos interessados pelo estudo desse Portugal do século XVI, como vimos através do singular exemplo de Abraão Benzamerro.

Mas também há a memória. E a racionalização que se transforma em história dessa memória, como bem demonstrou Lucette Valensi nessa excelente reflexão sobre a vivência em sincronia e diacronia da batalha de Alcácer-Quibir — *Fables de la mémoire. La glorieuse bataille des trois rois* [32].

A factologia foi aqui apresentada. E, no entanto, tal como a "batalha dos três reis", ela vai irrompendo em lenda na memória que se apropriou da realidade longínqua.

Nas vagas do tempo, a memória da actividade da família Benzamerro sublimou-se no espectro da religiosidade popular. Judeus e muçulmanos de Safim e dos seus arredores santificaram a recordação destes homens do século XVI. Seleccionaram, no passado de Safim, gentes locais cujos feitos pudessem emblematizar a importância da sua terra. Os judeus consideraram-nos antepassados extraordinários, cuja memória devia ser perpetuada no sagrado. As gentes muçulmanas apropriaram-se também do seu culto, evocando-os no universo da fé islâmica.

O marabuto dos *Oulad Zmirrou* está construído nos arredores de Safim, no sítio de Diebel Lakhdar [33], diante da parte meridional da muralha e a sudoeste de Dar El-Makzen, no cimo do talude que bordeja o lado sul da estrada de Marráquexe. A melhor descrição deste monumento pertence ao coronel Voinot, e data de 1948. Informa Voinot que se trata duma pequena casa branca, com janelas diminutas, cuja porta dá para a estrada. No interior, o chão está pavimentado e as paredes encontram-se revestidas de faianças. Na parede oposta à porta existe uma espécie de nicho, onde se acendem velas. Surgem também numerosas candeias de vidro, suspensas por correntes. Sobre duas das paredes externas do monumento, ergue-se um alpendre de madeira, destinado ao

31. Citemos apenas os seguintes estudos recentes: Yosef Hayim YERUSHALMI, "Professing Jews in Post-Expulsion Spain and Portugal", in *Salo Wittmayer Baron Jubilee Volume*, vol. II — English Section — pp. 1026-1049; Maria José Ferro TAVARES, "Judeus de sinal em Portugal no século XVI", in *Cultura — História e Filosofia*, vol. V, 1986, pp. 339-363, "Judeus, cristãos-novos e os descobrimentos portugueses", in *Sefarad*, C.S.I.C. — Instituto de Filologia, año XLVIII, fasc. 2, 1988, pp. 293-308, e "Cristãos-Novos: 'um barco com dois lemes "(diáspora judaica no século XVI)", in *Estudos e Ensaios em homenagem a Vitorino Magalhães Godinho*, Lisboa, Editora Sá da Costa, 1988, pp. 239-250; e Elias LIPINER, *Gaspar da Gama: um converso na frota de Cabral*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987.

32. Collection l'Univers Historique, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

33. Abraham LAREDO, *Les Noms des juifs du Maroc. Essai d'onomastique judéo-marocaine*, Madrid, C.S.I.C. — Instituto Arias Montano, 1978, p. 550.

acolhimento dos peregrinos. Também há uma cabana para uso do guarda. À volta do edifício surgem superfícies de alvenaria, cercadas de pequenos muros, e que a tradição designa de túmulos. O terreno em redor está juncado de rochas que os judeus branqueiam com cal. Segundo a crença popular, existia aí um velho cemitério.

Na lenda ligada ao monumento havia sete irmãos que viviam em Safim, estudiosos e piedosos. Um dia, um espanhol que os ouvia falar, entrou na sua casa. Foi então que eles se enterraram no solo e, no seu lugar, surgiu uma grande salva de água. Depois, encontrou-se no mesmo lugar um grande edital, segundo o qual os sete irmãos anunciavam que estavam debaixo daquela terra. Construiu-se então um oratório e, segundo a lenda, os sete irmãos não deixaram de fazer milagres.

Não obstante a inexistência de túmulos aparentes no santuário, afirma-se que Abraão, os seus seis irmãos e os seus filhos, estão aí inumados.

As peregrinações dos judeus eram frequentes, sobretudo ao sábado, e os próprios doentes faziam-se transportar ao mausoléu. Todos os anos, os judeus tinham uma grande festa — a *Halloula* — no dia 18 do mês de *iyar*, que durava dois dias e uma noite. Os participantes acendiam candeias, festejavam e consumiam muita aguardente, de tal forma que, segundo os muçulmanos, chegavam a perder toda a moderação. Contudo, já no tempo do coronel Voinot, a festa parece ter diminuído de importância. Os próprios muçulmanos tinham uma grande confiança nos *Oulad Zmirrou*. Em tempo de seca, chegavam a orar juntamente com os judeus para a obtenção de chuva. Na época do coronel Voinot, eram sobretudo as mulheres desejosas de engravidar ou de casar nesse ano, que visitavam os "santos", muitas vezes em segredo, a quem se pedia, igualmente, a cura das crianças [34]. Primeiro foi a fixação do culto no *locus* sagrado, como se houvesse uma apropriação dos homens e do tempo num espaço limitado. Depois foi a transformação taumatúrgica da realidade passada: os Benzamerro desceram à terra e dela brotou água — uma verdadeira hierofania [35]. O milagre, a transformação do poder material em poder espiritual, como uma erupção do sagrado no quotidiano de miséria, obrigou os aderentes do culto a uma festividade de resposta que prima também pelo exercício do excepcional [36]. Daí a marca orgiática que os muçulmanos atribuem à festa cultivada pelos judeus. O carácter catártico do fenómeno abrange, também, a população muçulmana: aos *Oulad Zmirrou* é pedida, enfim, a intercessão pela vida, através da água, da perpetuação da família e da cura das crianças.

Foi assim que a versão popular se apropriou da memória da vida destes personagens de Safim, realçando de qualquer forma, tal como na documentação analisada, a figura

34. Louis VOINOT, *Pélerinages Judéo-Musulmans du Maroc*, Paris, Institut des Hautes Études Marocaines — Éditions Larose, collection Notes & Documents, nº IV, 1948, pp. 47-49. Seguimos a descrição do autor, sem intentos de rigor de tradução.

35. Cf. Mircea ELIADE, *O Sagrado e o Profano, a Essência das Religiões*, tradução de Rogério Fernandes, Lisboa, Edições Livros do Brasil, s.d., p. 25.
Sobre a "estrutura do simbolismo aquático", *idem*, pp. 139-141.

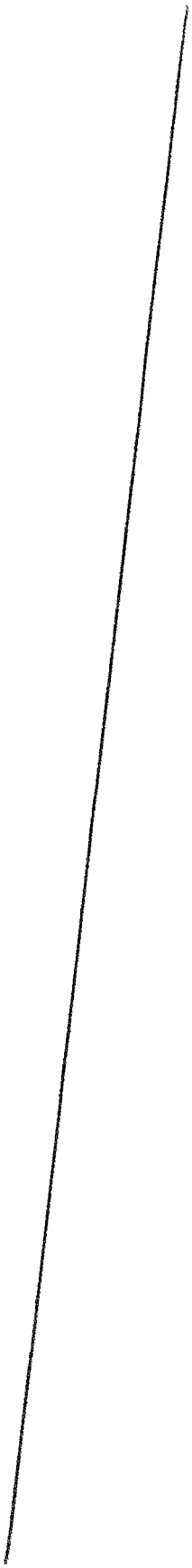
36. Apelamos sobretudo para a leitura do clássico de Mijail BAJTIN, *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, tradução do russo de Julio Forcat e de César Conroy, apresentação de M. Vargas Llosa, Barcelona, Barral Editores, 1971.

de Abraão Benzamerro. Deu-lhe um toque interpretativo que permitiu a recordação dos Benzamerro: a sua vida transformou-se na vida que proporcionarão a cada um que os invoque.

Se como escreve Jacques Le Goff — "O maravilhoso é um contrapeso à banalidade e regularidade do quotidiano" [37] — a apropriação salvítica da figura de Abraão Benzamerro, em primazia, e da sua família, pela memória popular, consagrou a actividade destes judeus.

Resta-nos chamar a atenção para a necessidade de continuar estes estudos sobre a actividade dos judeus em Portugal. Se a memória popular da actividade dos judeus em Portugal foi obliterada pelos condicionalismos relacionados com a repressão política, ideológica e religiosa, por demais conhecidos, é da documentação que devemos retirar a memória, tratada cientificamente. Memória sobre a actividade plurifacetada desses judeus. Mas, através dessa actividade, memória mais ampla e mais profunda sobre a sociedade portuguesa de quinhentos.

37. Jacques LE GOFF, *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, tradução do francês de José António Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1985, p. 26.



CALIBAN NA *BIBLIOTECA*: OLIVEIRA MARTINS, HISTÓRIA, CIDADANIA E COLONIALISMO

ABDOOLKARIM A. VAKIL

A Obra Martiniana apresenta-se-nos certamente como um dos labirintos em que se engendrou o Imaginário português contemporâneo. A sua *História de Portugal*, primeira síntese interpretativa do devir histórico português no seu todo, constitui aí, como todos sabemos, um marco fundamental. Mas, mítico ele próprio, vê-mo-lo, assim como o país que nos deixou pela sua óptica, tanta vez abusivamente enredado em teias biográficas e perspectivado por tomadas de posição analítico-ideológicas. Assim, temos por um lado Joaquim Pedro Oliveira Martins, o Homem: o trabalhador incansável, o estadista vencido, o autodidacta pluridisciplinar e escritor avidamente prolífico, o irmão, o filho e o marido exemplar e a anedótica personalidade de moralidade vitoriana. Por outro, a Obra: referência fundamental de subsequentes gerações de pensadores procurando situar-se perante o autor do *Portugal Contemporâneo*. Esse mesmo peso cultural, que tão justamente lhe é atribuído, tem porém obstruído a elaboração tanto de trabalhos de base, como seja uma simples cronologia bibliográfica, como de monografias mais especializadas e obras de síntese.

Sem dúvida o centenário da morte de Oliveira Martins, que no próximo ano se comemora, resultará, por entre discursos, banquetes e desculpas para Congressos, numa muito necessária revisão de perspectivas e problemas que aliás já se vai anunciando.

A minha intenção aqui é bem mais modesta. Proponho-me apenas fazer algumas propostas metodológicas e interpretativas com referência ao projecto da 'Biblioteca das Ciências Sociais', a que Oliveira Martins se dedicou entre 1879 e 1885.

Partindo de um insignificante episódio que Oliveira Martins presenciou e divulgou, usá-lo-ei para explicitar alguns parâmetros da ideologia Martiniana que estruturou a 'Biblioteca'. Relacionando-a por sua vez com o ideário político-cultural de Oliveira Martins proporei, em conclusão, algumas hipóteses referentes a outras questões de leitura Martiniana.

I

Quanto ao episódio, que me sugeriu o título desta comunicação, refere-se a uma singular 'demonstração' efectuada no decurso de um Congresso científico. Substancialmente, o corpo da minha comunicação resume-se a uma análise deste episódio por abordagens sucessivas dos campos contextuais que a determinam, começando pelo descritivo.

1. A CENA

Sábado, dia 25 de Setembro de 1880, na Sala Grande da Biblioteca da Academia Real das Ciências de Lisboa. Sob a Presidência do Sr. Juan Vilanova [1], decorria então a 7ª sessão do 7º Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica. Regressados do almoço às 2h, e ainda mal recuperados de um ensaio sobre mutilações étnicas [2], sem dúvida pouco conducente a uma digestão pacífica, com apenas um ligeiro intervalo constituído pela ritual oferta dum volume ao Congresso pelo seu autor [3], seguiu-se-lhe a comunicação do Dr. Oliveira Feijão [4] sobre "Um caso de Microcefalia em Portugal". Contribuição hoje merecidamente esquecida, assumia então uma importância específica na temática que orientava o Congresso: esta, ameaçando mais uma vez forçar a reconceptualização da presença do homem na terra, era a polémica da existência do homem terciário.

Terminada a leitura, perante a assembleia dos eminentes e eruditos cientistas, congressistas e membros do público que assistiam da galeria geral, perante o trono de onde assistiram à sessão daquela mesma manhã Suas Majestades o Rei D. Luís e seu pai D. Fernando, é trazida para a sala, pela mão da sua enfermeira, a microcéfala 'Bemvinda'.

Oliveira Martins que, conforme referi, se encontrava entre os observadores, recordará numa *Notícia sobre os Trabalhos do Congresso*, o que ele descreve como "a singular impressão do aspecto, dos gestos, da mudez desse ser humano por acabar".

Mas mais elaboradamente, refere que

> as observações e notas reunidas na *Memória* lida pelo Sr. Feijão adquiriram um cunho de viva realidade quando entrou na sala a microcéfala. Um sussurro de estranha impressão circulou na assembleia, e poucos minutos depois bastaram para que um sentimento misto de repugnância e dó fizessem terminar a exibição. Era, com efeito, humilhante para o nosso instintivo orgulho ver assim, ao vivo, de pé e perante nós, o mesquinho retrato de antepassados nossos... [5]

Tomando como base a conclusão de Oliveira Martins de que "a exibição da microcéfala mostrou, viva e eloquentemente, o homem terciário", veremos como esta cena pode ser lida, sob o título de *'Caliban* na *Biblioteca'*, como uma alegoria do projecto da 'Biblioteca das Ciências Sociais'.

A descrição que citei encontra-se no "Apêndice" que Oliveira Martins juntou à segunda edição do seu volume, *Elementos de Antropologia.* Este texto por sua vez, é referido pelo autor como o "Prefácio" à 'Biblioteca das Ciências Sociais'. Assim, teremos de procurar o seu significado em termos de cada um desses contextos.

---

1. Delegado do Governo Espanhol ao Congresso e Professor de Paleontologia no Museu de História Natural de Madrid.
2. MAGITOT, "Essai sur les mutilations ethniques".
3. Ernest CHANTRE, *Le Premier Âge du Fer dans le Bassin du Rhône, Nécropoles et Tumulus* Lyon, 1880.
4. Francisco Augusto de Oliveira Feijão, Professor na Escola de Medicina de Lisboa.
5. OLIVEIRA MARTINS, *Elementos de Antropologia,* Lisboa, Guimarães & Co.ª, 1954, pp. 231-233.

2. O CONGRESSO COMO CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL

Um segundo plano referente ao próprio episódio, nomeadamente o que diz respeito ao Congresso no qual ocorreu, terá que ser, ainda que esquematicamente, mencionado. Por um lado, há que referir que a Antropologia e a Etnologia, assim como a Arqueologia pré-histórica, ciências ainda nos seus primórdios e envoltas em controvérsias tanto metodológicas como disciplinares, contavam então uma certa popularidade entre as elites culturais, pelo seu estatuto eminentemente comprometido nas polémicas político-culturais da época. O sentido do político nesses conflitos, embora susceptível de leituras estritas, como sendo a da oposição liberais / conservadores ou a polarização em torno da questão da emancipação dos escravos, era porém complexo e interseccionado por dimensões múltiplas [6].

Também em Portugal uma leitura directamente política deve ser repudiada. Mencione-se apenas, e sem mais, que se enquadra por um lado na protecção que o Congresso recebeu da Monarquia, e pelo outro no facto de a realização de Congressos se encontrar então definida pelo positivismo Republicano, tão evidente no ano, não esqueçamos, das Comemorações Camonianas [7].

Um aspecto, porém, se me afigura fundamental desenvolver na medida em que nos oferece um ponto cardeal no mapa político-cultural pelo qual poderemos situar a posição de Oliveira Martins. Refiro-me a um esquema retórico empregue por Andrade Corvo, Presidente do Congresso, no seu discurso de abertura, no qual lembrou perante a evidência do progresso civilizacional provado pela arqueologia, as trevas em que ainda se encontrava larga parte da humanidade, não só em outras partes do mundo, como no próprio seio das sociedades civilizadas. Mais, "lembrando que todos os homens são irmãos", Andrade Corvo afirma que "o dever dos povos mais avançados na via do progresso, é de vir ao socorro, com seus esforços e derramando as suas luzes, dos povos que se encontram paralisados nos primeiros estados do longo percurso da evolução" [8].

Passando então do episódio em si para a sua representação e funcionalidade no texto martiniano, teremos agora que atentar o duplo enquadramento que a constitui, nomeadamente o volume *Elementos de Antropologia,* a que é aposta em apêndice a referência a Bemvinda, e à 'Biblioteca das Ciências Sociais' em que este se insere. Logicamente, começaremos por este último.

3. A 'BIBLIOTECA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS'

Sob a designação de 'Biblioteca das Sciências Sociais' Oliveira Martins lançou um ambicioso plano editorial com vista à divulgação de sínteses elaboradas a partir dos

6. Ver por exemplo George W. STOCKING. Jr., *Victorian Anthropology*, New York: Free Press, 1987, Chapter 6.
7. Se o *Barrete Frygio*, jornal Republicano da época, procurou estabelecer um contraste político entre a festa popular do Tricentenário e o carácter oficial dos Congressos, por seu lado a Academia Real das Ciências procedeu à distribuição das Actas da sua 'sessão camoneana' a todos os congressistas.
8. "Discours du Président du Congrés", in *Congrés International D'Anthropologie et D'Archéologie Préhistoriques. Comte Rendu de la neuvième session à Lisbonne (1880)*, Lisbonne, Academie Royale des Sciences, 1884.

horizontes Europeus do conhecimento. Inaugurada com a publicação da *História da Civilização Ibérica* em Maio de 1879, imediatamente seguida pela *História de Portugal* em Outubro, Oliveira Martins fez acompanhar esta última de um Programa e plano geral da 'Biblioteca' [9]. Aí se definia o projecto como uma "Biblioteca destinada a divulgar entre nós conhecimentos essenciais à vida da nação". No duplo objectivo em que essencialmente se traduzia este ideal, a 'Biblioteca' procurava por um lado "generalizar entre as classes médias portuguesas uma ordem de conhecimentos que [...] se pode dizer ignorarem" e, por outro, atacar o mal pela raiz, dirigindo-se também ao ensino secundário, que a seu ver constitui o "alicerce indispensável da sólida ilustração de um povo".

Pela publicação de dez dos títulos anunciados no programa, de entre os quais se destacam os dois já mencionados, foi Oliveira Martins cumprindo, entre 1879 e 1885, aquilo que descreveu como "o desenvolvimento gradual da nossa construção" [10]. E é precisamente este termo que remete à questão da ideologia do projecto.

Resumidamente: tanto a *História de Portugal* como a *História da Civilização Ibérica* e o *Portugal Contemporâneo*, e cada um dos outros textos que formam a 'Biblioteca', são geralmente estudadas ou como textos isolados ou em termos da sua conexão lógica inferida pela leitura. Mas para além desta, cada um dos textos foi explicitamente concebido, e publicado como parte de um sistema, no contexto do qual atem o significado ideado pelo autor. Trata-se assim para nós, num primeiro momento, de apreender a 'Biblioteca' como o todo que o próprio projecto propõe a partir da coesão interna que proclama e assim estabelecer o significado ideológico atribuído a cada uma das partes. Há a este respeito que considerar aspectos formais e substanciais desta construção.

(i) Com referência aos aspectos formais, destacam-se três elementos, que produzem e reforçam essa coesão interna da 'Biblioteca'.

a) Começando pelo mais elementar, o primeiro é o sistema de remissões por notas de rodapé que continuamente defere o leitor de texto para texto impondo uma circulação permeante do significado: tomando o volume de que nos ocupamos como exemplo, há nos *Elementos de Antropologia* 76 remissões para outros textos da 'Biblioteca' e 70 destes para os *El. de Antropologia* [11].

---

9. V. "Programa da Biblioteca das Ciências Sociais" in F.A. Oliveira MARTINS, *O Socialismo na Monarquia*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1944.
10. OLIVEIRA MARTINS, "Teoria da História Universal", [Introdução às *Tábuas de Cronologia*, 1884] in *Política e História*, Lisboa, Guimarães, 1957, p. 2.
11. As Remissões a partir dos *Elementos de Antropologia* para os outros textos da 'Biblioteca' distribuem-se da seguinte maneira:

História. da Civ. Ibérica	7
Hist. de Portugal	4
O Brasil e as C. Port.	8
Portugal Contemporâneo	2
As raças humanas [Linguística]	38
Sistemas dos Mitos Rel.	2
Quadro das Inst. Prim.	8
O Regime das Riquezas	3
Tábuas de Cronologia	3

b) Temos depois as várias referências que, a partir de textos individuais, explicam ao leitor o posicionamento desse texto em relação aos que os precedem ou seguiram no plano da Biblioteca [12]. Os *El. de Antropologia*, por exemplo, são várias vezes referidos como o 'Prólogo' da 'Biblioteca', e a *História da República Romana* como o seu "coração" ou abóbada.

c) Chegamos assim ao último dos aspectos formais, o dos planos editoriais, que no entanto são já por si também uma proposta ideológica e, portanto, ponte para a análise dos aspectos substanciais. No que diz respeito aos planos editoriais em si, temos conhecimento de três versões das quais destacaremos a original de 1879 e a final de 1886, que mantêm essencialmente a mesma estrutura nas suas três primeiras secções, nomeadamente, 'Pré-História', 'História' e 'Civilização Peninsular', se bem que com alteração na ordem [13]. A quarta secção, que não só sofre alteração no seu próprio título como nos textos anunciados, e que se refere às 'Sociedades Contemporâneas' (ou 'Economia Social' na segunda versão), foi aquela que nunca foi escrita, indício já em si, quanto a mim, da dificuldade que Oliveira Martins teve em relação à coerência ideológica do seu projecto. Por último, no plano de 1886 é adicionada uma referência ao artigo "Da Natureza e do lugar das Ciências Sociais" descrito como 'Introdução à Biblioteca'.

(ii) Este último artigo, evidentemente pretendido como chave e justificação teórica da estrutura interna da 'Biblioteca', constitui portanto um documento fundamental para o estudo da concepção ideológica que a arquitecta, pelo que o tomaremos como foco da análise quanto aos aspectos substanciais, restringindo-nos, porém, no contexto desta comunicação, a dois aspectos apenas.

Por sua vez as Remissões aos *Elementos de Antropologia* nesses mesmos textos da 'Biblioteca' distribuem-se assim:

História da Civ. Ibérica	6
História de Portugal	2
O Brasil e as Col. Port.	7
Portugal Contemporâneo	-
As Raças humanas	22
Sistema dos Mitos Rel.	11
Quadro das Inst. Prim.	11
O Regime das Riquezas	10
Tábuas de Cronologia	1

12. É o caso dos textos chave: *Elementos de Antropologia* (pp. 20, 22-23), *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva* (5ª ed., p. 261), *O Regime das Riquezas* (4ª ed., pp. 16-17) e *História da República Romana* (6ª Ed. p. 7 e 34). A *História da Civilização Ibérica*, *História de Portugal*, *Portugal Contemporâneo* e *O Brasil e as Colónias Portuguesas* formam uma mais estreita ordem de coerência, V. carta de O.M. a Jesus Cardoso (datada 4.4.1883) incluida na recente edição crítica da *História de Portugal*, Lisboa: IN-CM, 1988, p. 229.
13. 1879: A Pré-história; A História; A Civilização Peninsular; 1886: A Civilização Peninsular; A Pré-história; A História. A secção 'História' foi aquela que maiores alterações sofreu de versão para versão entre 1879 e 1886.

a) O primeiro refere-se à própria teoria da classificação para a qual nos remete o subtítulo com que o artigo foi publicado no *Instituto* de 1881, nomeadamente, "Ensaio de Classificação de uma das séries dos conhecimentos humanos" [14]. Assim, ao sistema de classificação dos conhecimentos que, partindo das faculdades, parcelava a realidade natural em categorias correspondentes, tinham os positivistas, segundo o texto, contrastado o método objectivo que ordenava as ciências a partir da própria realidade da natureza. Oliveira Martins vai porém mais longe num passo de grande consequência ideológica. Para ele, a relação de homologia entre classificação e natureza é não apenas formal, como para os positivistas, mas inerente: ou seja tanto as ciências como o universo que elas estudam são ordenadas pelo mesmo princípio evolutivo. Assim, conforme afirma, "a classificação das ciências traduz [...] o desenvolvimento da criação" [15], mais, "é a tradução gráfica da marcha evolutiva da criação" [16]. Por outro lado, constituindo as ciências um todo orgânico, tradução ordenada e abstracta do próprio orgânico da natureza [17], o percurso seguido pelo leitor na sequência da sua leitura dos textos da 'Biblioteca' consistirá portanto num verdadeiro reviver da marcha da humanidade e processo de autoconsciencialização [18].

Esta noção traduz uma tendência mais geral: a 'Biblioteca das Ciências Sociais' pode, no seu todo, ser desmontada em termos de uma série de homologias que, na verdade, se pode dizer por vezes serem ditadas talvez mais por uma atracção por simetrias simbólico-literárias do que científico-filosóficas (é o caso, por exemplo, dum jogo de espelhos entre espaço e tempo pelo qual uma orientação do Mediterrâneo para a periferia equivale, em termos étnicos, a um recuo no tempo na escala evolutiva).

b) Na base desta estrutura homológica há que situar tanto um organicismo de formulação clássica, postulando uma correspondência entre microcosmo e macrocosmo, como as fórmulas pseudo-biológico-filosóficas de Haeckel. Estas, quanto ao que nos interessa aqui, resumem-se à sua teoria da recapitulação: a lei da correspondência que estabelece o paralelismo entre a ontogenia e a filogenia [19]. Assim como o embrião repete, ao longo do seu processo de desenvolvimento, o próprio percurso da evolução da espécie em ritmo acelerado, o ciclo de vida do indivíduo repete o processo evolucionário da espécie / raça. Numa adaptação, aliás conforme com as propostas de Haeckel e em coerência com o esquema classificativo delineado, Oliveira Martins elaborou assim uma série de correlações entre etnias e estados civilizacionais, raças e capacidades

14. in OLIVEIRA MARTINS, *Literatura e Filosofia* Lisboa, Guimarães & Co., 1955, pp. 313-368.
15. "Da Natureza...", p. 321.
16. "Da Natureza...", p. 323.
17. "Da Natureza...", p. 323.
18. Conforme explicitado n'*O Regime das Riquezas*, o processo seguido em cada uma das obras da 'Biblioteca' exprime-se pelo princípio de que "Cada momento dedutivo de uma teoria corresponde a um estado positivo de uma sociedade evolutiva", V. *O Regime das Riquezas (Elementos de Crematística)* Lisboa, Guimarães & Co., 1955, p. 17.
19. Para Ernst Haeckel, "a ontogenia constitui uma recapitulação da filogenia". V. a discussão crítica da questão em Stephen J. GOULD, *Ontogeny and Phylogeny* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1977.

físicas, morais e mentais. Num período em que o documento fóssil revelava ainda grandes lacunas, o paralelismo foi facilmente traduzido de analogia em metodologia inferencial.

Uma consequência lógica desta orientação, que de facto domina, metodológica e ideologicamente, o volume *Elementos de Antropologia,* é então o recurso à chamada teratologia para completar a cadeia evolutiva. De uma postulada relação de equivalência, por meio de inferência ilustrativa, resulta assim uma forma de validação científica da especulação evolucionista. Cria-se assim um círculo vicioso de identificação equivalente entre, como veremos, a microcefalia, os cretinos e surdos-mudos, os estados ínfimos da população e as raças entre os antropóides e o humano (nos dois sentidos de 'povos primitivos' e de 'homem primitivo'), o homem terciário, o homem de transição: eis Bemvinda; eis o 'missing link'.

II

Estamos agora em condição de analisar o significado da demonstração de Bemvinda na Biblioteca: no Congresso de Antropologia, na Biblioteca da Academia Real das Ciências e na 'Biblioteca das Ciências Sociais' de Oliveira Martins. A sua presença, como veremos, funciona paralelamente nos dois contextos: mobilizada como comprovação 'histórica', enquanto corpo que preenche uma lacuna no conhecimento científico do passado e pelo seu mutismo como espaço de inscrição do saber.

4. OS *ELEMENTOS DE ANTROPOLOGIA* E O SEU 'APÊNDICE'

a) O Significado da Microcefalia. Como prática imposta pelo artigo 7 dos regulamentos, em cada Congresso era proposta uma série de questões para consideração especial. No Congresso de Lisboa figurava como questão 1ª: "*Y a-t-il des preuves de l'existence de l'homme en Portugal pendant l'époque tertiaire?*" [20]. A importância da questão ficou demonstrada pelo número de intervenientes no debate que se seguiu à comunicação de Carlos Ribeiro sobre o tema, e que se ligava ao ponto mais geral da existência do homem terciário. Tanto nas sessões de abertura como de encerramento, também Andrade Corvo insistiu na contribuição do Congresso de Lisboa para a resolução da questão. É portanto a esta questão nada mais, nada menos do que a polémica da existência do homem terciário, que se prende o significado de Bemvinda, quer no Congresso quer em Oliveira Martins.

De forma a contextualizar a questão, convém começar por referir uma posição sobre microcefalia contrastante com a de Oliveira Martins. Durante o próprio Congresso, Rudolph Virchow, em intervenção na discussão que se seguiu à já referida comunicação de Oliveira Feijão, apontou que o microcefalismo importa à pré-história unicamente em termos da questão de constituir ou não um testemunho atávico, o que ele nega

20. *Congrés...*, p. xi.

terminantemente [21]. Em termos da contextualização da questão do homem terciário convém ainda notar que na sua discussão da Antropologia na *Galeria de Sciencias Contemporâneas*, publicada um ano antes do livro de Oliveira Martins, J. M. da Cunha Seixas ridiculariza a ideia de um "ser intermediário entre os anthropoides e o homem!" fazendo referência explícita ao facto de que "esta hypothese, para a qual os factos não dão o mais mínimo elemento, chega a tomar ares de ciência" por exemplo "em Vogt, que invoca os microcephalos e os Azteques..." [22]

Para Oliveira Martins, pelo contrário, esta correspondência constitui mesmo, como aliás já apontei, um dos eixos ideológicos estruturantes da 'Biblioteca' em geral. Nos *Elementos de Antropologia*, onde tal correspondência é reiterada pelo menos seis vezes, ela recebe uma formulação específica na medida em que, "para o antropólogo, valem da mesma forma, i.e., como documento de uma idade remota, os monstros humanos e os monstros colectivos — os surdos-mudos, os cretinos, os microcéfalos e as sociedades de selvagens" [23].

b) Ora, notemos que Oliveira Martins incluiu esta "Notícia acerca dos trabalhos do Congresso de Antropologia" em Apêndice aos *Elementos de Antropologia* como ilustração e fundamento desse seu livro. Assim, cada um dos relatórios que resume é acompanhado de notas de rodapé que remetem o leitor (em 27 notas) para o corpo desse texto e (8 vezes) para outros volumes da 'Biblioteca'.

Na estrutura interna do texto os microcéfalos figuram como representantes actuais do pitecantropo, constituindo portanto *prova* do homem de transição [24]: o homem terciário que Oliveira Martins designa por 'Caliban' [25]. Em conclusão, para Oliveira

---

21. Para Virchow, fundador da patologia como ciência moderna, e juntamente com Bastian, a personalidade de maior eminência no campo académico-institucional da Antropologia e Pré-História alemã, a microcefalia representava, conforme arguiu ao Congresso, "*un phénomène pathologique pure*" (*Congrès...*, p. 623). Assim, com base num estudo comparativo dos crânios e cérebros de símios e microcéfalos, que resumidamente descreveu ao Congresso, contrapôs à opinião expressa por Oliveira Feijão a conclusão de que "*il faut renoncer pour l'avenir à la théorie de la nature atavistique de la microcéphalie.*" (*Id.*, p. 627). Sobre a relação entre a actividade científica de Virchow e a promoção do liberalismo no contexto político alemão V. Woodruff D. SMITH, *Politics and the Sciences of Culture in Germany, 1840-1920*, New York: Oxford University Press, pp. 51-54 e 100-111.
22. Cunha SEIXAS, *Galeria de Sciencias Contemporaneas*, Porto, Ernesto Chardron, 1879, p. 34 Os 'Azteques' diga-se de passagem era o nome, em versão exótica, com que eram revestidos os microcéfalos para efeitos de atracção feirante. A prática de exposição de microcéfalos e a ambiguidade ou mesmo inexistência de demarcação clara entre a curiosidade científica e a curiosidade popular que atraíam ressalta claramente do estudo de Robert BOGDAN, "The exhibition of people we now call mentally retarded", in *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* Chicago and London: Chicago University Press, 1988, pp. 119-146. Como exemplos dos pareceres de alguns dos mais conceituados cientistas da época sobre os 'Aztecas', V. Juan COMAS, *Dos Microcéfalos 'Aztecas': Leyenda, História y Antropologia*, México, Instituto de Investigaciones Historicas, 1968.
23. *Elementos de Antropologia...*, p. 20 (reiterada pp. 67, 68, 92, 95, 102, 186 e Apêndice II).
24. V. sobre a questão do pitecantropo, John READER, *Missing Links.* Harmondsworth: Penguin Books, 1988 pp. 35-36 e "Haeckel's Hero" in Misia LANDAU, *Narratives of Human Evolution.* New Haven: Yale University Press, 1991, pp. 31-38.
25. *Elementos de Antropologia*, "Livro terceiro: Caliban" e pp. 106, 107, 108, 120, 121, 122, 123, 127 e 146.

Martins portanto, "Benvinda é pois um exemplar do pitecantropo álalo de Häckel [...] [d]o homem terciário [...] porque os primeiros crânios [...] denotam uma capacidade intelectual inferior à das ínfimas raças vivas: austrálios, pápuas, busquímanos"[26].

III

A certo ponto, ainda da Introdução aos *Elementos de Antropologia*, Oliveira Martins afirma a importância do método teratológico recorrendo à seguinte imagem:

> A terra esconde nas suas entranhas abundantes documentos de uma história incógnita; mas se já nos arquivos e bibliotecas os códices roídos, quase indecifráveis, desafiam o talento do historiador com esses *disjecta membra* de seres extintos, com esses **mudos** restos de sociedades outrora agitadas, tem de construir na sua unidade a imagem do corpo que desapareceu da realidade — as bibliotecas e arquivos da antropologia estão mais dispersos, mais indecifráveis, mais **mudos** ainda do que os de todas as sociedades históricas [...] à maneira dos bárbaros copistas dos mosteiros da Idade Média, também a natureza foi sucessivamente escrevendo os textos das suas histórias sobre o mesmo pergaminho dos terrenos primitivos; e o arqueólogo antropologista também tem de decifrar as anteriores escrituras do livro do mundo, que é um palimpsesto [...].[27]

Demonstrando, uma vez mais, a afeição pelo simbolismo das homologias que caracteriza a sua escrita e a estrutura da 'Biblioteca', poderemos agora focar o deslize para a metodologia em que ideologicamente se traduz. Imediatamente, como já vimos, quando a ciência **fala** sobre a microcéfala. Por outro, quando Oliveira Martins explicita o significado da imagem ao aventar que "as explorações de África, apenas hoje iniciadas, virão, porventura se não com certeza, preencher a lacuna aberta pela **mudez** dos terrenos plioceno-inferiores da Europa."[28]

Se, conforme afirmámos, se tratava num primeiro momento de reconstruir a ideologia interna da estrutura da 'Biblioteca das Ciências Sociais' conforme ela se propõe, trata-se agora, num segundo passo, de proceder à sua desconstrução, processo que proponho levar a efeito a partir do significado de Bemvinda na Biblioteca. Atendendo à polissemia de 'Caliban' (homem terciário: Bemvinda: e toda uma cadeia de circularidade de equivalência que se reduz, afinal, aos 'outros' da civilização), poderemos agora explorar a identificação de Caliban em Oliveira Martins em cada uma das duas principais vertentes em que a tal relação de equivalência se traduz ideologicamente na 'Biblioteca', nomeadamente: como selvagem interno, o Povo, e como selvagem externo, os 'povos primitivos'.

---

26. *Elementos de Antropologia...*, p. 233.
27. *Elementos de Antropologia*, p. 22.
28. *Elementos de Antropologia*, p. 111.

5.1 CALIBAN SELVAGEM INTERNO: O POVO * — A BIBLIOTECA E O PROJECTO MARTINANO DE CIDADANIA

Por ser o texto que, contemporâneo à publicação dos últimos volumes da Biblioteca, mais directamente explicita a intencionalidade política de Oliveira Martins, vou aqui ilustrar esta primeira vertente a partir de algumas referências à colecção de artigos que Martins publicou como *Política e Economia Nacional* e que serviu como manifesto do movimento da 'Vida Nova'.

Aí, após ter equacionado a capacidade política (ou aliás a falta dela) das 'populações serranas' e das 'classes miseráveis das nossas cidades' com a dos turcos e cafres, é com respeito aos Poveiros que a atitude de Oliveira Martins mais claramente se revela. Reforçando o jogo de identificações que temos estado a apontar, Martins começa por designar os Poveiros como "um resto de gente pré-histórica" [29]. Mas esta construção retórica [30] montada com vista a favorecer a causa dos requerentes, acaba afinal por redundar num processo homólogo ao de Bemvinda na Biblioteca.

Oliveira Martins pergunta "Que diriam esses milhares de subditos vossos, se porventura os vossos governos tivessem feito o necessário para lhes permitir **fallarem**, extrahindo-se do estado selvagem em que vivem?" [31] Depois, contrastando estes selvagens, cometidos ao "jogo heróico da pesca", com os civilizados, vivendo do "jogo ignóbil da banca", Martins proclama "Eu, Senhor, prefiro o selvagem; **por elle fallo**", acrescentando ainda, "**Pela minha bocca**, Senhor, **fallam** 8000 subditos selvagens do vosso reino" [32].

E chegamos assim à questão fundamental do conceito de 'povo' em Oliveira Martins. É também nesta mesma obra que ele mais directamente o explicita. Referindo-se à definição proposta por António de Serpa Pimentel de que o povo "não é a multidão", mas sim, diria quase pelo contrário, "a nação *organizada* em famílias, em communas, e em districtos ou provincias" [33], Oliveira Martins afirma estar inteiramente de acordo pois foi esta a base sobre a qual elaborou a sua teoria da representação no opúsculo "As Eleições" de 1878.

---

* A identificação do 'povo' com o 'Caliban' de Shakespeare foi ainda explicitamente reforçada por Oliveira Martins no artigo "De Noite Todos os Gatos são Pardos", in *A Província* de 6.6.1885. V. *A PROVÍNCIA*, vol. I, Lisboa: Guimarães & Co.ª, 1958, p. 23.

29. *Pol. e Econ. Nac.*, p. 193.
30. E lembremo-nos que, por muito retórica que seja esta construção, o facto é que é também em sentido puramente literal perfeitamente conforme com a doutrina defendida na Biblioteca segundo a qual "Numa sociedade por culta que seja, observa-se a série de todos os estados etnométricos precedentes: daí vem o subsistirem massas de população num estado primitivo." (*Sistema dos Mitos Religiosos*, 4ª ed., pp. 26-27) Que Oliveira Martins entende esta noção do selvagem interno às sociedades civilizadas num sentido literal verifica-se na descrição dos miseráveis de Whitechapel que nos deixou da sua viagem a Londres em 1892 (*A Inglaterra de Hoje*, Lisboa, Guimarães & Co.ª, 1951, p. 221). Sobre a tradição desta oposição dos selvagens no seio da civilização londrina, V. John LAFFEY, *Civilization and its Discontented* Montreal, Black Rose Books, 1993, pp. 62-70.
31. *Pol. e Econ. Nacional*, p. 196.
32. *Id.*, p. 198.
33. *Id.*, p. 48.

Já aí a questão tinha sido posta em termos da possibilidade da urna 'falar', de dar expressão à voz do povo [34]. E o critério fundamental para o povo falar era a soberania concreta predicada na cultura. Para a elaboração de um sistema verdadeiramente representativo, afirma o autor, "em nosso entender, a necessidade que precede a todas é sabermos verdadeiramente quem e como somos, o que pensamos, o que queremos" [35]. É fundamental imbuir o corpo da nação com uma ideia, sentimento, religião colectiva ou espírito cívico. Ora, esta consciência de si, que é imperativo que a sociedade tenha, para que exista enquanto nação, é precisamente a razão de ser do projecto da 'Biblioteca'.

Como também disse no *Portugal Contemporâneo*, "Um povo constituído em nação é como um abecedário: todas as letras lhe são necessárias para escrever o que pensa. E como em Portugal faltam letras, os escritos portugueses não se entendem" dividida a população pelos seus interesses, "nenhum sente palpitar em si a alma da nação." [36]

Após a exposição do programa da Vida Nova (no Prefácio de *Política e Economia Nacional*), refere-se-lhe Oliveira Martins dizendo que "acompanhado por uma organização prática e sensata do ensino — especialmente do secundario que é o mais importante n'uma democracia... poderia, parece-me, insufflar no corpo cachetico da sociedade portugueza um alento de vida e preparal-a para novas campanhas dando-lhe consciencia de si propria e sentimento da sua força [37].

Conforme a definição de Nação que Oliveira Martins apresenta nesse mesmo texto — "Nação — é aquelle gremio de homens que adquiriu cohesão organica, tradições, habitos e vontade ou consciencia commum, quer na sua constituição os fundadores tivessem, quer não tivessem affinidade ethnica, e quer até occupassem ou não occupassem um local adequado" [38] — vemos assim o projecto da 'Biblioteca' como essa tentativa de criar uma consciência de si própria que pela coesão cria a Nação.

Numa palavra, "Inspirar com a ciência [poderíamos nós dizer mais precisamente, com as ciências sociais] a democracia" eis aí o pensamento de Oliveira Martins:

> Honra a quem melhor souber ensinar a virtude, distribuir a ciência e a riqueza, entre um povo infeliz, digno de melhor sorte. Tratai dele e vê-lo-eis crescer e medrar — até ao dia em que dispense a tutela historicamente indispensável de classes privilegiadas... Então a democracia será uma verdade e não uma ficção [39]

Mas apocalipticamente, e penso que exprimindo mais o prospecto da barbaridade que Oliveira Martins temia do que uma tentativa retórica de inspirar mudança por uma representação terrífica do povo, avisa: "Mas ai dos que não tiverem olhos para ver! Porque a marcha dos tempos, o andar das coisas não param; e se em vez de educar,

34. "As Eleições"in *Política e História I*, Lisboa, Guimarães & Co., 1957, p. 281.
35. "As Eleições", in *Política e História I*, Lisboa, Guimarães & Co., 1957, p. 316.
36. *Portugal Contemporâneo*, Vol. II, Lisboa, Guimarães & Co., 1986, p. 331.
37. "Advertencia" [1885] in *Politica e Economia Nacional*, Porto, Magalhães & Moniz Editores, 1885, p. xxii.
38. *Pol. e Econ. Nacional*, pp. 18-19.
39. *Portugal Contemporâneo I*, Lisboa, Guimarães & Co., 1976, p. 29.

seguirem destruindo; se em vez de proteger explorarem o povo as classes que agora o dirigem, a democracia nem por isso deixará de vir. Mas virá com um brandão incendiário, um grito de guerra, uma foice, um chuço, um machado, vingar-se de quem não soube cumprir o seu dever." [40]

No contexto mais geral da evolução descrita pela 'Biblioteca', traduz-se esta mesma linha nos seguintes termos:

> Ou terminada a grande obra da conquista do mundo o ariano achará em si a força para constituir a ordem na democracia, ou a civilização ariana universalmente vencedora tombará por terra amesquinhada, acaso destruída, não por bárbaros de fora, mas pelos bárbaros que toda a civilização tem em si — o vasto exército das plebes miseráveis! [41]

5.2 CALIBAN SELVAGEM EXTERNO: A CIVILIZAÇÃO ARIANA E O COLONIALISMO

Como já referi, Oliveira Martins estabelece uma identificação entre as raças denominadas inferiores e estados transactos da evolução. Assim o triunfo ariano constitui a própria essência do processo evolutivo e, portanto, o fio da História bem como a sua progressiva universalização guiada pela "lei zoológica da selecção".

> O movimento de expansão e propagação dos *arioi* começado há séculos [...] dura ainda: só concluirá [...] quando, europeizado o mundo inteiro, a história chegar ao seu termo: só quando diante da face dos brancos tiverem beijado a terra nos seus sepulcros as faces coloridas dos homens não arianos. [42]

Por razões de espaço, nos limites desta comunicação, terei que me restringir a levantar apenas um aspecto desta segunda vertente, o da sua contribuição para a formação da mentalidade colonialista no Portugal de fins do séc. XIX.

Muito esquematicamente podemos destacar duas correntes que contribuíram, embora por impulsos contrários, para esta formação. Por um lado, numa linha que se vinha desenvolvendo, primeiramente numa concepção iluminista, patente em Garrett e no *Mário* de António da Silva Gaio [43], e depois numa concepção científico-paternalista, do derramar de luz sobre as trevas, da qual a já citada formulação de Andrade Corvo no discurso inaugural do Congresso de Antropologia é bem significativa. Desta desabrochará a ideologia colonialista do 'fardo do homem branco'.

Em contraste com esta defesa de uma missão civilizadora destaca-se, numa outra linha, a afirmação de um implacável conflito darwiniano, em que claramente se situa o

40. *Portugal Contemporâneo*, Vol. I, p. 29.
41. "Teoria da História Universal", in *Política e História*, p. 38.
42. *Raças Humanas*, p. 194.
43. V. a relação estabelecida entre Mário e Thadeu e o simbolismo iluminista da educação do Povo que aqui estamos lendo inversamente. António Silva GAYO, *Mário. Episodios das Guerras Civis Portuguesas* de 1820-1834. Vol. I, cap. XIV e vol. II, Epílogo.

nosso autor, contribuindo assim, bem que diversamente, para a formação de uma mentalidade colonialista Portuguesa [44].

Em fórmulas então correntes, estabelece Oliveira Martins a identificação entre raças negras, mongolóides e antropóides por um lado e o ser pré-histórico por outro. Atacando as quimeras dos "apóstolos negrófilos", conclui que "a ideia da educação dos Negros é, portanto, absurda não só perante a história, como perante a capacidade mental dessas raças inferiores." [45] A consequência lógica deste argumento exprime-se por exemplo na afirmação de que "Como nunca nos estabelecemos no Cabo, foi aos holandeses que coube o dever de os expulsar dessa zona adequada para a vida de uma raça superior" [46].

Em conclusão, como já foi dito de Caliban, este representa no Imaginário, "*an opposing force, the 'other' onto whom the dominant culture projects its fears of disorder*" [47]. Se, conforme creio, a Biblioteca das Ciências Sociais traduz um ideário de política cultural que poderemos designar de cidadania, não é com grande surpresa que vemos excluídos da 'Biblioteca' precisamente o Povo, o selvagem interno e os povos 'selvagens' sobre os quais a própria Biblioteca é construída [48]. Esta é afinal a própria Civilização ameaçada, entre os 'bárbaros de dentro' e os 'bárbaros de fora': a ciência, estratégia e legitimação para a assimilação dos primeiros e destruição dos segundos.

---

44. Como tão bem viu Victor de Sá. V. Victor de SÁ, *Esboço Histórico das Ciências Sociais em Portugal,* Lisboa, (Biblioteca Breve) ICP/MEC, 1978, pp. 66-67.
45. *O Brasil e as Colónias Portuguesas,* Lisboa, Guimarães & Co., 1978, p. 255.
46. *As Raças...*, p. 163.
47. Alden T. VAUGHAN & Virginia Mason VAUGHAN, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Uma análise crítica muito sugestiva do tema do "*missing link*" na cultura Vitoriana foi elaborada por Gillian Beer que vê na popularidade do tema a relação de fascínio e repugnância que com ele mantinham os vitorianos, afinal expressão da ansiedade que assumia a questão de conexões entre raças, classes e sexos. Gillian BEER, *Forging the Missing Link: Interdisciplinary stories* (Inaugural Lecture delivered 18 November 1991), Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
48. Afigura-se-me sugestivo lembrar aqui a maneira como Jean Guéhenno adaptou, numa identificação pessoal inspirada no seu mestre Renan, como grito de guerra, a causa de Caliban, do homem massa, no seu esforço para se divinizar pela cultura, ou mais realisticamente, para ingressar na burguesia (V. *Caliban Parle* Paris, Grasset, 1928 e Ernest RENAN, *Caliban suite de La Tempête* Manchester, Manchester University Press, 1954). Podemos traduzir o projecto de Guéhenno pela imagem de Caliban tentando ganhar acesso à Biblioteca, tanto mais que foi precisamente em Guéhenno que Sartre moldou a personagem do autodidacta que Roquentin conhece na Biblioteca em *Lá Nausée (V. Nausea*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 174).

Depósito Legal n.º 75523/95