

Estudos da AIL em
Literatura, História
e Cultura Portuguesas

Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas
2.ª edição revista e ampliada

Elias J. Torres Feijó , Roberto Samartim, Raquel Bello Vázquez e Manuel Brito-Semedo (eds.)

Santiago de Compostela - Coimbra, 2016
Associação Internacional de Lusitanistas

Nº de páginas: 218
Índice, páginas: 7-8

ISBN: 978-84-15166-64-1

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2016 AIL Editora

Diagramação e capa: Rinoceronte Servizos Editoriais

Os textos foram submetidos a dupla avaliação anónima e aprovados para a sua posterior publicação.

Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas

Elias J. Torres Feijó
Roberto Samartim
Raquel Bello Vázquez
Manuel Brito-Semedo
(eds.)

Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)

Índice

Nota do Presidente da AIL. Genius Loci: a AIL em Cabo Verde	9
Nota da Comissão Científica	11
Nota do Presidente da Comissão Organizadora	13
Novas Cartas Portuguesas ou a morte anunciada de um regime	15
Adília Martins de Carvalho Investigadora FCT (Portugal)	
Elias Luís de Aguiar e o seu envolvimento na dinâmica cultural da Universidade de Coimbra	23
Maria do Amparo Carvas Monteiro Instituto Politécnico de Coimbra (Portugal)	
<i>Balada da Praia dos Cães e Alexandra Alpha</i> , de José Cardoso Pires: Desconstrução Mitológico-Simbólica da Ditadura e Novas Representações no Imaginário Social Pós-25 de Abril de 1974	37
Ana Saldanha Université Stendhal, Grenoble III (Portugal)	
Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção-composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Jorge Peixinho	53
Ana Saldanha Université Stendhal, Grenoble III (Portugal)	
Anticlericalismo e antirreligiosidade em <i>As farpas</i> (Eça de Queirós)	65
Antonio Augusto Nery Universidade Federal do Paraná (UFPR) (Brasil)	
<i>A Árvore das Palavras</i> de Teolinda Gersão: vozes e visões de África no feminino	73
José Cândido de Oliveira Martins Universidade Católica Portuguesa (Portugal)	
Revisitando a regra clássica de Ricardo Reis	81
Dionísio Vila Maior Universidade Aberta (Portugal)	
Camilo e o Fingimento (Anti)naturalista	89
Isabel Pires de Lima Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Universidade do Porto (Portugal)	
A Pluriformidade dos Escritos e dos Perfis de Vieira: Considerações Problematizantes da Complexidade da <i>Obra Varia</i> Vieirina	97
José Eduardo Franco CLEPUL / Universidade de Lisboa (Portugal)	

Uma máquina para cada coisa: território, alimentação e mapa mental em Eça de Queirós.	109
José Maurício Saldanha Álvarez Universidade Federal Fluminense (Brasil)	
Fazer de mim um homem - a experiência da emigração na passagem da adolescência para a idade adulta em “A Criação do Mundo, O Segundo Dia” (1937/1969) de Miguel Torga.....	119
Luísa Costa Hözl, M. A. Ludwig-Maximilians-Universität München, Instituto de Românicas, Universidade de Munique (Alemanha)	
Matias Aires e os usos da História.....	127
Manuella Luz de Oliveira Valinhas Universidade do Estado de Minas Gerais (Brasil)	
Os Amores de Pedro e Inês na Literatura Portuguesa de Cordel do Século xx.....	133
Manuel Ferro Universidade de Coimbra — Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Portugal)	
Adamastor: experiência e imagem	145
Maria Lúcia Wiltshire De Oliveira Universidade Federal Fluminense (Brasil)	
Formas complexas de focalização no romance de Lobo Antunes	159
Raquel Trentin Oliveira Universidade Federal Santa Maria (Brasil)	
A Epopeia nas Décadas Iniciais do Romantismo: de Camões para Ferdinand Denis	169
Regina Zilberman Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)	
O retorno dos retornados. A construção de memória do passado recente na série televisiva Depois do Adeus	179
Teresa Pinheiro Technische Universität Chemnitz (Alemanha)	
A Rua Nova de Lisboa e a literatura portuguesa de quinhentos.....	191
Thomas F. Earle Universidade de Oxford (Reino Unido)	
Potência vencedora? Portugal na Grande Guerra.....	199
Thomas Weißmann Technische Universität Chemnitz (Alemanha)	
“Correspondências 1959 – 1978”: as cartas de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena	207
Fabiana Miraz de Freitas Grecco UNESP/Assis (Brasil)	

Nota do Presidente da AIL. Genius Loci: a AIL em Cabo Verde

O que significou para a AIL a organização do congresso no Mindelo em 2014? Não foi só o primeiro congresso em África da Associação que marca assim a sua projeção sempre mais global, ampliando o eixo Europa-América historicamente sedimentado, ao comemorar os 30 anos da sua bem enraizada história.

As novidades da virada foram múltiplas: uma nova governância, outros papéis diretivos, novos projetos a inaugurar entre os quais uma plataforma -a plataforma9- com que estreitar no quotidiano as relações com os associados durante anos. Foi sobretudo a ocasião de um contacto intenso com Cabo Verde, São Vicente com o Mindelo cultural, musical e literário e Santo Antão, a ilha dos Flagelados do vento leste de Manuel Lopes, magnífica em seu perfil natural, áspero e encantador. Quem participou do evento da AIL vai conservar longamente a memória daquela paisagem ventosa e seca que expõe os marcos visíveis de uma luta inexaurível entre história e natureza.

A paisagem, no entanto, foi só um dos ingredientes melhores que tornaram única a experiência de Cabo Verde. Um outro foi certamente o contexto do Liceu Velho no Mindelo. Património vivo agora da Universidade de Cabo Verde, por lá passaram alunos como Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Teixeira de Sousa, Aristides Lima, e professores como Adriano Duarte Silva, Alberto Leite, Baltasar Lopes da Silva, José Alves Reis. A “Claridade” estava lá, com todas as suas projeções ainda tão vivas, vozes que ressonam e versos que encontram um referencial inesperado.

Deste ponto de vista a Universidade de Cabo Verde foi uma parceira e uma anfitriã imensurável que não poupou esforços, ciente que se tratava de uma ocasião para valorizar Mindelo como futuro centro de congressos científicos internacionais da complexidade do XI Congresso da AIL. A sensação forte que se sentia naqueles dias é que todo o arquipélago estava presente ao acompanhar os trabalhos da AIL. Por isso foi importante como a direção presidida por Elias Torres Feijó fez brilhantemente, organizar um congresso sólido do ponto de vista científico, sempre com as garantias de qualidade que se tem instaurado como boa prática permanente na atividade científica da AIL e que pudesse de certo modo também criar um marco. E assim foi.

A AIL, em suma, conseguiu e muito bem, inclusive através da sua programação de conferências, comunicações e momentos institucionais, interpretar o genius loci, o espírito do lugar, as suas atmosferas mitológicas e os seus rastros simbólicos que se misturam à dura história do arquipélago e de seus muitos passados coloniais, um espírito palpável e bem reconhecível na ilha.

É por isso que os estudos que se reúnem neste volume, reelaborados pelos autores depois dos debates públicos que ocorrem com as apresentações, são muito mais do que uma simples coleção de relevantes trabalhos que renovam muitos aspetos das disciplinas plurais que constituem o riquíssimo perfil da AIL hoje. É muito mais a concretização de uma memória comum que construímos num contexto tão especial, uma património que a AIL conservará dentro da própria já larga história. África é um dos muitos horizontes a que a AIL presta particular atenção: o nosso objetivo é fortalecer e disseminar sempre mais a vida da associação neste continente de imaginários e culturas singulares. Este é mais um começo. Não por acaso, entro no Conselho assessor da Associação o primeiro representante do continente, Manuel Brito-Semedo da Universidade de Cabo Verde.

São muito os agradecimentos que restam de um contacto como este. Seria impossível lembrá-los todos e portanto escolhemos um nome coletivo que de certo modo todos os representa. Trata-se da Reitora da UNCV, Judite Nascimento: ela desempenhou um papel essencial para amparar institucionalmente o Congresso. E sempre acreditou na parceria com AIL como forte instrumento de internacionalização da sua Universidade. A AIL em Cabo Verde inaugurou uma relação que estes volumes confirmam e fortalecem.

Roberto Vecchi
Presidente AIL (2014-2017)

Nota da Comissão Científica

O XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, celebrado no Mindelo, em Cabo Verde, serviu para referendar a prática estabelecida no X Congresso consistente na submissão dos textos integrais das comunicações antes da celebração do congresso, para eles serem avaliados e aprovados por pares cegos. Depois os textos passaram a estar acessíveis para as pessoas participantes no site do evento, e uma vez revistos por seus autores e autoras eles são agora publicados nesta coleção de livros temáticos.

Por um lado, este sistema contribuiu para aumentar a qualidade dos textos apresentados; por outro, possibilitou acompanhar as mudanças no campo científico e nos sistemas de valorização da produção académica, evoluindo do velho conceito de anais de congressos para coleções temáticas, mais perfiladas em relação ao público-alvo em função de interesses investigadores específicos. Estas coleções garantem às pesquisadoras e pesquisadores um resultado que responde aos critérios científicos exigidos pelas suas instituições, maior divulgação e a possibilidade de fazer circular o seu trabalho em formato digital, com todas as garantias da avaliação por pares.

Deve ser reconhecido nesta apresentação o trabalho das pessoas que integraram, na condição de avaliadoras, a Comissão Científica, as quais generosamente disponibilizaram o seu tempo e o seu trabalho para avaliar em tempo muito reduzido e com elevado rigor todas as propostas apresentadas. Igualmente, às autoras e aos autores, que assumindo o processo proposto pela AIL, entregaram para a publicação trabalhos de alta qualidade científica, de grande diversidade temática e metodológica.

Esta coleção tem a vontade de oferecer uma panorâmica do mais avançado que está a ser produzido no âmbito dos estudos de língua portuguesa. Estes caracterizam-se cada vez mais pela abertura à interdisciplinaridade e pela incorporação de tópicos inovadores e menos explorados. A variedade destes novos estudos na lusitanística ficam recolhidos na publicação desta segunda série de livros temáticos que nascem com vocação de um rápido e duradouro impacto.

Raquel Bello
Coordenadora da Comissão Científica

Nota do Presidente da Comissão Organizadora

Como responsável, na qualidade de Presidente da Comissão Organizadora do XI Congresso da AIL e dos livros temáticos que agora se apresentam, juntamente com o Secretário Geral, Prof. Dr. Roberto Samartim, e a colega coordenadora da Comissão Científica, Profa. Dra. Raquel Bello Vázquez, é o nosso desejo deixar aqui uma palavra de agradecimento a todas as pessoas que colaboraram neste processo que hoje acaba com a presente publicação. Particularmente, aos membros das Comissões Organizadora, Científica e de Honra; ao Prof. Dr. Manuel Brito Semedo, coordenador da Comissão Executiva, e a todas as pessoas e entidades, académicas, institucionais, públicas e particulares, que apoiaram o seu desenvolvimento, com especial destaque para o antigo Reitor da Universidade de Cabo Verde, Prof. Dr. Paulino Fortes, e a atual Reitora Profa. Dra. Judite Nascimento.

Pedimos também desculpa polo atraso na saída desta edição, prevista no seu momento para não ir além do primeiro trimestre do ano 2015. Circunstâncias totalmente alheias à vontade da AIL e relativas às parcerias institucionais previamente fixadas pola nossa organização que, finalmente, não se concretizaram, provocaram esta demora, que resolvemos não prolongar mais para não aumentar o prejuízo às pessoas que participam nestes volumes, a quem expressamos a nossa gratidão pola confiança em nós depositada.

Com os meus melhores desejos

Elias J. Torres Feijó

Novas Cartas Portuguesas ou a morte anunciada de um regime

Adília Martins de Carvalho

Investigadora FCT

(Portugal)

Nesta comunicação reside a intenção de ler e analisar em *Novas Cartas Portuguesas* indícios de um regime em crise que anunciam e aceleram o seu fim. A obra escrita a seis mãos por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, publicada e proibida em Portugal em 1972, constitui uma denúncia da ideologia que domina o país durante o período que precede a revolução do 25 de Abril. As «Três Marias», designação pela qual as três Autoras ficaram conhecidas em virtude do processo de julgamento a que foram submetidas, dão a ler e a ver a guerra colonial, o sistema judiciário, a emigração, a violência, a situação das mulheres¹. Pretende-se aqui observar os diversos aspectos, político, económico e social de um regime agonizante, sintomas de uma crise que anunciam a «morte» da ditadura e o «advento» da democracia. Para este efeito utiliza-se o texto de Edgar Morin, “Pour une théorie de la crise”, que serve aqui de fio condutor, enquanto fornece elementos que permitem estabelecer a relação entre o discurso de “contrapoder” presente nas NCP e a sua maior legibilidade em tempos de “crise”.

Edgar Morin, no seu texto intitulado «Pour une théorie de la crise», lembra que «l’emploi naïf [...] de notion de crise ne signifie pas seulement que ‘ça ne va pas bien’ ou que ‘tout va mal’. Il signifie aussi souvent que la crise est un *révélateur* et un *effecteur*» (Morin, 1984: 139).

Os sintomas do regime moribundo, que as três Autoras descrevem em *Novas Cartas Portuguesas*, são «efectores», na medida em que permitem e contribuem para a chegada da democracia a Portugal em 1974. Os sinais «reveladores» de um mal-estar - para usar os termos de Morin - são constantes durante os 48 anos de salazarismo, a mais longa ditadura europeia, de direita do séc. XX. Porém, cabe aqui salientar os sinais que surgem em *Novas Cartas Portuguesas*, como tendo sido os que agudizaram a agonia dos últimos anos do regime.

Em 1972, *Novas Cartas Portuguesas* revela uma sociedade em crise que ainda não tomou consciência do seu estado e do seu «valor efector», enquanto causa eficiente da revolução próxima. As «Três Marias» descrevem, na sua obra, uma sociedade cujo poder que a dirige se recusa a assumir a sua desregulação. Um das formas mais carismáticas deste poder é a polícia política do Estado português: a PIDE: Polícia Internacional e de Defesa do Estado, assim denominada durante o Estado Novo, sob a governação de Oliveira Salazar, e que se torna DGS: Direcção Geral de Segurança, durante a governação do seu sucessor Marcelo Caetano. É precisamente este serviço do Estado português, que, exercendo a sua função de censura irá apreender a primeira edição de *Novas Cartas Portuguesas*, retirando os exemplares das livrarias em Maio de 1972.

A história que rodeou a publicação e primeira recepção da obra é conhecida por entrevistas dadas aos jornais, sobretudo por uma das suas autoras, Maria Teresa Horta: sabe-se que essa primeira edição foi recolhida e destruída pela censura de Marcelo Caetano, três dias após ter sido lançada no mercado; sabe-se do processo judicial que foi instaurado às três autoras, por terem escrito, em colaboração, mediante prévia combinação, um livro ao qual deram o nome de *Novas Cartas Portuguesas*, posteriormente considerado de «conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública»; sabe-se dos interrogatórios da PIDE/DGS, a que as três autoras foram sujeitas, separadamente, na tentativa de se descobrir qual delas havia escrito as partes consideradas de maior atentado à moral, e também da recusa das três (que até hoje se mantêm) em o revelar; sabe-se do julgamento, que se iniciou a 25 de Outubro de 1973, e que, após sucessivos incidentes e adiamentos, só não teria lugar devido à Revolução de Abril (Amaral, 2010: XVIII).

O processo judicial ao qual as três Autoras são submetidas é em si mesmo a prova da grande dificuldade manifestada pelo poder em efectuar a passagem do inconsciente ao consciente, do invisível ao visível, do não-dito ao dito, sendo por conseguinte incapaz de enfrentar esse «momento de verdade»² que constitui o livro *Novas*

1 Cf. Amaral, 2010: XXI.

2 «Le lecteur reconnaîtra là les postulats ‘crisique’ propres à la pensée de Marx et à celle de Freud [...]. Pour eux, le moment de la crise est en quelque sorte un ‘moment de vérité’» (Morin, 1984: 139).

Cartas Portuguesas, enquanto revelador/denunciador da situação de crise da sociedade e do regime portugueses nos anos setenta.

As três escritoras, enquanto denunciadoras de uma «ordem» que devém caótica, assustam os «senhores» da ordem moribunda, uma vez que esta «ordem» – em crise – se torna ineficaz na prossecução dos objectivos que lhe são inerentes: os de prever e controlar. Pois, segundo Morin, a noção de crise na sua acepção moderna, encontra-se carregada de incerteza³. E o filósofo acrescenta que é na medida em que há incerteza que doravante existe também a possibilidade de acção, de decisão, de mudança e de transformação⁴. É toda uma série de situações insustentáveis que leva as três Autoras à escrita deste livro provocador, e por conseguinte catalisador do processo de crise que rebentará com a revolução de Abril. Para além da insustentabilidade da situação política, económica e social do país, Maria Teresa Horta, referindo-se às razões que levaram as Autoras a escrever *Novas Cartas Portuguesas*, menciona frequentemente o efeito escandaloso e consequentemente repressivo que a sua obra individual provocava na época e o comentário desafiador de Maria Velho da Costa a este propósito: «- Se uma escritora levanta tanta indignação, o que aconteceria se três escritoras escrevessem um livro juntas?»⁵

1. Uma crise política, económica e colectiva velada por uma ficção ideológica: ou do vão esforço do poder para manter uma ordem aparente.

O que se tenta aqui esclarecer e iluminar é a configuração de uma ordem determinista e aparente do regime, que contrasta com a desregulação do sistema moral, político e social descrito e apontado pelas três escritoras. Os textos de *Novas Cartas Portuguesas* incomodam, não só porque mostram as falhas de uma ideologia baseada numa lógica patriarcal, mas também porque a indeterminação que essa denúncia descobre é ameaçadora. Estes textos perturbam ainda porque tocam nas feridas (sobretudo nas da guerra colonial) que o regime não cura, porque quer manter o poder.

Após a sua queda em 1968, Salazar é substituído por Marcelo Caetano que promete uma abertura política, apesar da ortodoxia dos «ultras» do regime, criando assim expectativas em determinados sectores liberais⁶. Era a «Primavera Marcelista». Não obstante o seu desejo de «Renovação na Continuidade» (Caetano, 1971: 47)», o presidente do Conselho de Ministros continuava a governar de um modo ditatorial e repressivo. Aos olhos do poder era a continuidade da ideologia salazarista que devia ser preservada. Era ainda o mito imperialista de um território no ultramar a proteger a todo o custo que vigorava. No entanto a ficção criada e desejada pelo poder, resumida no slogan «Deus, Pátria, Família, Trabalho», desmoronava-se : os valores religiosos eram substituídos por valores laicos, a pátria ultramarina aluía, a família começava a escapar à dominação patriarcal e não havia trabalho num país flagelado pela emigração massiva.

Para manter a «ficção» de uma sociedade continuamente ordenada e de um império inexpugnável, o regime apoia-se ainda nos tradicionais valores da resignação e da obediência. Os grandes traços da ideologia salazarista persistem após a morte do seu mentor. E o novo chefe de Estado, mais sorridente do que o seu antecessor, utiliza os média modernos, nomeadamente a televisão, para com frequência se dirigir ao povo, tentando assim explicar os factos do seu ponto de vista, evitando ou pelo menos combatendo rumores. Caetano pretendia dar um ar de modernidade ao sistema político ao mesmo tempo que doutrinava ou tentava doutrinar o povo, garantindo que a ordem pública seria mantida⁷.

3 Cf. Morin, 1984: 140.

4 «[...]la crise apporte une relative indétermination là où régnait un déterminisme apparemment assuré, et, dans ce sens, affaiblit la possibilité de prévision. [...] C'est dans la mesure où il y a incertitude qu'il y a dès lors possibilité d'action, de décision, de changement, de transformation. Le moment de l'indétermination et celui de la décision se confondent dans la mesure où décision et incertitude sont interdépendantes. La crise est un moment indécis et décisif à la fois» (Morin, 1984: 140).

5 Entrevista a Maria Teresa Horta, por mim realizada a 29 de Outubro de 2013.

6 Cf. Monteiro; Ramos; Sousa, 2009: 696-700.

7 Cf. Monteiro; Ramos; Sousa, 2009: 698-699.

O regime tenta assim conservar uma ordem aparente e manter a ficção de um Estado ordenado, ignorando ou mascarando uma profunda crise política, derivada do impasse colonial⁸. Sete anos depois do início do conflito armado, 36% do orçamento de Estado era destinado a sustentar um exército de cerca de 150 000 homens em África. Era a maior despesa militar de um país ocidental desde 1945⁹. Para Caetano, era tarde demais para negociar com os movimentos independentistas uma solução que poderia ter preservado os interesses do Estado português. A crise estava lá, nascida, segundo a definição de Edgar Morin, de uma situação de *double-bind*, «c'est à dire de double coïncement par lequel le système, coïncé entre deux exigences contraires, est paralysé, perturbé et déréglé» (Morin, 1984: 143).

O Portugal salazarista, rural e politicamente fechado, no qual as perspectivas de futuro eram nulas e a única certeza era o recrutamento para a guerra colonial, leva a população a emigrar, afundando-se numa crise colectiva e económica¹⁰. Os dois textos fundamentais de *Novas Cartas Portuguesas*, que mostram o problema da emigração, assumem a forma de um diálogo epistolar entre António, emigrado no Canadá, e a sua mulher, Maria Ana. Na primeira carta, intitulada «Carta de uma mulher de nome Maria Ana, da aldeia de Carvalhal, pertencente à freguesia de Oliveira de Fráguas do concelho de Albergaria-a-Velha, distrito de Aveiro, a seu marido de nome António, emigrado no Canadá há doze anos, na cidade de Kitimat, na Costa Oriental, frente às Ilhas da Rainha Carlota e perto da fronteira do Alaska» (Barreno et al., 2010: 104-106), é mencionada a grande vaga de emigração portuguesa entre 1958 e 1974. Durante este período, de forma oficial ou clandestina, cerca de 1 milhão e meio de pessoas deixaram o país, para procurar no estrangeiro melhores condições de vida. Entre os primeiros destinos de emigração encontra-se o continente americano, mas uma proporção significativa de emigrantes dirige-se para a Europa entre 1969 e 1971, nomeadamente para França e Alemanha¹¹. António representa a primeira vaga de emigração para a América, mais precisamente para o Canadá, no fim dos anos 50. Maria Ana também faz referência à nova vaga de emigração portuguesa para a França por motivos económicos, no início dos anos 70. E a resposta do seu marido, na missiva intitulada: «Carta de um homem de nome António, emigrado no Canadá há doze anos na cidade de Kitimat, na Costa Oriental, frente às Ilhas da Rainha Carlota e perto da fronteira do Alaska, a sua mulher de nome Maria Ana, da aldeia do Carvalhal, pertencente à freguesia de Oliveira de Fráguas, do concelho de Albergaria-a-Velha, distrito de Aveiro» (Barreno et al., 2010: 216-217), refere ainda a questão da guerra colonial, face à alternativa que constitui a emigração clandestina para a França ou a Alemanha.

Neste contexto de deserção, os estudantes são igualmente uma importante fonte de emigração política, evocada na «Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo (?) António em parte incerta» (Barreno et al., 2010: 188-190). Esta carta descreve o ambiente de contestação da guerra colonial que se sentia nas universidades, no final dos anos 60. No espírito de Maio de 68, as associações e assembleias de estudantes, facilmente controladas pelos militantes, transformaram as universidades em verdadeiros campos de treino político, sobretudo para os novos grupos radicais de extrema-esquerda inspirados pelo maoísmo¹². A partir de 70, tornou-se mais difícil manter o controlo no espaço público, o que obrigou o poder a acentuar a repressão policial¹³. Facto que veio provocar o reforço do movimento estudantil. A partir de 1969, a maior parte dos jovens chamados a cumprir serviço militar eram críticos acérrimos do sistema. Era evidente que o Estado ditatorial e a sua organização social estavam gravemente doentes, mas nem o governo, nem a elite política e económica queriam ver e encarar tal situação. As forças políticas no poder continuavam a praticar a censura e abafavam os disfuncionamentos e as desregulações do regime, tentando dissimular o crescimento e a generalização das incertezas¹⁴ que conduziriam à revolução do 25 de Abril.

8 Cf. Reis, 1989: 45-60.

9 Cf. Monteiro; Ramos; Sousa, 2009: 698-699.

10 Cf. Freitas, 1989: 191-200.

11 Cf. Barreno; Horta; Costa, 2010: 352-353.

12 Cf. Monteiro; Ramos; Sousa, 2009: 703.

13 Cf. Reis, 1989: 52.

14 Na linha de pensamento de Edgar Morin, esta generalização das incertezas é um dos sintomas fundamentais da crise do sistema político: «Une crise se manifeste par l'accroissement voire la généralisation des incertitudes» (Morin, 2010: 124).

2. Diversos aspectos de uma «ordem» desordenada denunciados em *Novas Cartas Portuguesas* : ou como a obra sublinha sintomas de um regime em colapso.

A grande audácia de *Novas Cartas Portuguesas* consiste em sublinhar «les perturbations issues de processus apparemment non perturbateurs» (Morin, 1984: 139)¹⁵, ou seja ousar mostrar os processos políticos e sociais tais como eram instaurados, mantidos e desejados pelo Estado ditatorial. O texto das «Três Marias» revela as falhas e as desregulações de um sistema moral, social e político que se pretende funcional graças a um aparelho ideológico implacável e obstinado. É através da denúncia da violência instaurada pelo regime, sob os seus diversos aspectos, tanto na guerra colonial, no sistema judicial (PIDE/DGS), nas cenas de violência conjugal e familiar, como na violação da liberdade individual, particularmente a das mulheres, que as três Autoras abalam as consciências políticas. *Novas Cartas Portuguesas* expõe assim um « dérèglement organisationnel » que segundo as palavras de Edgar Morin se traduz « par une dysfonction là où il y avait fonctionnalité, rupture là où il y avait continuité, [...] conflit là où il y avait complémentarité » (Morin, 1984: 139).

A guerra colonial, núcleo fundamental da crise do regime, é abordada na presente obra, sob diversos ângulos. Os danos por esta provocados, na saúde física e mental dos militares, são denunciados juntamente com os danos que tiveram repercussões no equilíbrio físico e mental dos seus familiares e próximos. Nos textos «Carta de um homem chamado José Maria para António, seu amigo de infância» (Barreno et al., 2010: 177-178) ou « Carta de um soldado chamado António para uma rapariga chamada Maria a servir em Lisboa » (Barreno et al., 2010: 218-219), as Autoras, dando voz aos soldados, relatam sobretudo o sofrimento psicológico, não deixando de sublinhar o sofrimento físico dos mutilados – marca da violência extrema dessa guerra – «Outro dia houve um que ficou sem os tomates e o Francisco da tia Maria da Abelha, lembra-te? nem se lhe conhecia a cara. [...] e logo no último dia em que foi ao mato lhe rebentou aquela mina!» (Barreno et al., 2010: 177). Os soldados portugueses em luta armada em terreno desconhecido, submetidos a emboscadas, em condições climáticas às quais não estavam habituados e imbuídos de preconceitos racistas, experimentavam o medo aterrador: «A verdade menina Maria é este medo que a gente apanha quando para cá vem e não nos larga mais sempre a gastar o peito da gente. A coragem é pouca e fácil para quem está longe e não ouve os tiros à roda do corpo à porfia de matar a vida de um homem. Muitos já eu vi vomitarem agachados e deitarem-se no chão tão brancos como papel e temos de os arrastar à força para os tirar dali» (Barreno et al., 2010: 219). Que três mulheres ousem escrever sobre o medo dos soldados, tema tabu num regime autoritário sustentado por uma retórica belicista e nacionalista, é uma afronta inadmissível ao Estado ditatorial. E os soldados que assumem o seu medo, desconstruem a coragem vã daqueles que do outro lado do Oceano, a salvo, querem a guerra. A solidão dos soldados, assunto raramente tratado – do qual o regime tinha bem consciência, ao fomentar as madrinhas de guerra - não é esquecido pelas três Autoras: «sinto-me tão só que gostava de encontrar uma pessoa que me escrevesse duas linhas para me ajudar a esquecer esta maldita vida que é triste e negra até meter medo [...] Menina Maria o destino desta carta é pois pedir um favor à menina se a menina queria ser minha madrinha de guerra» (Barreno et al., 2010: 218). O salazarismo, à imagem de outras ditaduras fascistas, investe numa estratégia ideológica de doutrinação e de mobilização da população feminina, com o propósito de consolidar o tecido social do sistema. O Movimento Nacional Feminino (MNF) é a última das organizações de mulheres, criada em 1961 pelo Estado Novo. Este movimento tinha como objectivo ajudar moralmente e materialmente os militares portugueses mobilizados na guerra colonial. Entre outras, uma das actividades do MNF consistia na procura de madrinhas de guerra¹⁶. As *Novas Cartas Portuguesas* desconstruem este aparelho ideológico, assinalando o uso ingénuo e alienante praticado pelos soldados. O serviço nacional das madrinhas de guerra tinha como função neutralizar os danos emocionais que a guerra desencadeava nos soldados. O correio enviado pelas madrinhas de guerra aos soldados acalmava-lhes as ansiedades e renovava-lhes a esperança¹⁷. Contrariamente à imagem dada pelo regi-

15 Segundo Edgar Morin, «les plus intéressantes sont non pas les perturbations originaires des crises, mais les perturbations issues de processus apparemment non perturbateurs» (Morin, 1984: 139).

16 Cf. Cova / Pinto, 2010: 864.

17 A rede de madrinhas de guerra atingiu 23 750 mulheres que trocaram correspondência com 33 400 homens (cf. Neves, 2001: 84).

me, das mães orgulhosas de seus filhos, defensores e mártires voluntários da pátria, as mães presentes em *Novas Cartas Portuguesas* são mães de carne e osso, desesperadas face à morte iminente dos seus filhos. A obra mostra que muitos dos soldados que chegam a regressar ao país, são homens destruídos; as suas famílias são as vítimas e testemunhas silenciosas dessa destruição. O «Monólogo de uma mulher chamada Maria, com a sua patroa» (Barreno et al., 2010: 163-164), ilustra a violência de um ex-combatente alcoólico, sofrendo de stress pós-traumático, que agride a sua mulher diante do seu filho. A mulher, por sua vez, ao adoecer, resigna-se e aceita a sua «sina»: «mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas [...] desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita noite e dia, bate-me até se fartar e eu ficar estendida» (Barreno et al., 2010: 163). Este quadro de violência doméstica e de desequilíbrio emocional contém uma crítica implícita à irresponsabilidade de um Estado incapaz de criar uma estrutura de acompanhamento psicológico e de reintegração social dos seus ex-militares no seio das suas famílias.

Em *Novas Cartas Portuguesas* lê-se ainda a inadequação entre as noções de género – masculino e feminino – projectadas pela ideologia do regime, e as experiências relatadas pelas diversas personagens da obra, espelho da multiplicidade de experiências vividas por homens e mulheres portuguesas. Se na ideologia salazarista a garantia da moral da nação se encontra no Estado, a garantia da moral da família é assegurada pela mulher¹⁸. Na realidade as mulheres não tinham qualquer margem de manobra, pois tanto a nível jurídico como na realidade quotidiana, o pai, chefe de família, detinha todo o poder. Uma vez que a Constituição de 1933 afirmava «as diferenças da mulher devido à sua natureza (art. 5)», as mulheres não tinham qualquer possibilidade de reivindicar a igualdade de direitos relativamente aos homens, em virtude da sua «natureza» feminina¹⁹. Em *Novas Cartas Portuguesas*, o texto que desconstrói ironicamente esta concepção essencialista do género – concepção veiculada pelo regime político, pelo discurso eclesiástico e pela família – é configurada, por exemplo, na «Redacção de uma rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada num asilo religioso em Beja (Barreno et al., 2010: 225)», intitulada «As Tarefas»:

As tarefas dividem-se em duas espécies: as tarefas do homem e as tarefas da mulher. As tarefas do homem são aquelas da coragem, da força e do mando. [...] são os homens que organizam as guerras para tirarem o mundo da perdição e do pecado (por exemplo: as cruzadas), combatendo para salvar a Pátria e defender assim as mulheres, as crianças e os velhos. Depois há as tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guardá-los e tratá-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho [...] e uma das tarefas da mulher é disfarçar, que bem vejo a minha mãe com o meu pai. Uma vez até me disse: filha, olha que a mulher tem de usar muita manha para conseguir o que quer, pois como somos mais fracas, o homem faz da gente gato-sapato e esse é o que é dado. Mas a gente tem de se defender. Outra das tarefas da mulher, então, será ter manha. (Barreno et al., 2010: 225-227)

O doutrinamento da mulher enquanto «fada do lar», – que deve acima de tudo preservar a ordem da casa, a educação dos filhos e o bem-estar do marido-pai-chefe da família – é assim desconstruído em *Novas Cartas Portuguesas*. E contrariamente ao que a ideologia salazarista pretende fazer crer, as mães pouco podem nas suas próprias casas. As mães não são apenas amor tranquilo, paciência e resignação, mas são também habitadas por uma complexidade de sentimentos, por vezes coléricos, que resultam da violência a que são frequentemente submetidas, sem muitas vezes se aperceberem. Elas nem sempre garantem a moral recomendada e a harmonia terna e feliz no seio das suas famílias. A obra evoca por exemplo uma mãe cúmplice de um marido que expulsa a sua filha depois de a ter violado. Uma outra mãe escreve à filha aconselhando-a a jamais voltar à terra natal, sob risco de ser morta pelo próprio pai, devido à vida «desgraçada» que esta leva na capital²⁰. Os papéis familiares

18 Anne Cova e António Costa Pinto, no seu artigo sobre o salazarismo, sublinham que «L'importance de la morale et de l'exaltation des vertus ne cessent d'être proclamées dans les discours officiels [...] les fondements de la famille sont la moralité et c'est à l'État qu'il incombe de promouvoir l'unité morale de la nation.» (Cova / Pinto, 2010: 856) ; « Si la mère est glorifiée, c'est parce qu'elle joue un rôle importante au sein de la famille [...] c'est] à elle d'assurer la tranquillité d'esprit de son mari et l'harmonie au sein du foyer» (Cova; Pinto, 2010: 854).

19 «L'État Nouveau préfère s'en tenir à l'idéologie fondée sur la « différence naturelle des sexes » qui fait implicitement l'éloge de cette différence et de la complémentarité des rôles dévolus aux femmes et aux hommes» (Cova; Pinto, 2010: 853-854).

20 Cf. Barreno; Horta; Costa, 2010: 244-246.

são desconstruídos nos textos com os títulos : «A Mãe», «O PAI», e «A Filha» (Barreno et al., 2010: 117-119, 129-130, 212-213; respectivamente). No primeiro texto, a mãe também é filha e, enquanto tal, sente simultânea e paradoxalmente uma grande necessidade de protecção e o pavor de ser incapaz, por sua vez, de proteger o seu filho; neste turbilhão de sentimentos acaba por se tornar agressiva para com a criança. Esta mãe/filha experimenta o sentimento ambivalente de ser dependente da sua própria mãe e de não querer reproduzir tal modelo na educação do seu filho. O texto intitulado «O PAI», que descreve o crime duplo do incesto e da violação de uma filha pelo seu próprio pai, é provavelmente a crítica mais virulenta do livro contra a imagem, tantas vezes hipócrita, do «Patriarca», do Chefe de família.

As filhas por sua vez, nem sempre obedecem à lei dos pais nem ao «bom exemplo» das mães, como aquela do texto homónimo que prefere o asilo psiquiátrico, a submeter-se à lei do patriarcado: « Sabe, no entanto, que se para me libertar me prendi entre estas grades, não me arrependo...» (Barreno et al., 2010: 212-213). Esta lógica do patriarcado repressivo com influência na esfera do privado encontra o seu duplo na esfera do público, na forma do sistema judiciário, do qual as próprias Autoras viriam a ser vítimas. Alguns opositores ao regime, ao serem torturados e traumatizados pela PIDE, tornam-se por sua vez violentos com as suas mulheres. Neste sentido, o texto «O Cárcere» (Barreno et al., 2010: 169-171) denuncia outra causa de violência doméstica, a da violência gerada pela violência: « José fora preso e sovado, sovado na prisão, [...] e porque me trata ele assim, a mim, que lhe cozo as batatas, que lhe trato da roupa e que pari os seis filhos que ele me fez?» (Barreno et al., 2010: 171). Os diversos exemplos de violência (doméstica e sexual) exercida sobre as mulheres dão conta do panorama preocupante da sua situação, o que permite a problematização do funcionamento da imagem feminina veiculada pela ideologia dominante. Em contrapartida as Autoras, ao escreverem o medo, a solidão e as feridas de guerra, físicas e psicológicas, sofridas pelos homens, põem em causa a imagem viril do género masculino nas situações de guerra, para além do seu medo, disfarçado de valentia, nas situações do quotidiano:

– Frágeis no entanto são os homens em suas nostalgias, medos, rogos, prepotências, fingidas docilidades. [...] Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo-a-corpo. Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, ganhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha. Mais duras, mais cruéis, mais rigorosas. – De lésbicas por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes. (Barreno et al., 2010: 77)

Os géneros masculino e feminino são ainda abordados na obra, sob o plano sexual, numa perspectiva intermutável. Se o texto «A Paz» (Barreno et al., 2010: 36-37) mostra um acto sexual onde os papéis tradicionais da mulher (passivo) e do homem (activo) são invertidos: «sobre o peito lhe descai, no movimento ritmado das coxas, a possuí-lo como um macho» (Barreno et al., 2010: 37), por outro lado o texto intitulado «O Corpo» (Barreno et al., 2010: 175-176), descreve um corpo masculino, através de um olhar focalizado como se estivesse pousado sobre um corpo de mulher²¹.

Esta obra-diagnóstico é profundamente perturbadora para um sistema político altamente reaccionário e reticente à mudança, adverso ao princípio da incerteza e dependente de um determinismo e de uma previsibilidade que a crise põe em causa. Ao mostrar a inoperância de alguns esquemas sobre os quais se apoiavam o sistema político e social, as *Novas Cartas Portuguesas*, permitem a aceleração da crítica na direcção de outros dispositivos organizacionais. A denúncia da crise pelas «Três Marias» faz parte da criação de novas condições de acção que permitirão a passagem da ditadura à democracia através da revolução. Continuando a utilizar as palavras de Edgar Morin: «une «révolution», comme on dit, qui soit capable de constituer un «méta-système» qui puisse dépasser les *double-bind* fondamentaux révélant les limites et carences du système antécédent» (Morin, 1984: 147). Cumprindo a sua função primeira de despertar as consciências, este livro contribuiu significativamente para a mudança e a evolução da sociedade portuguesa, continuando ainda hoje a surtir efeitos, sobretudo no que diz respeito a outras formas de pensar os papéis desempenhados pelos homens e mulheres deste país.

21 Cf. Amaral, 2001: 77-91.

Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa. Breve Introdução. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. XV-XVI.
- Amaral, Ana Luísa. “Desconstruindo Identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à Luz da Teoria Queer”. *Cadernos de Literatura Comparada*. 3-4 (2001): 77-91.
- Barreno, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.
- Cadernos de Literatura Comparada*. “Novas Cartas Portuguesas” e os Feminismos. 26-27. Org. Ana Luísa Amaral, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa da Universidade de Letras do Porto, 2012.
- Caetano, Marcelo. *Renovação na Continuidade*. Lisboa: Verbo, 1971.
- Cardina, Miguel. *A tradição da contestação: Resistência estudantil em Coimbra no Marcelismo*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- Cardina, Miguel. “Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 88 (2010): 207-231.
- “Crise”. *Le Grand Robert de la langue française* [Em linha]. [Consult. 3 mar. de 2014]. Disponível em WWW:URL<<http://gr.bvdep.com>>.
- Cova, Anne; Pinto, António Costa. Le salazarisme. *Nouvelle Encyclopédie Politique et Historique des Femmes*. Org. Christine Fauré. Paris: Les Belles Lettres, 2010. 852-872.
- Foucault, Michel. Le sujet et le pouvoir. *Dits et écrits IV. 1954-1988*. Org. Daniel Defert et François Ewald. Tome IV. Paris: Gallimard, 1994. 222-243.
- Foucault, Michel. Les intellectuels et le pouvoir. *Dits et écrits I. 1954-1975*. Org. Daniel Defert et François Ewald. Paris: Gallimard, 2001. 1174-1183.
- Freitas, Eduardo. O Fenómeno Emigratório: A Diáspora Europeia. In Reis, António (org.). *Portugal Contemporâneo*. Vol. V. Lisboa: Alfa, 1989. 191-200.
- Klobucka, Anna. *Mariana Alcoforado, Formação de um Mito Cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.
- Marques, A. H. Oliveira; Serrão, Joel. *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1936-1960)*. Org. Fernando Rosas. Vol. XII. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- Monteiro, Nuno; Sousa, Bernardo; Ramos, Rui. *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.
- Morin, Edgar. *Sociologie*. Paris: Fayard, 1984.
- Morin, Edgar. *Terre-Patrie*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- Neves, Helena. *O Estado Novo e as Mulheres: o Género como Investimento Ideológico e de Mobilização*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.
- Pereira, Victor. La politique de l’émigration sous Salazar: étude de l’État portugais et des Portugais en France. *Recherches en anthropologie du Portugal*. 8 (2002): 1-16.
- Pintasilgo, Maria de Lurdes. Pré-prefácio / Prefácio. In Amaral, Ana Luisa (org.). *Novas Cartas Portuguesas*. Edição anotada. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. XXVII-XLVIII.
- Reis, António. A Abertura Falhada de Caetano: O Impasse e a Agonia do Regime. *Portugal Contemporâneo*. Org. António Reis. Vol. V. Lisboa: Alfa, 1989. 45-60.

- Ribeiro, Margarida Calafate. *Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- Rosas, Fernando. *Dicionário do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.
- Rosas, Fernando; Oliveira, Pedro Aires. *A transição falhada. O marcelismo e o fim do Estado Novo (1968-1974)*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.
- Seixo, Maria Alzira. Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*. *Outros Erros: Ensaios de Literatura*. Porto: Asa. 179-187.
- Silveira, Joel. As guerras coloniais e a queda do Império. In Reis, António (org.). *Portugal Contemporâneo*. Vol. V. Lisboa: Alfa, 1989. 71-106.
- Slover, Loretta Porto. *The Three Marias: Literary Portrayals of the Situation of Women in, Portugal*. Harvard University, 1977. Tese de Doutoramento.
- Tavares, Manuela. *Feminismos: Percursos e Desafios (1947-2007)*. Alfragide: Texto, 2011.

Elias Luís de Aguiar e o seu envolvimento na dinâmica cultural da Universidade de Coimbra

Maria do Amparo Carvas Monteiro
Instituto Politécnico de Coimbra
(Portugal)

Introdução

Os esforços renovadores do fim do séc. XIX e primeiro decénio do séc. XX, podem analisar-se através das políticas de intervenção cultural assumidas pelo estado português nos sucessivos regimes políticos e rotativismo no poder, bem como da sua repercussão na vida musical nacional. Todavia é fundamental para a sua compreensão, referir alguns antecedentes históricos marcantes. A modernidade nasceu em Portugal sob o signo do assincronismo. A evolução da mentalidade e a relação entre os grupos sociais, a relação entre os géneros e a definição de modelos masculinos e femininos são esboços contornados pelos manuais que, não sendo os únicos, são um importante agente da socialização e construtor das mentalidades.

Num processo de reestruturação dos fundamentos da sua organização estava a sociedade em que nasceu e viveu Elias de Aguiar. O prestígio pessoal deixara de ser apanágio da aristocracia tradicional, pois já se aceitava que ao «bom nascimento» e à «boa educação» se juntasse a promoção pelo valor individual, conquistado pela via do empreendedorismo ou do sucesso científico e cultural.

A preocupação pela imagem nacional e a transformação da ideia de decadência numa constante do imaginário lusitano vão favorecer a expansão nacional do movimento republicano, que fará do patriotismo a pedra-de-toque da sua campanha contra o regime monárquico. Assim, a comemoração popular e laica irá ser utilizada pelo republicanismo anticlerical. A festa cívica ganha terreno ao cerimonial musical sacro até então predominante, pois através da comemoração histórica, pretendia-se uma leitura de um passado que legitimasse uma ordem natural superior aos indivíduos. Importa referir «o facto da burguesia liberal portuguesa ter assumido definitivamente o poder em 1834 sem a consciência e a formulação claras de um projecto cultural renovador — designadamente no que se refere às práticas e representações musicais — que integrasse de forma relevante o novo modelo de sociedade que se propunha implantar» (Nery, 2010: 1018).

O movimento de associativismo cultural que se estendeu pelo país, a partir da Regeneração continuou a ter uma componente musical, mas que se manifestou sobretudo pela constituição de uma extensa rede de bandas filarmónicas civis, cujo repertório se restringia aos géneros de música urbana (marchas, fanfarras, suites de danças de salão, entre outras) e fantasias sobre temas de ópera e de teatro musical ligeiro.

Ainda neste contexto renovador merece destaque a criação de associações que se desenvolveram sobretudo em Lisboa, Porto e Coimbra, respetivamente: a *Real Academia dos Amadores de Música* (1884) e a *Sociedade Nacional de Música de Câmara* (1899); a *Sociedade de Quartetos* (1874), a *Sociedade de Música de Câmara* (1883) e o *Orfeon Portuense* (1881); a *Sociedade Choral do Orpheon Académico de Coimbra* (1880) e a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra* (1888), fundada com a designação de *Estudantina de Coimbra*.

Em 1880, pelo tricentenário da morte de Camões, o país homenageava «o génio que é a síntese do seu carácter nacional, aquele que melhor exprimiu essas tendências ou que mais serviu essa individualidade étnica» (Quaresma, 1996: 720). Ao comemorar Camões, festejava-se também a heroicidade lusíada e a grandeza do Portugal imperial.

Em 1882, comemorava-se o centenário do marquês de Pombal, ministro de D. José, com elogio das importantes medidas governativas deste estadista e sua forte atuação política evidenciada na secularização da instrução, no anticlericalismo no púlpito, no ensino, na assistência pública e nos meios rurais, na expulsão dos jesuítas, entre outras.

Em 1885, festejou-se a peleja que assegurou a continuidade da independência de Portugal na Batalha de Aljubarrota. Em 1887, o prelúdio das grandezas das proezas nacionais lusitanas recaíram sobre a dobragem do

cabo da Boa Esperança. Em 1891, ocorreu o “estremeção de 31 de Janeiro” (Serrão, 1981: V, p. 291). A chegada de Vasco da Gama à Índia é festejada no ano de 1898, e em 1900, a descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral.

Teófilo Braga (1884), na obra *Os Centenários como Síntese Afetiva nas Sociedades Modernas* conclui que «nenhum povo possui datas históricas mais eloquentes».

As comemorações dos centenários daqueles e de outros marcos históricos da nação assumiram uma importância inédita e decisiva na propaganda que caracterizou o republicanismo nos finais do séc. XIX, com a promessa de um novo projeto nacional e ultramarino. Pela festa e pela participação popular, expandia-se o progresso e instruía-se o povo no novo civismo e “o patriotismo haveria de decidir da sorte do regime monárquico”, como veio a verificar-se.

1. Síntese de percurso

Foi neste contexto nacional de grandes mudanças e de veneração do merecimento de indivíduos que representavam uma época, aglutinando interesses, sentimentos, opiniões e aspirações, que nasceu e viveu o Cónego Dr. Elias Luís de Aguiar.

Realizada esta abordagem, não é possível, na forçosa brevidade destas linhas, fazer a merecida justiça a todo o percurso de Elias de Aguiar, cujo nome está intrinsecamente ligado a Vila do Conde, sua terra natal, bem como às cidades de Braga e de Coimbra. Procuraremos sobretudo traçar os aspetos mais importantes da sua presença em Coimbra, onde exerceu ação como coralista da Capela da Universidade, bem como professor de História da Música e Canto Coral, maestro, compositor, transcritor, com destaque para a direção artística do *Orfeon Académico* e da *Tuna Académica*, com que marcou a academia de Coimbra do seu tempo.

Através de informações que se encontram dispersas por diversos fundos documentais, foi efetuada uma necessária seleção estrita a favor do mais significativo, com vista a possibilitar a melhor estrutura destas linhas, para a apresentação de alguns dados sobre a Universidade e a sua Real Capela até ao tempo de Luís de Aguiar na urbe mondeguaína.

1.1. Breve apresentação biográfica

Elias Luiz de Aguiar nasceu em Vila do Conde em 2 de Fevereiro de 1880, tendo falecido em Coimbra no dia 13 de Março de 1936. Foram seus pais Manuel Luís de Aguiar e Maria do Desterro Flores, conforme consta de certidão (Fig. 1), emitida por Monsenhor João Augusto Ferreira, Cónego Prior de Vila do Conde, em 12 de Setembro de 1905, para a sua matrícula na Universidade de Coimbra, atestando que «num dos livros de Baptismos desta freguesia a folhas 176 está o assento seguinte:

Aos sete dias do mes de fevereiro do anno de mil oitocentos e oitenta na Igreja parochial desta freguesia e concelho de Villa do Conde, diocese de Braga, baptizei solemnmente um individuo do sexo masculino a que dei o nome de — Elias — e que nasceu nesta villa às três horas e meia da tarde [de] dois do dito mez e anno, filho legitimo de Manoel Luiz de Aguiar e de Maria do Desterro Flores, maritimos, naturais, recebidos e parochianos desta freguesia e moradores na rua do Cidral, neto paterno d' Antonio Luis d'Aguiar e de Rosa Margarida do Carmo e materno de Francisco Flores e de Maria Rita Amaral. Foi padrinho o Reverendo Frei Bento do Monte Carmelo Flores e madrinha Maria Candida d'Agonia, casada, proprietária, os quais todos sei serem os próprios. E para constar foi elaborado este assento que depois de ser lido e conferido perante os padrinhos commigo assignaram. [...] o Prior António José Pereira d'Andrade. Está conforme [...]. O Conego Prior João Augusto Ferreira [...].

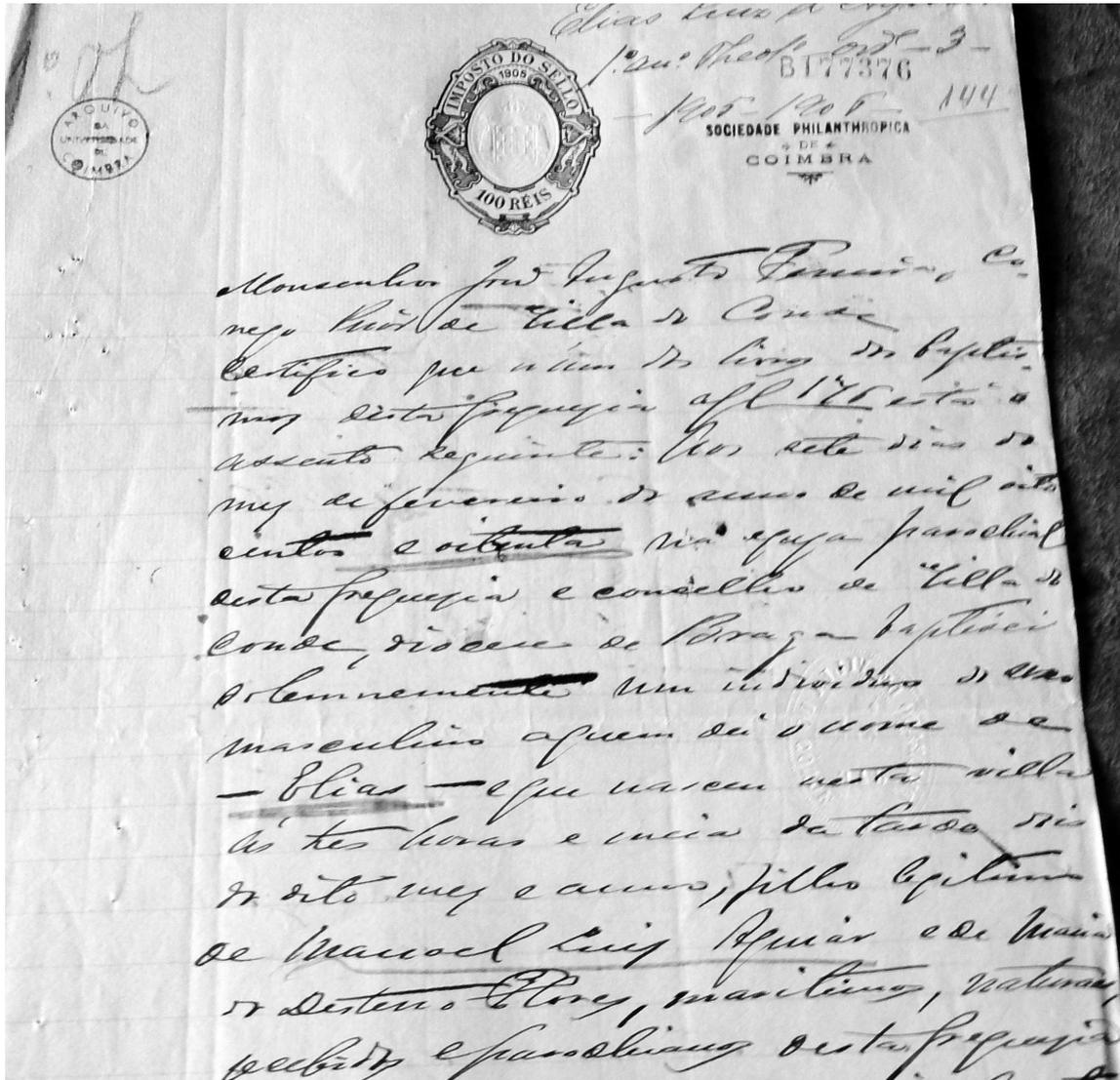


Fig. 1 – Fac-simile da certidão de Assento de Baptismo e de nascimento de Elias de Aguiar, entregue nos serviços académicos da Universidade de Coimbra

Fonte: Arquivo da Universidade de Coimbra

Tendo recebido ordens no Seminário de Braga, onde exerceu a docência, rumou a Coimbra em 1905, cidade na qual deixou o seu nome ligado à Sé Catedral, ao Seminário Diocesano e, sobretudo, à Universidade de Coimbra, ao *Orfeon* e à Tuna Académica.

Chegado a esta urbe, matriculou-se na Faculdade de Teologia e no Corpo de Capelães da Real Capela de S. Miguel. Nos *Anuários da Universidade* referentes aos anos letivos de 1907-1908 e 1908-1909, páginas 15 e 7, respetivamente, figura como aluno inscrito no curso de Teologia e de Direito, bem como capelão da Real Capela de S. Miguel da Universidade.

No seu currículo académico, constam as matrículas em Teologia no dia 22 de Maio de 1905, tendo concluído o grau de bacharel em Teologia no dia 9 de Junho de 1910. Matriculou-se, posteriormente, em Letras no dia 26 de Outubro de 1912.

A convite do bispo-conde de Coimbra, Elias de Aguiar foi cônego da Sé e professor no Seminário Diocesano de Coimbra onde leccionou Música, Teologia Fundamental, e Dogmática Especial e Moral. Foi, porém, na Universidade e na academia conimbricense que o seu nome mais se notabilizou. O campo discursivo em análise reveste uma natureza múltipla, sendo a consideração desse facto fundamental para a sua compreensão.

1.2. Atividade na Capela da Universidade

Embora sem o esplendor que teve em séculos anteriores, a Capela da Universidade conservava ainda muito do seu prestígio e importância na vida universitária.

A decadência havia tido início no século XIX. A vitória do liberalismo em 1834, foi seguida da extinção do *corpus* institucional musical da Casa Real (Capela Real e Real Câmara), pela expropriação dos bens eclesiásticos — que privou a Igreja de meios financeiros para continuar a assegurar a celebração generalizada de uma liturgia com elevado nível técnico-musical — e pela extinção do Seminário e da Patriarcal que foram, até então, o principal centro de formação de músicos profissionais no país.

Durante o período em que campeavam as lutas políticas do princípio do segundo quartel do século XIX, os corpos científicos da Universidade e da sua Capela foram abalados e a desorganização foi crescendo. As vicissitudes políticas e a alternância governativa de absolutistas e liberais e as perseguições daí decorrentes refletiram-se profundamente na vida universitária (Torgal, 1993: V, p. 634-652).

Nesta conjuntura, em portaria de 30 de Junho de 1834, o vice-reitor determinou que fossem suspensos das suas atividades os lentes, funcionários e outros empregados da Universidade, constantes de *relação* anexa à referida portaria. Estavam nessa lista o padre Manuel José Ferreira, lente jubilado da cadeira de Música, o organista, os capelães e os acólitos. Porém, o nome do lente de Música em exercício, D. Francisco de Paula e Azevedo não figurava na relação de membros suspensos anexa à portaria, continuando a ocupar o lugar de lente e mestre da capela, conforme consta da respectiva *Folha de Ordenados*.

Também a abolição das Ordens Religiosas (1834) e com ela a extinção dos colégios universitários, impossibilitaram a prática estatutária das festividades da universidade e interferiu com a regularidade do culto realizados na Real Capela, nas quais o lente de Música tinha um papel estatutário a desempenhar.

O culto então suspenso veio a ser restabelecido por Decreto de 15 de Abril de 1845. Nos anos de 1858 a 1860, o culto na Capela esteve novamente suspenso, por motivo de obras nela então realizadas, que interferiram naturalmente com a atividade do lente e mestre da capela (*Capela da Universidade. Registo dos relatórios, 1848-1877*, fl. 7-8v).

Por Carta de Lei, de 14 de Junho de 1880, a cadeira de Música que estivera anexa às Faculdades de Medicina e de Matemática,²² ficou anexa à Real Capela da Universidade.

No biénio de 1901-02, a Capela viria a ser novamente remodelada e adaptada à conjuntura universitária e, com ela, a cadeira de Música. O Decreto nº 4 de 24 de Dezembro de 1901 reestruturou a Universidade de Coimbra, anexando a Real Capela à Faculdade de Teologia, para efeitos de fiscalização e de direção, cujo desempenho competia a um lente catedrático em exercício desta faculdade (cf. artigo 175º do mesmo decreto).

O professor da cadeira de Música e Mestre da Capela passou a pertencer ao quadro de pessoal da Real Capela da Universidade, também constituído por um diretor, um organista, um capelão-tesoureiro, um mestre de cerimónias, oito capelães e um moço do órgão (artigo 175º).

Foi no âmbito desta remodelação que Elias de Aguiar ingressou na universidade em 1905, como aluno de Teologia e membro do grupo de capelães da Capela de S. Miguel.

Estatutariamente, o docente da cadeira de Música, embora ligado à Capela, não pertencia formalmente ao quadro desta, apesar de desempenhar as funções de seu Mestre. Com a reforma de 1901, o referido professor ficou efetivamente integrado no quadro da capela (para além do quadro universitário), passando o lugar a ser provido pelo Governo, através de concurso feito perante a Faculdade de Teologia (artigo 176º e seu § Único).

Em novo regulamento elaborado em Conselho da Faculdade de Teologia de 11 de fevereiro de 1902, aprovado por decreto de 13 de novembro do mesmo ano, competiam ao professor da cadeira de música da universidade diversas obrigações respeitantes à Capela, tais como as de «superintender e dirigir a música da Real Capela [...] escolher as músicas, que ham de ser executadas [...] reger o côro em todas as solemnidades

²² Cotejando os livros manuscritos originais de despesa da Universidade, verifica-se que durante cerca de cem anos, até à reforma pombalina (1772), o lente da cadeira de Música figura no final das folhas de ordenados dos lentes da Faculdade de Medicina. De 1772 a 1775, está inserido na chamada *Folha Eclesiástica* e, posteriormente, nas folhas que contêm os ordenados dos lentes da Faculdade de Matemática.

que se façam com música» e «assistir [...] às festas que se fizerem a cantochão [...]» (Carvas Monteiro, 2002: 209-212).

Com o advento da República, em 5 de outubro de 1910 e a laicização que lhe seguiu, a Universidade, sofreu novas alterações na sua estrutura e no seu funcionamento e passou a coexistir com as duas novas universidades, a de Lisboa e a do Porto, criadas pelo Decreto com força de Lei de 22 de Março de 1911.

A Capela de S. Miguel, que desde a sua fundação marcava diariamente a vida universitária, viria a ser abalada por rude golpe e atingida na sua essência, pelo Decreto com força de Lei de 21 de Janeiro de 1911, publicado no *Diário do Governo* de 23 de Janeiro do mesmo ano, através do qual nela se extinguiu o culto. Também a designada “Lei de separação do Estado das igrejas”, publicada em 21 de Abril de 1911, haveria de refletir-se no futuro da atividade musical da Capela Real de S. Miguel.

Pela reforma da estrutura universitária portuguesa operada através de Decreto com força de Lei de 19 de Abril de 1911, foi extinta a Faculdade de Teologia, onde Elias de Aguiar se havia graduado em 1910 e criada a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, na qual viria a matricular-se em 26 de Outubro de 1912.

1. 3. Docência da cadeira de História de Música e Canto Coral na Universidade

A secular cadeira de Música, comprovadamente existente na universidade portuguesa já em 1323 e, possivelmente, desde a sua fundação, por D. Dinis (1290), continuou a ser lecionada na Universidade de Coimbra desde 1544, a partir da reforma operada por D. João III, com a transferência definitiva do Estudo Geral para Coimbra (1537), colhendo raízes do *quadrivium* medieval, bem como no culto da Capela Real e no quotidiano da Corte.

A partir de 1544, a cadeira de Música existiu ininterruptamente até 1918, sendo seu último lente Francisco Lopes Lima de Macedo que a lecionou desde 1912, em substituição por doença do lente proprietário António Joaquim Carvalho Barbas (1881-1916), o qual, para além de lente da cadeira e mestre da Capela foi fundador da *Estudantina* (1888), a primeira tuna académica de Coimbra (Carvas Monteiro, 2002: p. 493-501).

Os esforços renovadores do fim do séc. XIX e início do séc. XX podem analisar-se através das políticas de intervenção cultural e sua repercussão na vida musical nacional, assumidas pelo estado português nos sucessivos regimes e no rotativismo do poder. Ocorreu, então, um vasto movimento de renovação pedagógica inserido no movimento da educação liberal que foi também raiz da revolução republicana (Carvas Monteiro, 2014: 182 e ss).

Após a implantação da República, continuou a renovação das políticas culturais e da reforma do sistema educativo, cuja situação era grave, com elevadíssima taxa de analfabetismo e escassez de alunos no ensino liceal, profissional e universitário. O advento da República permitiu concretizar a Constituição de 1911 que consagrou o laicismo e, neste contexto, possibilitou grandes transformações no ensino universitário, através de vasto conjunto de diplomas legislativos, alguns dos quais abordados no presente trabalho.

Mas as rápidas e profundas alterações no contexto político trouxeram instabilidade ao ensino em geral e ao ensino da música, em particular, na Universidade de Coimbra. No ano de 1919, tomaram posse quatro governos; em 1920, sete; em 1921, seis; em 1922, dois; em 1923, dois; em 1924, três; e em 1925, quatro. Foi, pois, num período de grande instabilidade política e governativa que Elias de Aguiar iniciou a sua docência na Universidade.

Como consequência da reforma efetuada na segunda década do séc. XX, a cadeira de Música deixou de ser lecionada, dando lugar à de «Música e de Canto Coral» também denominada em diversos documentos por «História da Música e de Canto Coral».

O Decreto nº 5770, de 10 de Maio de 1919 tinha extinguido em Coimbra a Faculdade de Letras, transferindo-a para a Universidade do Porto. Porém, esta mudança foi de curtíssima duração pois, em consequência de fortes protestos da comunidade universitária e não só, foi publicada em 27 de Agosto de 1919, a Lei nº 861 que, no seu artigo 5º, repõe em Coimbra a Faculdade de Letras, revogando o anterior decreto nº 5770. Foi, então, criada na Universidade do Porto uma Faculdade de Letras (artigo 11º), à semelhança das de Lisboa e de Coimbra.

Mas é o artigo 10º da referida Lei nº 861 que aqui reveste particular importância, para a docência universitária de Elias de Aguiar, porquanto dispõe: «Art. 10º São autorizadas as Faculdades de Letras a contratar um professor

de música e canto coral, o qual terá a seu cargo a direcção dos orfeões academicos. §. Único. Uma parte da acção deste professor será dedicada à investigação e estudo das canções nacionais».

O professor da cadeira passou a ter as funções de regência dos «orfeões academicos», do ensino «da música e de canto coral» e da «investigação e o estudo das canções nacionais», para aplicação nas duas funções anteriormente indicadas, o ensino e o repertório dos orfeões.

Foi, pois, neste contexto de reformulação normativa e, concretamente, da Lei nº 861 de 1919 que, em substituição da centenária cadeira de «Música» (nunca formalmente extinta), passou a ser lecionada a nova cadeira designada «Música e de Canto Coral», como comprovámos pela análise dos sumários²³ e pelos contratos firmados, cujo primeiro docente foi Elias de Aguiar.

O mesmo fundamento consta na proposta de contratação formulada pelo então diretor da Faculdade de Letras, Doutor António de Vasconcelos, subscrita em 23 de dezembro de 1919, dirigida ao Reitor da Universidade de Coimbra, com vista à obtenção da autorização do Governo para a contratação de Elias Luís de Aguiar, no seguimento de deliberação do Conselho daquela faculdade, em sessão do dia anterior, de que apresentamos transcrição parcial da primeira página:

[...] considerando a grande conveniencia e até necessidade, que ha, de contratar professor para a cadeira de História da música e de canto-coral, anexa a esta Faculdade, e de dar assim direcção ao orfeão académico, que desde o pasado ano lectivo não funciona; -- considerando mais a alta competencia e qualidade excepcionais, que para o bom desempenho deste cargo se dão no Bacharel Elias Luís de Aguiar, que organizou, e durante anos dirigiu o mesmo orfeão, prestando neste mister relevantes serviços à Academia; -- atendendo de muito bom grado à representação que acaba de lhe ser feita em nome da Academia, na qual se expõe a necessidade de reorganizar o orfeão, e se pede com encarecimento que, nos termos da lei, seja colocado à frente dele o seu antigo e benemérito director; -- resolveu, em conformidade com o artigo 10º e o seu § da lei nº 861 de 27 de agosto de 1919, contratar o referido Bacharel Elias Luís de Aguiar para professor da cadeira anexa de História da música e de canto coral, ficando a seu cargo a direcção do orfeão académico, e o estudo das canções nacionais.

O conteúdo dos livros do *Serviço dos Lentes*, livros de Sumários e a proposta de de 23 de Dezembro de 1919 acima referida, dirigida ao Reitor, para contratação urgente de Elias de Aguiar para a cadeira de História da Música e Canto Coral e direcção do *Orfeon Académico*, permitem-nos assegurar que a leccionação desta cadeira teve início no ano letivo 1919-1920,²⁴ mais precisamente em 6 de Março de 1920,²⁵ como nos mostra o respetivo livro de sumários, que contém a indicação de «Abertura do Curso» naquela data, com duas horas letivas semanais.

A partir do 1920-1921, com início no mês de Outubro, a duração da unidade curricular passou a ser de dois semestres.²⁶ Todavia, sabemos pela análise dos sumários das lições que, posteriormente, com base no Decreto nº 18003 de 25 de Fevereiro de 1930, a carga letiva passou de duas para três horas semanais.

23 Os livros de *Sumários da cadeira de História da Música* escritos e com assinatura autógrafa de Elias Luís de Aguiar, consultados na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, presentemente integrando o acervo do Arquivo da mesma Universidade, mas ainda em tratamento.

24 Como está exarado pelo bedel Anthero Teixeira de Sousa Leite no livro *Letras. Serviço dos Lentes 1915, 1916, 1917 e 1918*, a abertura deste ano lectivo não ocorreu a 1 de Outubro como era costume nem a 15 de Outubro como havia sido determinado pelo Decreto-Lei 4554, de 6/07/1918 (rectificado em 15/07/1918), «devido à epidemia — gripe pneumonica — a abertura da Universidade só se realizou no dia 30 de novembro». Na mesma página, em “nota”, o mesmo bedel faz uma síntese de todas as solenidades realizadas nesse dia e acrescenta, no final, também em “nota”, que «No dia 3 de Dezembro começaram as aulas e exames».

25 O Decreto-Lei 4554, de 6/07/1918 (rectificado em 15/07/1918), cap. VII, artº 80º determina que: «O ano lectivo será dividido em semestres lectivos: o de Inverno, de 15 de Outubro ao último dia de Fevereiro; o de Verão, de 1 de Março a 30 de Junho. Nas Faculdades e Escolas onde houver cursos trimestrais, os seus regulamentos privativos determinarão o começo e o fim dos trimestres lectivos. §. Único. As férias serão de quinze dias pelo Natal (de 23 de Dezembro a 6 de Janeiro), de quatro dias pelo Carnaval (de Domingo a quarta-feira imediata) e de quinze dias pela Páscoa (a começar em Domingo de Ramos)». Como pode ver-se, a cadeira teve início apenas no segundo semestre daquele ano letivo.

26 O Decreto 16623, de 18/03/1929, apresenta algumas alterações no que respeita à abertura e fecho do ano lectivo, assim como quanto à sua divisão, para efeito de regência de cursos com um ou dois semestres, sendo este o caso da cadeira de História da Música, já anteriormente sublinhado.

Isto fez-nos recordar o tempo letivo reservado à cadeira de Música, depois de “reformada” e que José Maurício, em 1806, refere na introdução do seu *Método de Música* quando aponta o «extraordinário número de Ouvintes, para cujas Lições não tem chegado o tempo de hora e meia (que tinha parecido suficiente), pois quasi sempre excedido o de duas horas, e algumas vezes tem chegado a tres» (Maurício, 1806: p. XV). Na mesma linha, o lente António Florêncio Sarmento (1838-1864) se referia à sua aula de Música com um número significativo de alunos, igualmente divididos em três classes (*Principios Elementares e Solfejo, Solfejo em todas as Claves e Piano e Rebeca*), sendo a duração da aula estatutariamente de apenas duas horas, o que era pouco, levando o docente a lecionar mais tempo e sem auferir nada por isso. Por sua vez, o “Regulamento para a Aula de Música = anexa à Real Capella da Universidade”, datado de 27 de maio de 1883, transcrito por Carvas Monteiro (2002), mostra-nos a divisão daquela cadeira em dois cursos: o de *Rudimentos de Música*, com a duração de 2 anos, em lições de hora e meia, três vezes por semana (art. 3º); e o curso de *Cantochão*, com a duração de um ano letivo e lições semanais de hora e meia (art.10º), sendo António Simões de Carvalho Barbas, o lente da designada cadeira de Música. Para o acesso a uma vaga na Charamela da Universidade era indispensável o cumprimento do constante no art. 8º, isto é, a aprovação nos pré-requisitos exigidos que eram o exame em rudimentos de música e uma prova de instrumento (à escolha do candidato). Todavia, nenhum trecho poderia «ser ensaiado nem executado sem a autorização prévia do professor de música (art. 9º). Poderiam ficar dispensados da realização da primeira prova, os candidatos que «apresentassem certidão de aprovação no segundo ano do curso de rudimentos».

Podemos, assim, estabelecer comparação entre o ensino daqueles mestres e o praticado por Elias de Aguiar cujo método pedagógico e conteúdos a lecionar iam além do que já vinha sendo feito pelos seus antecessores, uma vez que enquanto professor da cadeira lecionava também história da música, cabendo-lhe ainda com carácter obrigatório a investigação e o estudo das «canções nacionais», indispensáveis para o repertório e o canto coral, pois a regência do orfeão académico e da tuna da mesma academia estavam sob a sua batuta.

Da documentação consultada conclui-se que na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Elias de Aguiar lecionou a cadeira de História da Música e Canto Coral, de 1919 a 1936. Na primeira folha do fac-símile do contrato de 20 de dezembro de 1926 (Fig. 2), está exarada a obrigatoriedade do Bacharel Elias Luís de Aguiar manter a obrigação de dirigir o Orfeão Académico da Universidade na conformidade das disposições regulamentares e ao abrigo da autorização superior, conforme despacho ministerial de 15 de dezembro, tendo o mesmo sido comunicado à Reitoria da Universidade através de ofício da Direcção Geral do Ensino Superior. Outras condições constam no contrato que Elias de Aguiar aceitou (Fig. 3), tais como a validade do mesmo, «por todo o tempo que convier às duas partes contractantes» (fls. 2), a sua rescisão pelo «Governo Português em qualquer tempo se o professor por falta de assiduidade no cumprimento dos seus deveres ou por irregular comportamento [...] impróprio para o desempenho das funções», gozando dos «mesmos direitos e regalias dos outros Professores da Faculdade de Letras da Universidade, ficando sujeito aos mesmos deveres e à mesma lei», auferindo de um «vencimento anual de mil escudos, ao qual acrescerão as melhorias fixadas para os Professores do Conservatório Nacional de Música²⁷ [cujos diretor e subdiretor eram, à época, José Viana da Mota, professor de Piano e Luís de Freitas Branco, professor de Harmonia e Ciências Musicais, respetivamente], que auferem o mesmo vencimento [...]» (fls. 2).

27 Designação atribuída ao *Conservatório Real de Lisboa*, após a implantação da República (cf. Decreto 5546 de 9/5/1919).

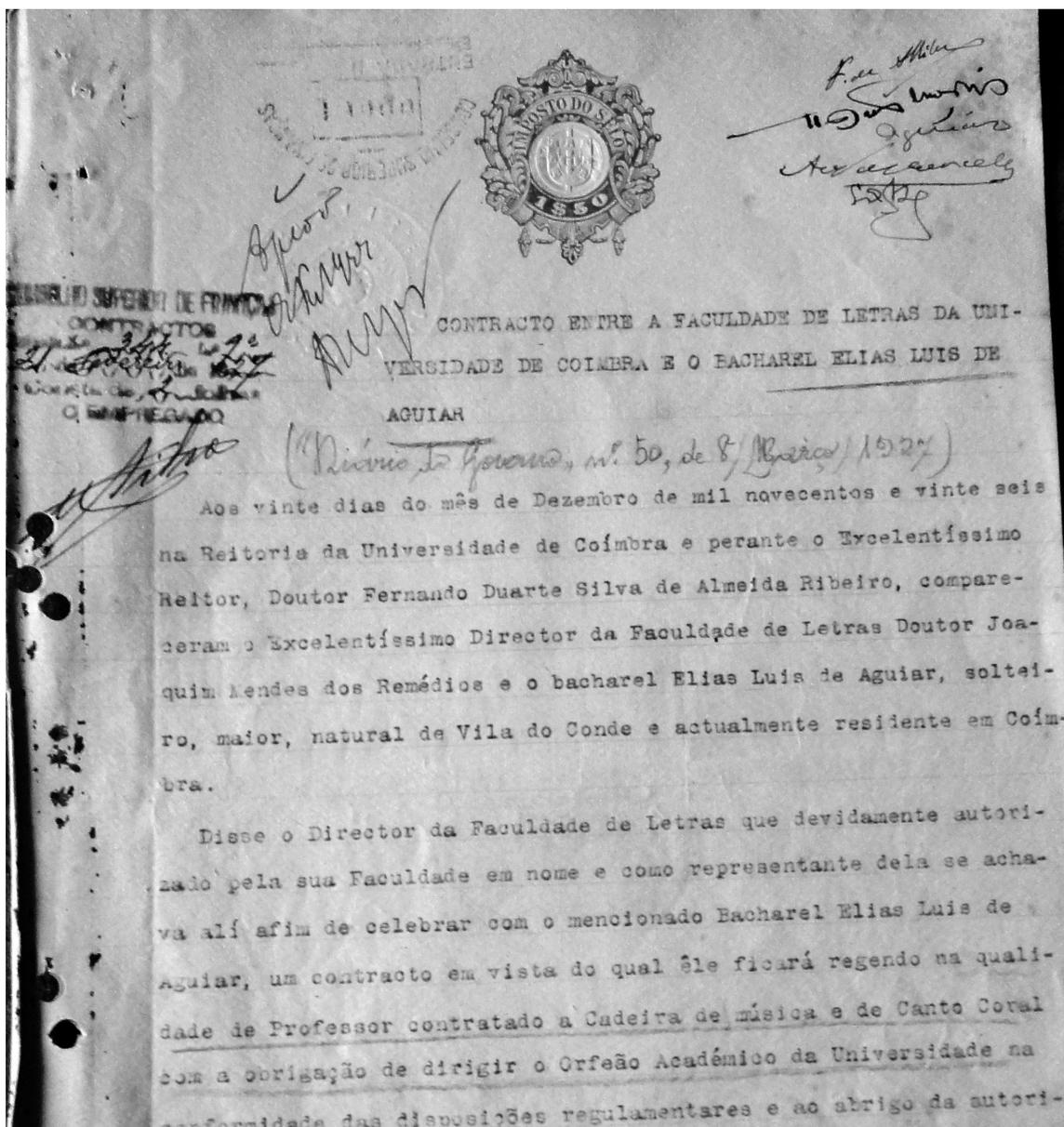


Fig. 2 – Fac-simile parcial do contrato realizado entre a FLUC e Elias de Aguiar (20/12/1926)
Fonte: Arquivo da Universidade de Coimbra. Documento avulso de 2 folhas.

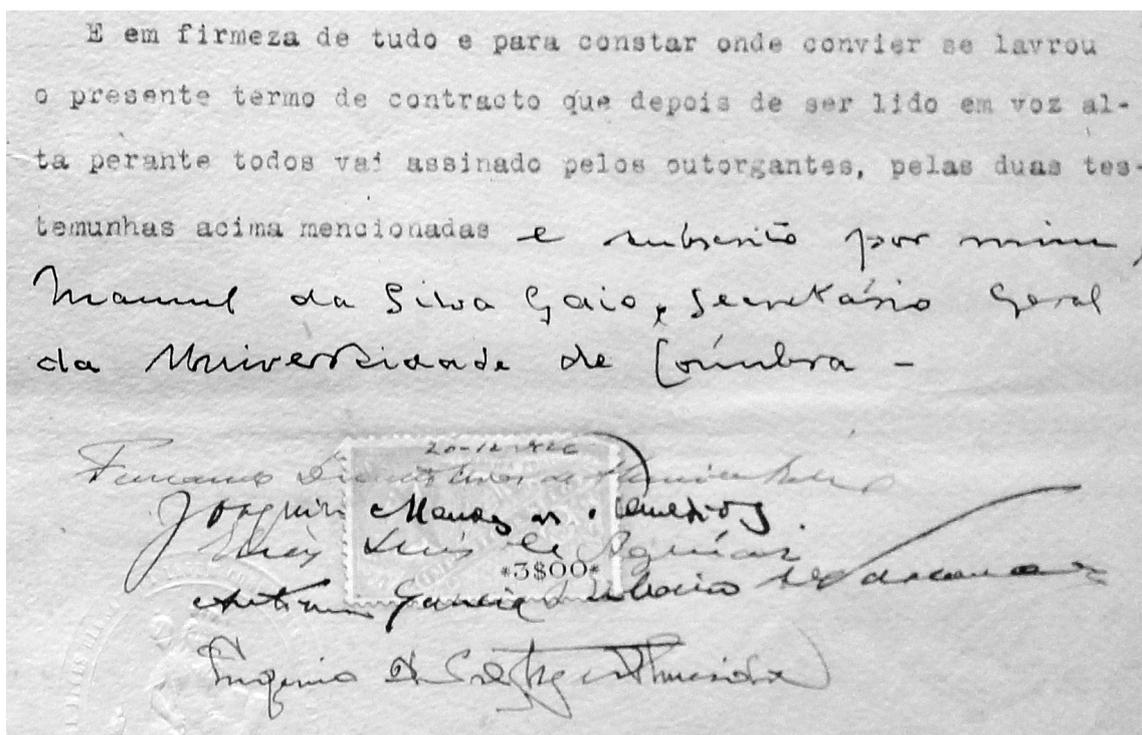


Fig. 3 – *Fac-simile* parcial do contrato realizado entre a FLUC e Elias Luís de Aguiar
Fonte: Arquivo da Universidade de Coimbra. Documento avulso, p. 3.

A partir de 1930, o nome do bacharel Elias Luís de Aguiar deixou de figurar anotado nos livros como professor contratado, passando a constar como «lente proprietário» da cadeira de História da Música e Canto Coral da Universidade de Coimbra.

2. A regência do *Orfeon* (1914-1936) e da *Tuna Académica* (1920-1936)

2.1. Do Orfeon Académico de Coimbra (OAC)

Elias de Aguiar, já graduado pela extinta Faculdade de Teologia e aluno da Faculdade de Letras, iniciou a regência do *Orfeon Académico* no ano de 1914. A Europa havia mergulhado no primeiro conflito mundial, facto que muito influenciou a via universitária.

Antes da regência de Elias de Aguiar, o *Orfeon Académico* de Coimbra (OAC) havia sido dirigido por duas importantes figuras: João Marcelino Arroio e António Avelino Joyce.

João Marcelino Arroio,²⁸ seu fundador em 29 de Outubro de 1880, com a criação da *Sociedade Choral do Orpheon Académico* — por ocasião das comemorações do tricentenário da morte de Camões —, então, constituída por cerca de 80 elementos do género masculino (tradição que haveria de durar até 1974, embora na academia conimbricense existisse desde 12 de dezembro de 1956, o Coro Misto da Universidade de Coimbra,

28 Jurista, político, lente da Universidade de Coimbra e músico. Nasceu no Porto no dia 4 de Outubro de 1861 e faleceu em Colares no dia 18 de Maio de 1930. Matriculado na Universidade de Coimbra, obteve o bacharelato (1881), licenciatura (1883) e doutoramento (1884 em Direito e nela foi lente de diversas cadeiras (de 1886 a 1905). Desempenhou importantes cargos públicos de que se salientam: deputado às Cortes por Vila do Conde e pelo Porto (1885), Ministro da Marinha e Ultramar (1890), Ministro da Instrução Pública (1890-1892), Ministro dos Negócios Estrangeiros (1900-1901) e Par do Reino (1902). Seu irmão, José Diogo Arroio (Porto, 23/6/1854; Porto, 16/11/1925), doutor em Filosofia pela Universidade de Coimbra, foi lente da cadeira de Música da Universidade de Coimbra desde 18 de Dez de 1875 até à 3ª terça de 1880. Foi também lente da cadeira de Zoologia e de Química Inorgânica da Academia Politécnica do Porto e Diretor da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Para além da docência, Foi também jornalista, deputado e Conselheiro de Estado.

fruto do ideal republicano e da reivindicação social de uma emergente cultura feminina), que em 40 dias, fez a estreia em Coimbra, em espetáculo memorável, segundo as crônicas da época.

Seguiu-se António Avelino Joyce,²⁹ que no ano letivo de 1908-09 — após um período de inatividade desde 1900 — reorganizou o *Orfeon* (também conhecido, por *Orfeon* de Joyce), com estreia em concerto realizado em 23 de Janeiro de 1909, em Coimbra. Joyce regeu o seu *Orfeon* até 1912, tendo então saído de Coimbra, após a conclusão da formatura, levando a novo período de inatividade do *Orfeon* durante c. dois anos.

É importante referir os antecessores de Elias de Aguiar na regência do *Orfeon*, para evidenciar o relançamento deste organismo sob a sua direção artística, através da qual conseguiu motivar os seus orfeonistas e revitalizar uma prática musical da academia, com grande sucesso no país e no estrangeiro.

Os ensaios tiveram início ainda em 1914 e as primeiras atuações parece terem decorrido no primeiro trimestre de 1915, nos dias 6 e 7 de Março, na cidade de Aveiro. Em Coimbra, em 2 de Junho do mesmo ano, apresentou-se o *Orfeon* no Teatro Avenida, em Sarau presidido pelo então Reitor da Universidade, Doutor Guilherme Moreira, tendo a colaboração de Afonso Lopes Vieira e Viana da Mota (Fig. 4). No dia 15 do mesmo mês, o *Orfeon* atuou em novo Sarau, em Coimbra, com a colaboração do pianista Óscar da Silva e do violinista René Bohet.



Fig. 4 - *Orfeon* Académico da Universidade de Coimbra (1915)

Fonte: Arquivo do *Orfeon* Académico de Coimbra

Em livro não catalogado, hoje pertença do acervo do Arquivo da Universidade, intitulado «Letras. Serviço dos Lentes 1915, 1916, 1917 e 1918», consta a seguinte referência a Elias Luís de Aguiar, exarada pelo «Bedel Anthero Teixeira de Sousa Leite», datada de 31 de Julho de 1918:

Nota: — No dia 29 de maio de 1918, na Sala dos Capelos [...] realizou-se uma sessão solene em homenagem ao professor jubilado da Faculdade de Ciências Dr. Julio Augusto Henriques, pelo 52º aniversário do seu ingresso no professorado.

Aberta a sessão pelo Exmº Reitor, [...]. O Orfeon Académico, habilmente dirigido pelo aluno da Faculdade de Letras e de Direito — Elias Luiz de Aguiar, cantou admiravelmente varios trechos de musica.

Apesar das dificuldades que o país e, consequentemente, a universidade atravessavam — que também incluíam a mobilização de muitos dos seus membros para a guerra —, o exercício das suas capacidades de regência

29 Advogado e músico, nascido em Lisboa, no dia 1 de Dezembro de 1886. Possuía o 1º ano do Curso Diplomático, o curso de Direito, pela Universidade de Coimbra, cursos musicais de Harmonia e Violino (da Real Academia dos Amadores de Música) e o Curso de Professor da *Cartilha Maternal* de João de Deus. Desempenhou também diversos e importantes cargos na Administração Pública, tais como, Governador Civil de Bragança, Inspetor de Canto Coral, Secretário do Governo Civil dos distritos de Castelo Branco e do Porto, Diretor Artístico da Emissora Nacional e Secretário Particular do Presidente da República Teixeira Gomes.

a par da competência em composição e transcrição/arranjos de obras para o repertório, Elias de Aguiar conseguiu manter viva a chama artística do *Orfeon* que viria a conhecer novo rumo e ação reforçada ao longo da sua regência.

2.2. Da Tuna Académica (1920-1936)

A partir de 1920 e de acordo com a lei nº 861 de 1919, Elias de Aguiar passou a reger os dois organismos: a *Tuna Académica da Universidade de Coimbra* e o *Orfeon*, até ao final da sua carreira docente, substituído pontualmente neste desde 1928 (Caseiro, 1992: 30-31) e na Tuna a partir de 1932 (Soares, 1963: 186), por Manuel Raposo Marques.

Mercê da regência comum, as atividades da Tuna Académica e do *Orfeon* estiveram muito ligadas no tempo de Elias de Aguiar, com digressões e atuações conjuntas nacionais e internacionais que, pela sua elevada qualidade artística atestada pela imprensa da época e pelos elogios e apoios das entidades oficiais, governativas e universitárias, conferiram grande prestígio a ambos os organismos.

As suas obrigações para com estes dois organismos, traziam por vezes inconvenientes à sua atividade letiva na cadeira. A título de exemplo, logo no primeiro ano de atividade docente, faltou a algumas aulas justificadas pelo bedel, por estar: «(a) Impedido em serviço do *Orfeon Académico*» (Letras-Serviço dos Lentes. 1919-1920-1921-1922, fl. 29v), isto é, no cumprimento das determinações legais em vigor.

Para além de outras funções pedagógicas que já possuía, foram-lhe atribuídas pelo Senado Universitário as seguintes: «Promover [...] o estabelecimento [...] de festas e cerimónias académicas; o intercâmbio dentro e fora do país: [...]»; e «velar pela educação física, intelectual e artística dos estudantes» (alíneas 3 e 5 do artigo 7º do Decreto-Lei nº 18717, de 2/08/1930).

Este preceito veio regular aquilo que já era prática. Por exemplo, o «*Orfeon Académico do Porto*» tinha-se deslocado à Academia Mondeguina, tendo as datas da chegada (23/03/1928) e da permanência (24/03) sido registadas no livro intitulado *Letras. Serviço dos Lentes do ano 1923-24 a 1927-28*, bem como a indicação de «e) Tolerancia de ponto das 14 horas em diante - Chegada do *Orfeon Académico do Porto* - Como substituição das ultimas aulas. f) Feriado. Estada do *Orfeon Académico do Porto*».

Outros feriados universitários ocorriam por motivos semelhantes como, por exemplo, aquando da visita de agrupamentos estrangeiros à Universidade, como a *Tuna Académica de Valladolid*, a *Tuna Académica de Madrid*, entre outras. Havia também dispensa letiva dos participantes envolvidos nas digressões ao estrangeiro, efetuadas por aqueles organismos.

Para além de docente, Elias de Aguiar obteve grande prestígio nacional e internacional, como regente do *Orfeon Académico de Coimbra* e da *Tuna Académica*, tendo sido homenageado diversas vezes. Salienta-se, por exemplo, em 1923, quando o Parlamento aprovou um voto de louvor ao *Orfeon*, pela 'brilhante participação' na vizinha Espanha e o presidente do Ministério, engenheiro António Maria da Silva, se deslocou a Coimbra, para lhe agradecer pessoalmente em nome do Governo. Em 1931, foi novamente condecorado pelo Governo, por proposta do Ministro de Instrução Pública, com o grau de Comendador da Ordem da Instrução Pública (Carvas Monteiro, 2000: 242-258; Carvas Monteiro, 2001: 383-398).

Conclusão

Encerramos estas linhas com uma impressionante formulação do vício intelectual que devemos evitar – olhar para o passado ainda que recente, com os olhos do presente e naquele apenas ver o que nos interessa – o acento na importância do que foi feito por Elias de Aguiar, o qual não sendo um “licenciado em Ciências Musicais nem um regente profissional”, como por vezes, alguns se lhe referem, foi todavia um prestigiado homem do seu tempo, com grande qualidade formativa, científica, pedagógica e artística.

Elias de Aguiar teve, como poucos docentes, uma influência profunda e perene na comunidade académica do seu tempo, alcançando assentos institucionais de relevo e gozando de amplo apoio oficial. É de lembrar que se vivia sob um regime autoritário e que a pluralidade e modernidade estavam fortemente cerceadas.

Cabe também referir que o próprio corpo académico, maioritariamente masculino, excluía do *Orfeon* Académico, logo da participação neste património imaterial da universidade, o género feminino. O espaço social de intervenção feminina continuava a ser limitado, apesar da consciência das mutações sociais e das dificuldades de emancipação feminina que começavam na educação ministrada.

A pedagogia de inculcação ideológica, simultaneamente impositiva, formativa e repressiva era um dever inerente à própria função pública, cuidadosamente saneada dos seus “elementos indesejáveis”, bem como a adopção de uma orientação oficial para a cultura e as artes (a «fachada da nacionalidade» da alçada do Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933).

Mas «a educação dum povo faz-se conferindo os direitos públicos a esse mesmo povo. Ele aprende usando, e só assim». Com efeito, «era necessário, urgente, vital ao democratismo [...] que o povo aprendesse a liberdade, usando-a. Ora aconteceu que não houve tempo para isso» (Serrão, 1981: 293).

A definição das grandes linhas do regime para a cultura e as artes, passava por “educar o gosto dos Portugueses”, no culto de valores estéticos e ideológicos modelares, apresentados e divulgados pela propaganda do Estado. Efetivamente tal já constava no art. 10º da Lei nº 861 de 1919 e, posteriormente, reforçadas pelas alíneas 3) e 5) do artigo 7º do Decreto-Lei nº 18717, de 2 de Agosto de 1930, atribuindo outras funções pedagógicas ao professor da cadeira de História da Música que já as praticava, como referimos em sede própria.

Do estudo efetuado e a terminar esta digressão, podemos afirmar que a docência de Elias de Aguiar foi constante — contrariamente ao que, por vezes, tem sido proferido em conferências sobre esta temática, bem como em investigação monográfica —, até ao final do 1º semestre do ano letivo de 1935-1936. Tendo falecido em 13 de Março de 1936, vagou a cadeira de História da Música, cuja lecionação só viria a ser retomada em 1960. Na regência do *Orfeon* e da *Tuna*, sucedeu-lhe Raposo Marques, conhecido entre os colegas como o “Palestrina”, que já vinha assumindo a responsabilidade de o substituir nos seus impedimentos.

A sociedade portuguesa e o sistema educativo e a sua modernização conhecerão novos contornos nas décadas seguintes, sendo acompanhados por intensa movimentação associativa estudantil, em politização crescente.

Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo da Universidade de Coimbra:

Capela da Universidade. Registo dos relatórios, 1848-1877, fl. 7-8v.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra:

Anuario da Universidade de Coimbra. Anno lectivo de 1906 a 1907. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1906. (nº 42).

Anuario da Universidade, de 1907-1908. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1908.

Anuario da Universidade de Coimbra. Anno lectivo de 1908 a 1909. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1909. (nº 44).

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (já transferido para o AUC, por catalogar)

Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra. Assunto das Lições (1911-1912), 2 vols.

Faculdade de Letras. Serviço dos Lentes (1915-1916-1917-1918); *idem*, (1923-24, 1927-28); *idem*, (1928-1933); *idem*, (1933-1938)

Letras. Sumários das Lições (1920-1921); *idem*, (1921-1922); *idem*, (1922-1923); *idem* (1923-1924); *idem*, (1925-1926); *idem* (1926-1927); *idem*, (1927-1928); *idem* (1929-1930); *idem*, (1930-1931); *idem* (1931-1932); *idem* (1932 a 1933); *idem* (1933-1934); *idem* (1934-1935); *idem* (1935-1936); *idem*, (1936-1937)

Livro dos Sumários. Secção Pedagógica (1934 a 1939)

Secção Pedagógica. Sumários (1930-31, 1931-32, 1932-33 e 1933-34)

Letras. Sumários das Lições (1919-1920 a 1922-1923)

Letras. Serviço dos Lentes (1919, 1920, 1921, 1922); *idem*, (1923-1924); *idem*, (1923-24 a 1927-28; *idem*, (1928 a 1933).

Fontes impressas e Estudos

Amorim, Eugénio, *Dicionário Biográfico de Músicos*. Porto: Marânus, 1935, ²/1941.

Braga, Teófilo. *Os Centenários como Síntese Afectiva nas Sociedades Modernas*. Coimbra, 1884.

Carvas Monteiro, Maria do Amparo. *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*. Coimbra: FLUC, 2002. 2 vols.

Carvas Monteiro, Maria do Amparo. Considerações a respeito das relações musicais entre Coimbra e o Brasil. *Kongress Brasil-Europa 500 JAHRE: Musik und Visionen*, Köln: Akademie Brasil-Europa. I.S.M.P.S. e V., 2000. 242-258.

Carvas Monteiro, Maria do Amparo. O Fado, a Academia e o Intercâmbio Luso-Brasileiro. *IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Anais. (Coord. Elisabeth Seraphim Prosser e Paulo Castagna). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. 383-398.

Carvas Monteiro, Maria do Amparo. Da Música na Educação. In Dantas, José [et al.] (coord.). *As Artes na Educação*. Chaves: Intervenção-Associação para a promoção e divulgação cultural, 2014. 177-187.

Caseiro, Virgílio Alberto Valente. *O Orfeon Académico de Coimbra. Causas determinantes, objetivos e evolução*. Coimbra: FLUC, 1992.

Maurício, José. *Methodo de Música, escrito e oferecido a sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1806.

Memoria Professorum Vniversitatis Conimbrigensis 1772-1937. Vol. II. Dir. Manuel Augusto Rodrigues. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992.

Nery, Rui Vieira. Políticas Culturais. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Coord. Salwa Castelo-Branco. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2010, vol. 3. 1017-1030. 4 vols.

Quaresma, Vitor Sérgio. Constantes e mutações na mentalidade portuguesa. *Portugal Contemporâneo*. Dir. António Reis. Vol 1. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1996. 699-722. 3 vols.

Serrão, Joel, "Republicanism". *Dicionário de Historia de Portugal*. Vol. 5. Porto: Livraria Figueirinhas, 1981. 285-294. 6 vols.

Soares, António José. "Breve História da Tuna Académica da Universidade de Coimbra". *Arquivo Coimbrão* 18 (1963): 171-191.

Torgal, Luís Reis. "A instrução pública". *História de Portugal*. Dir. José Mattoso. Vol V. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993. 634-652.

Legislação³⁰

Carta de Lei de 14 de Junho de 1880.

Lei nº 861 de 27 de Agosto de 1919.

Decreto com força de Lei

30 Ordenação efetuada de acordo com a sequência hierárquica dos diplomas normativos.

Decreto com força de Lei de 21 de Janeiro de 1911.

Decreto com força de Lei, de 22 de Março de 1911.

Decreto com força de Lei, de 19 de Abril de 1911.

Decretos

Decreto nº 4 de 24 de Dezembro de 1901.

Decreto nº 5546 de 9 de maio de 1919.

Decreto nº 5770 de 10 de Maio de 1919.

Decreto nº 16623 de 18 de Março de 1929.

Decreto-Lei

Decreto-Lei nº 4554 de 6 de Julho de 1918 (e retificado em 15/7/1918)

Decreto-Lei nº 18003 de 25 de Fevereiro de 1930.

Decreto-Lei nº 18717 de 2 de Agosto de 1930.

Decreto-Lei nº 18973 de 16 de Outubro de 1930.

Portarias reitorais

Portaria reitoral de 22 de abril de 1902

Balada da Praia dos Cães e Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires: Desconstrução Mitológico-Simbólica da Ditadura e Novas Representações no Imaginário Social Pós-25 de Abril de 1974

Ana Saldanha
Université Stendhal, Grenoble III
(Portugal)

Introdução

O Anjo Acorado (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) são obras de José Cardoso Pires que, reagindo contra «certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neorrealismo tradicional» (Lopes; Saraiva, 1955, 1160), se focalizam na problemática da identidade portuguesa durante o período ditatorial: «De *O Anjo Acorado* a *Alexandra Alpha*, as estórias são como partes que, somadas, acabam por representar o todo, que é a identidade problemática de um país dividido entre o atraso e o desenvolvimento, entre o rural e o urbano, entre, enfim, a tradição e a modernidade» (Pereira, 1999).

É, portanto, através da crítica e da problematização da mitologia nacionalista que Cardoso Pires alegoriza o espaço português e constrói o discurso ficcional sobre realidades historicamente conhecidas. A este procedimento constante no discurso literário de José Cardoso Pires, juntam-se outros, variáveis, «resultantes da busca de originalidade de uma obra em relação às outras, e, ainda, das mudanças próprias do gênero» (Pereira, 1999).

Através do estudo da ficcionalidade de José Cardoso Pires, pretendemos analisar a representação literária cardosiana do período ditatorial português, sobretudo através da desconstrução mitológico-simbólica encetada pelo autor. A problematização do espaço português e a simbologia e imaginário pré-Revolução e pós-Revolução serão, num primeiro momento, abordados na obra *Balada da Praia dos Cães* e, num segundo, na obra *Alexandra Alpha*. Concluimos este trabalho por uma reflexão sobre a dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa* nas duas obras cardosianas, recorrendo, para tal, a uma obra que, tendo igualmente sido escrita após a Revolução portuguesa, recorre a essa mesma dualidade para problematizar o passado recente português; referimo-nos a *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa.

Histórico-literariamente, consideramos que, quer *Balada da Praia dos Cães*, quer *Alexandra Alpha*, se inserem, à imagem do que acontece no conjunto da obra de Cardoso Pires (sobretudo a partir de 1968, após a publicação de *O Delfim*), elementos nitidamente neorrealistas. Consideramos, por conseguinte, que ambas as obras se incorporam no movimento (diacrónico) neorrealista. Paralelamente, ambas abordam a mesma problemática mitológico-identitária: «Pode-se dizer que os dois romances de Cardoso Pires publicados nos anos 80 - *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) -, herdeiros de uma ficção que nunca deixou de contextualizar o país, estabelecem um novo momento no percurso literário do autor» (Pereira, 1999)³¹.

1. *Balada da Praia dos Cães*: narração de uma ocorrência histórica pré-Revolução

1.1. Memória Inventada

Balada da Praia dos Cães - primeiro romance de José Cardoso Pires após a Revolução de Abril – desenvolve, à imagem de toda a obra cardosiana, um discurso narrativo que problematiza o espaço português. Nesta obra, Cardoso Pires, a partir de arquivos reais cujo acesso antes de 1974 era praticamente impossível, constrói uma narrativa pré-Revolução, baseada na história real do assassinato, em Abril de 1960, de um major do exército cujo corpo foi encontrado nos arredores de Lisboa.

31 Cardoso Pires escreve ambos os romances sem as amarras da alegoria a que teria de recorrer se tivesse escrito o romance antes de 1974.

Ora, é pela voz de um investigador da Polícia Judiciária, sobre cuja figura se centra a narrativa, que o leitor acompanha o ambiente da cidade de Lisboa dos anos sessenta, as relações entre o regime e a polícia assim como o contexto político de então, marcado pela omnipresença do *chefe-guia* Salazar. O protagonista - «Elias Cabral Santana, folha corrida: n. em Lisboa em 1909, na freguesia da Sé, filho de um juiz de comarca» (Cardoso Pires, 1984: 11) - é o próprio narrador, cuja reflexão, métodos de trabalho e opiniões divergem, contudo, das defendidas pelo autor. Assim sendo, quando o narrador impessoal narra, o sentido da visão continua a pertencer à personagem Elias Santana. Cardoso Pires utiliza, por conseguinte, um narrador-personagem ideologicamente distanciado de si próprio para, através de um discurso contraditório, permitir a transparência da sua própria opinião crítica da ordem e valores sociais do tempo-espaço narrativo. Essa distância irónica entre o narrador e o autor constitui o traço estilístico de *Balada da Praia dos Cães*. O narrador significa o *mal*, num processo de representação da linguagem em que o leitor, confiando no outro que é narrador, deste sente repugnância.

Ao basear a narrativa num fato real, Cardoso Pires articula um discurso ficcional e um discurso histórico (apesar de a relação do romance com a historicidade não ser explícita): da síntese de ambos nasce um discurso *para-realista*, no qual se conciliam romance realista e romance de invenção. É, aliás, o próprio Cardoso Pires quem situa o romance num espaço inventivo memorial - «memória inventada» (Cardoso Pires, 1984: 244) -, localizando o discurso ficcional num determinado contexto histórico. Narrados vinte e dois anos após a sua ocorrência, os fatos históricos tornam-se memória, a memória torna-se invenção e a invenção torna-se literatura.

O relatório verídico do cadáver do Major Dantas serve ao autor para refletir sobre o poder do regime e da polícia política - «el-rei» (Cardoso Pires, 1984: 205) - e sua relação com os homens e mulheres portugueses: «Visto do fundo do maple de Elias o inspetor aparece barricado atrás de dossiers com o retrato de Salazar no infinito da parede. Um sossego, ali. A luz da manhã amacia o gabinete e, caso raro, não deram pelas ambulâncias desta vez» (Cardoso Pires, 1984: 134). A fidelidade histórica coloca-se ao serviço da liberdade ficcional, através de um processo discursivo em que o autor problematiza e reflete sobre o conhecimento de si próprio e o espaço histórico-temporal recente. Gradualmente, esta reflexão passa a constituir o tema principal da obra, pelo que a resolução do crime, inicialmente o tema principal, se torna no pano de fundo da narrativa.

Nesse processo discursivo, Cardoso Pires enceta, como veremos, uma desconstrução mitológica e, conseqüentemente, simbólica, do espaço-tempo presente da narrativa.

1.2. Desconstrução da tríade imagética ditatorial portuguesa

A tríade Deus-Pátria-Família [Autoridade] está constantemente presente em *Balada da Praia dos Cães*, sendo desconstruída e de(s)mitificada ao longo da narrativa.

Servindo para justificar o anticomunismo do regime e alimentar o mito da conspiração - mantendo, por conseguinte, sob alta vigilância policial toda uma nação -, a trilogia permite a repressão feroz de qualquer ato ou opinião contrários aos difundidos pelo poder dominante. Este imaginário nacionalista a que a ditadura apela, beneficia da graça e apoio ativo da hierarquia religiosa³²:

E palavras não eram ditas explode um goong! E sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional. Fala do Dia da PSP e das forças da Ordem em parada na presença de estados-maiores de cara dura em tribuna florida. Missa campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícias medalhados. Discurso do ministro do Interior a arruaçar; fala da segurança das pessoas e bens e declara guerra eterna “aos agitadores que, a soldo do estrangeiro ou inspirados por ideias de libertinagem, pretendem por todos os meios corromper a Escola e o Trabalho, renegar a Moral e a Fé e pôr em causa a Autoridade”, fim de citação (Cardoso Pires, 1984: 50).

A ditadura dirigida por Salazar - «Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir» (Cardoso Pires, 1984: 45) - é coadjuvada pelo Exército, sendo ambos deificados por uma Igreja que os coloca no *rang* dos mortais que se aproximam de

32 Para alimentar o mito conspirativo e justificar a repressão estatal, a comunicação social servia o poder, a qual omitia, por exemplo, as «caçadas aos estudantes» (Cardoso Pires, 1984: 50).

Deus: «Esta memória / se pôs para que os mortais / dêem graças ao / Senhor Deus dos Exércitos / e das vitórias» (Cardoso Pires, 1984: 35). Ora, para que os interesses económico-financeiros da classe dominante pudessem ser defendidos, a manutenção de um imaginário heróico-imperialista era fundamental. Neste contexto, Portugal não poderia perder o seu imaginário imperialista - «Portugal Uno, Portugal na Índia» (Cardoso Pires, 1984: 174) -, pois, dessa forma, correria o risco de perder a própria essência simbólica e política do regime:

É verdade, as argolas brancas saem da boca do inspetor em correnteza serena. Parecem halos de santo, pequenas coroas de nuvem, uma delas fica parada diante do Salazar. Elias só está à espera de ver a pomba do espírito santo a romper da alcatifa e subir por aquele céu constelado de anéis, soltando um rastro de penas (Cardoso Pires, 1984: 170).

Salazar, figura histórica que marcou a vida portuguesa pela sua omnipresença, torna-se numa personagem igualmente omnipresente, sobretudo através das várias imagens fotográficas que ocupam os diferentes espaços da narrativa. Nesse sentido, ele é o *chefe-guia* imagético que acompanha as ações e reflexões dos homens, vigiando os ínfimos recantos do país, inclusive o espaço público sob vigilância e autoridade policial.

A masculinização do herói e a sua virilidade intrínsecas não perduram, porém, *ad vitam eternam* no imaginário coletivo. Neste sentido, o desprezo pelo Presidente Thomaz, que «parece um pénis decrépito» (Cardoso Pires, 1984: 170), prenuncia novos tempos. Ao retirar a virilidade necessária ao herói (como Teolinda Gersão o havia feito, em relação a Salazar, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*), o autor destitui-o do altar *celeste* onde o imaginário o havia colocado, anunciando, paralela e alegoricamente, a decrepitude de uma ordem e valores e, por conseguinte, a degenerescência de um imaginário masculino, imperial, religioso e supersticioso³³.

O Estado repressivo e a religião católica constituíam, portanto, o binómio de um poder rico em imagens nas quais a nação imperial era representada como una e indivisível a uma população maioritariamente iletrada ou analfabeta - «sr santana no me dá governo vir às sigundas que é dia do óspital ódepois espelico Lucinda» (Cardoso Pires, 1984: 179).

Sendo que o discurso narrativo cardosiano conhece o futuro em relação ao presente narrado, Cardoso Pires prenuncia uma nova era, o 25 de Abril de 1974, e, conseqüentemente, anuncia a destruição do imaginário presente da narrativa.

1.3. O discurso histórico e o discurso prenunciador cardosiano

Os fatos históricos não se limitam ao simples assassinato do Major Dantas. Assim, várias ocorrências e vivências históricas são mencionadas ao longo da narrativa, prenunciando um momento maior - o 25 de Abril - que, apesar da sua importância latente, não é narrado³⁴.

Da realidade histórica nacional, destaca-se, em *Balada da Praia dos Cães*, a descrição da onipotência da repressão e da censura do Portugal dos anos sessenta.

Os interrogatórios da Polícia Judiciária (PJ), insistentes e invasores da intimidade dos alegados criminosos - «invasão do espaço individual» (Cardoso Pires, 1984: 57) -, repetiam-se a um ritmo que se assemelhava à violência psicológica da PIDE - «Acordar com a sombra de um polícia à cabeceira é de arrepiar. Mena inquieta-se, imagina traições do sono, os delírios e os pesadelos que podem comprometer qualquer pessoa enquanto

33 A maioria das religiões, inclusivamente o catolicismo, recorre à recriação mítica para subsistir no imaginário. A religião católica em Portugal recorreu, deste modo, a temas pagãos, processo que, por seu lado, deu origem à manifestação de rituais religiosos sincréticos: «Pagela da Irmã Maria do Divino Coração / Fixe os quatro pontos que se vêem na imagem / e conte até 20 sem desviar o olhar, / diante de uma parede branca. / Feche os olhos e abra-os imediatamente. / Verá aparecer na parede a Miraculosa / Irmã Maria do Divino Coração, / Escrava do Senhor. / (Proibida a reprodução)» (Cardoso Pires, 1984: 98). Assimilando este processo pagão, sob cujas imagens se refugiava a ignorância e medo coletivos, o povo mitifica e paganiza figuras históricas, atribuindo-lhes valores cristãos de santidade: A poucos passos o monumento-velório lembra-lhe que lá no outro mundo há um sábio a passar receitas pelo correio dos espíritos na mesa do pé-de-galo. Não faltam bilhetinhos de agradecimento à volta da estátua, Elias dali não distingue mas sabe que há, nunca faltam. E moldes de cera (o seio redondo, a mãozinha de criança) essas homenagens estão presentes; e bengalas, uma bota ortopédica, esbeçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos (Cardoso Pires, 1984: 236).

34 Porém, sem o conhecimento da Revolução de Abril, a leitura de *Balada da Praia dos Cães* é incompletamente apreendida pelo leitor.

dorme» (Cardoso Pires, 1984: 58). Os métodos utilizados pela PJ - «Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: “Entre pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras”» (Cardoso Pires, 1984: 57) - e pela PIDE constituíam, portanto, um exemplo da violência inerente ao próprio funcionamento da ditadura: «a Rua da Conceição é como toda a gente sabe a rota obrigatória dos moscardos entre a central da Pide e os curros da cadeia do Aljube. Léngua da Morte, poderia chamar-se àquelas centenas de metros que vão das celas à tortura» (Cardoso Pires, 1984: 73).

A censura, presente na vida quotidiana cultural, assegurava, por seu lado, a desinformação e a propaganda, revelando uma outra forma de violência psicológica. Conhecida, havia quem só lesse «os jornais à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos polícias da caneta e quando não a descobre inventa-a» (Cardoso Pires, 1984: 15). À leitura oficial contrapunha-se a leitura clandestina de oposição ao regime, cujas características lhe permitiam «escorrer como peçonha pela réstia da porta do cidadão e ser engolida em três tempos ou esfumada na ponta de um fósforo em caso de aflitos» (Cardoso Pires, 1984: 176). A censura e a repressão constituíam, deste modo, uma presença constante na vida de todos os portugueses, controlando e prevenindo qualquer tipo de luta³⁵ que, eventualmente, se organizasse entre os trabalhadores.

Este discurso historicamente comprometido é, igualmente, prenunciador de atos futuros. Assim, personagens militares e políticas anunciam o perigo que advirá, depois da Revolução, da atuação de determinadas figuras históricas. Um Comandante, «que não usa monóculo mas podia muito bem usar porque tem cara para isso» (Cardoso Pires, 1984: 187), denuncia a figura do general António de Spínola, cujos atos após a Revolução de Abril são anunciados pela voz de Dantas C - «“General ou brigadeiro é tudo o mesmo chiqueiro”, costumava dizer Dantas C; ou “As estrelas dos generais só dão luz aos ceguinhos”» (Cardoso Pires, 1984: 187) -, preconizando uma atenção particular aos atos do futuro (em relação à narrativa) do primeiro Presidente da República pós-Revolução.

É, ainda, Dantas C que preconiza o advento da Revolução de Abril. É, também, através da sua voz que se anuncia o fim do imaginário imperial e varonil (que, todavia, o próprio veiculava): «“O que eles sabem é que quando é que a audácia lhes vai cair em cima, isso é que os trama. E vai. E quando cair não lhes deixa ponta de saída porque tudo foi estudado e com todas as margens de risco”» (Cardoso Pires, 1984: 53).

Este futuro (passado, em relação à obra) já havia sido prenunciado através de uma descrição metafórica do céu no mês de Abril quando «o azul de Abril foi rasgado pelo sulco dum avião a jato a caminho do infinito» (CARDOSO PIRES, 1984: 73). Será, assim, neste mesmo mês de Abril, catorze anos após os fatos descritos e narrados, que a ditadura cairá, em Portugal, como o amor de *Alexandra Alpha* ou o soldado pára-quedista que se senta ao lado de Elias Santana: «do céu» (Cardoso Pires, 1984: 235).

1.4. Dantas C: a recriação da individuação heróica

A personagem histórico-literária do Major Dantas permite-nos acompanhar quer o caminho militar e reflexivo de um oficial de carreira quer o processo de transformação político-ideológico a que foi submetido.

Dantas C., «educado em ambiente católico» (Cardoso Pires, 1984: 83) fizera parte do Centro Académico de Democracia Cristã e assistira às paradas da Mocidade Portuguesa (Cardoso Pires, 1984: 111). Transformando-se num homem anti-salazarista, mantinha, contudo, traços mentais e culturais veiculados pelo fascismo. Nesse sentido, assinava Dantas C, «o C aqui tanto querendo dizer Castro como Cem, como Comandante, Condor ou Cavaleiro, nunca se soube» (Cardoso Pires, 1984: 65) e temia a conspiração mítica veiculada pelo regime - «“Você tem a certeza que nenhum destes tipos está ligado ao Partido? Calma, não interrompa. Comunistas, pides ou esquerda de bolso são infiltrações que não podemos admitir”» (Cardoso Pires, 1984: 55). Pretendia, desta feita, manter-se o guia da Casa da Vessada, seja como civil seja como oficial graduado: «Dantas C nunca seria homem para perdoar que o Fontenova se tivesse feito mestre do outro à porta fechada. Sentia-se corneado,

35 Paralelamente, a ditadura negava o processo histórico da luta de classes - «Sabe-se muito principalmente que estávamos no 1º de Maio, data dos trabalhadores, e a PIDE e a GNR eram aos exames à volta dos pescadores e das fábricas de peixe. Dedução: havia polícias a mais e dinheiro a menos, coisa grave» (Cardoso Pires, 1984: 194).

passa a expressão. Ou, como oficial, traído; traído por outro oficial que fazia alianças com um cabo à mesa do dicionário e do livro de leitura» (Cardoso Pires, 1984: 65). Assim sendo, também a relação de amante que o ligava a Mena dependia, constantemente, da sua supervisão e ordens. A mulher deveria depender das suas vontades, sendo, caso contrário, submetida à intrusiva violência masculina:

Despiu-a aos repelões, atrás do roupão arrancou mantas, lençóis, tudo para longe, tudo para o corredor. Depois ficou à porta, olhos fechados, a dominar-se. “A trair-me, esta puta”. Rosnava e respirava fundo.

Mena de pé, envolvida nos braços. Não era frio que sentia, era a nudez como uma impotência final; da porta do quarto Dantas C media-a como se ela fosse um espectáculo de misérias (Cardoso Pires, 1984: 100).

Pretendendo ser guia e herói, Dantas C encontrava noutras figuras portuguesas o heroísmo que buscava. Henrique Galvão, que protagonizara o assalto ao paquete Santa Maria, é, para o Major, a reencarnação do herói português: «“A partir de agora”, continuava Dantas C, “tudo o que os gajos quiseram fazer com o Brasil esbarra no Galvão, o Galvão é que vai mobilizar a malta toda, não tenha dúvida”» (Cardoso Pires, 1984: 52).

Ora, apesar de pretender inverter a ordem ditatorial, Dantas C havia recriado a mesma organização social da ditadura no interior da Casa da Vessada. Esta é, portanto, uma alegoria do Portugal salazarista, ou seja, um microcosmos social no qual se repete e recria o funcionamento e organização exteriores, exemplificando o imaginário social prevalecente.

1.5. Desconstrução imagética do regime

Os mitos difundidos pelo sistema são, como referimos, constantemente desmitificados por Cardoso Pires. De forma a descrever determinados estados de ânimo coletivos durante o salazarismo e do salazarismo sem Salazar, Cardoso Pires recorre a imagens arquetípicas de um imaginário viril, heróico e imperial.

A imagem do *Encoberto* constitui, deste modo, um recurso imagético revelador da passividade e da espera sem fim - «Leva o cigarro à boca, agora nunca mais o acende, pensa o chefe de brigada, vai para ali de marioneta a saltitar no bigode até vir o dom sebastião» (Cardoso Pires, 1984: 167) - enquanto a imagem do *herói-guia* - «O Comandante informa-se; e sabendo ao que vêm, leva Elias e o adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel» (Cardoso Pires, 1984: 36) - representa o nacionalismo português, em nome do qual todos os atos levados a cabo pelo regime devem ser considerado feitos «a Bem da Nação» (Cardoso Pires, 1984: 36).

Nesta desconstrução *socio-simbólica* levada a cabo por Cardoso Pires, a sexualidade ocupa um lugar de destaque, atacando-se a virilidade intrínseca ao imaginário ditatorial. Assim, Elias, atendendo aos valores defendidos pelo binómio ditadura-religião, carregado de simbolismos imperialistas e religiosos que se estendem a toda a vivência humana, inclusive sexual, reprime a sua sexualidade e recorre à prostituição para acalmar os seus ímpetos e fantasmas viris. Encara, por conseguinte, a sexualidade feminina como um mero elemento que se encontra ao serviço de necessidades sexuais masculinas (Cf. Cardoso Pires, 1984: 199).

A masculinidade pode, todavia, perder a sua força e meios quando colocada perante a beleza feminina - «ao meio-dia solar, à hora do zénite, que é aquela em que os pedreiros trepadores batem a sua punheta campestre» (Cardoso Pires, 1984: 101) - ou perante a incapacidade de aceitação da liberdade sexual da mulher:

Pelo que acaba de perceber, o major depois de informado dos segredos do adultério alheio e do remorso da bela adúltera, luziu-lhe lá uma certa estrelinha e amandou a palmada do bom pastor na ovelha tresmalhada. Ah tigre. Aplicou-lhe com tal sentimento e com tal dedicação que a desprevenida perdeu o pé e caiu redonda ali (Cardoso Pires, 1984: 162).

Mena representa, nesta obra, o reverso simbólico sexual do regime. Simboliza a evolução sexual feminina, quebrando as convenções da sexualidade e da moral vigentes, pois «desde que é pessoa sabe que este país é de espertos e todo em moral que até chateia. Precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta» (Cardoso Pires, 1984: 96). A desconstrução sexual passa pela recorrência a temas tabu da sexualidade, como o lesbianismo e o desrespeito por um conjunto de princípios sexual, cultural e simbolicamente impostos:

Um pátio de reclusas. Freiras vigilantes, uma delas é a atriz Elga Liné que ele viu numa fotonovela a desempenhar o papel de Soror Mariana Alcoforado, a das Cartas de Amor. [...] Irmã Bibliotecária, a famigerada Irmã Bibliotecária que, dizem, gosta de ler a duas, ensinando com o dedo. É ela, a dita. Uma espécie de Soror Mariana pelo reverso da página, uma mariana acocorada sobre a presa noviça, lambuzando-a e espalhando-lhe rezas pelas pernas acima. Se Mena lhe caísse nas garras chamava-lhe um figo (Cardoso Pires, 1984: 171).

A desconstrução sexual cardosiana quebra, desta forma, um dos pilares simbólico-culturais do imaginário heróico e imperial. O próprio Elias, cujos valores e ideias são o resultado da construção simbólico-(in)consciente do regime, desconstrói o imaginário que ele próprio representa. Quando descreve o capitão Maia Loureiro, afirma que aquele se «passeia(-se) pela cidade a comandar o trânsito com cara de mau e à noite esconde-se nas putas com cara pior» (Cardoso Pires, 1984: 102).

A decadência do imaginário e subcultura veiculados pela ditadura acompanha a decadência do regime, simbolizada por D. Sebastião («Lá mais para o espaiar vão chegar os Manos Tropelias que são condes de torre, cavalo e xeque-mate, e vai ser champanhe até vir o dom Sebastião a cavalo marroquino» (Cardoso Pires, 1984: 102)) - ele próprio responsável pela decadência do reino português seiscentista - e pela queda da Índia («Nisto, goooong!, o locutor dá por encerrada as notícias e passa ao comentário oficial. Perda da Índia portuguesa, o galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis, e o locutor cá deste lado a vociferar vinganças» (Cardoso Pires, 1984: 51)). Anuncia-se, por conseguinte, a perda gradual de outros elementos (não apenas sexuais) que constituíam quer base real, quer imaginária, do imperialismo.

A desconstrução mitológica cardosiana continua em *Alexandra Alfa*, atingindo o seu paroxismo no dia 25 de Abril de 1974, quando um imaginário contra-simbólico, assim como uma nova manifestação cultural e de ordem mental, se impõem coletivamente.

2. Na continuidade de Balada da Praia dos Cães: *Alexandra Alpha*

2.1. Problematização da identidade portuguesa através da desconstrução discursiva das personagens

O romance de José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*, publicado em 1987, tem como eixo temático a Revolução dos Cravos, episódio clímax da narrativa. A história do país mescla-se com a história das personagens, problematizando-se e refletindo-se, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, Portugal sob o fascismo. A narrativa centra-se, sobretudo, neste período cinzento, lento e sufocante, em contraposição à euforia revolucionária pós-25 de Abril de 1974.

A repetição do verso de Rui Belo no espaço narrativo pré-revolucionário *No meu país não acontece nada* reenvia-nos para o inconsciente e imaginário coletivos, onde nada se passa e, portanto, tudo se espera - crendo-se num guia ou, simplesmente, esperando-se um novo herói, numa atitude de alienação sebastianista.

Os fatos históricos narrados - Guerra Civil Espanhola, rapto do pacote Santa Maria, emissões da Rádio Portugal Livre (a partir de Argel), queda de Salazar da cadeira, Festa da Raça, Guerra Colonial e seus horrores - servem ao autor para contrariar mitos antes difundidos e contrapô-los ao Portugal pós-Revolução: a ditadura tentara perdurar no imaginário coletivo através de *arquimitos*, pelo que a nova sociedade pós-revolucionária teria de nascer sob a desconstrução mítica anterior. Em contraposição à ditadura que perdurara 48 anos, esta nova sociedade erige-se, porém, sem que novos mitos sejam criados; os mitos não encontram, por conseguinte, o seu lugar na nova sociedade cardosiana. Estamos, neste sentido, perante um imaginário não apenas contra-mitológico mas, igualmente, anti-mitológico:

Nos romances produzidos sob o regime, Cardoso Pires desvelou os mitos que o sustentavam e que sustentavam as relações de poder dentro dele. Agora, procura não mitificar o novo país, construindo um romance de múltiplas vozes que tenta incorporar formalmente a dimensão camaleônica da realidade em transformação. Assim, todo o grupo de intelectuais e de personagens marginais que circulam e falam nesse país-metáfora do Portugal pós-25 de abril compõem um discurso que inclui as múltiplas faces e as múltiplas vozes da alteridade (Pereira, 1999).

Baseando-se na vida boémia lisboeta pré-revolucionária, Cardoso Pires *inventa* personagens - ao contrário de *Balada da Praia dos Cães* - e atribui-lhes uma vida e uma existência: «A estratégia de fingir veracidade, isto

é, de “introduzir no inventado uma natureza documental” [...] dá ao romance um caráter de crônica» (Pereira, 1999). Será, assim, através da multiplicidade vocálica das diferentes personagens³⁶ que Cardoso Pires procura refletir sobre a complexa identidade portuguesa: «Bernardo Bernardes [...] atacava no teclado o pessimismo lusitano e o pensamento aflito dos deserdados de Camões (a Amadeu competia-lhe contrapor, desenvolvendo, por exemplo, a lição dos cépticos das Conferências do Casino donde nascera, mirabile dictu, a aurora do mundo novo, para usar as palavras do Eça)» (Cardoso Pires, 1987: 160).

Bernardo Bernardes encarna a intelectualidade conformista da época, difundindo o imaginário imperial e sebastianista português como uma inevitabilidade do *ser* português. Perdura e mantém, desta forma, a opressão que justificava e dava força a esse mesmo imaginário:

Lá mais para o outono, princípios de inverno, passou a andar preocupado com a Síndrome Lusitana, tentativas de diagnose, tendo participado nas reflexões lusíadas organizadas pelo suplemento dito de letras e artes do Diário de Notícias. Maria Mana garantia que o Bernardo estava todo apanhadinho pelo fatalismo nacional, e parece que sim, que estava, porque tempo depois [...] entrou a dissertar sobre a singularidade de ser-se português, demonstrando como nósoutros, os lusitanos, éramos um povo abstrato. Apontou a propensão para os labirintos e para o mito da virgem, meteu pelo meio o sebastianismo e, como não podia deixar de ser, a tendência suicida (Cardoso Pires, 1987: 107-108).

As personagens femininas servem, por seu lado, para desconstruir esse imaginário viril e heróico, em decadência exponencial. Como adiante verificaremos, estas personagens são, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, cruciais na narrativa. Assim sendo, Alexandra, a protagonista, é fruto de uma complexa construção identitária cuja compreensão apenas pode ser feita quando considerada em conjunto com outra personagem feminina, Maria. Ambas as personagens são complementares e desconstrutoras do Portugal pré-revolucionário, revelando e contrariando as suas mitologias e *tabus*.

2.2. Sob o signo do silêncio e da conspiração

Para além dos exemplos anteriormente referidos, a desconstrução cardosiana do imaginário ditatorial é, igualmente, feita através da metáfora do silêncio e da degenerescência dos mitos da conspiração, da ruralidade e do imperialismo pretensamente unificador da nação.

No silêncio imposto pelo regime, havia quem, mesmo na mudez, comunicasse. Na ausência da linguagem, o signo era, portanto, compreendido através de gestos e de movimentos: «[A assistência de bêbados] cantava com os olhos no sibilar do fadista sem som, lendo-lhe a letra nos lábios e seguindo-os pelo ritmo, e era coisa única, disse François Désanti, ouvir um mudo na voz de um coro de bêbados» (Cardoso Pires, 1987: 113). A mudez tornara-se, deste modo, uma linguagem.

Mudez e ironia convergem para a cessação mitológica de um pretense *ser* português passivo, pessimista (como o defendia Bernardo Bernardes), esperando sempre, criando, em contrapartida, uma contra-mitologia. D. Sebastião deixa de ser o herói e torna-se no imprecativo - «“Dom Sebastião, o Nevoento. Dom Sebastião leva-o vento. Dom Sebastião de Alquibir quem te mandou para aí ir?”» (Cardoso Pires, 1987: 230) – enquanto a Rainha D. Isabel se transmuta num pedinte - «O desgraçado ou tinha costela de franciscano ou era praticante de parábolas, pensou [Alexandra]. Dentro em pouco seria o milagre da multiplicação dos pães naquela esplanada, com tanta migalha pelo chão» (Cardoso Pires, 1987: 231).

Na desconstrução literária do discurso ditatorial através do binómio Palavra-Silêncio, Cardoso Pires coloca, igualmente, em relevo as contradições do discurso oficial, revelando a mentira inerente aos mitos - «Angola Coffee, nova campanha. Ora bem, disse em voz alta, e pôs-se a matraquear “Angola-é-nossa. Angola-é-nossa”, como os soldados de propaganda nas marchas da guerra colonial» (Cardoso Pires, 1987: 264) - ou ironizando o seu papel social: «A estátua. Aquele D. Sebastião cheira a andrógino que se farta» (Cardoso Pires, 1987: 229).

36 Cf. Alexandra Alpha é «do ponto de vista cronológico, [...] uma espécie de seqüência em relação à *Balada da Praia dos Cães*» (PEREIRA, 1999).

O *marcelismo* é, neste contexto, apresentado como a continuação de uma política apoiada pelo poder policial e religioso, ao serviço da mesma classe dominante, exatamente à imagem do salazarismo. Esta similitude entre a imagem e a ação política faz com que o homem português, no contexto da ditadura, tenha dificuldades em assumir a morte de Salazar, durante tanto tempo afirmada como a chefia máxima exemplar nacional:

Em relação ao Salazar o amigo faquir punha reservas. Oficialmente, sim: oficialmente, o doutor dinossauro estava morto, enterrado e com lutos nacionais. Era fato assente. Veio nos jornais estrangeiros e o país até já tinha um novo governante que subira ao poder por contestação, como dizem uns, ou por testamento, como dizem outros. No entanto, nada de precipitações, na opinião mais íntima e confidencial do faquir, o Salazar continuava vivo e era ele quem ditava ainda as leis num quarto secreto de hospital, rodeado dos mesmos pides e dos mesmos dragões de igreja que o tinham acompanhado até à morte diplomática (Cardoso Pires, 1987: 167).

O discurso oficial sustivera, igualmente, o mito da ruralidade, apresentando Salazar como um exemplo da ascensão social possível, «pobre também, camponês de nascimento e glória do poder» (Cardoso Pires, 1987: 169). Nesta construção mitológica, o pretrenso *herói-guia* Salazar assumia-se como o *pai da pátria* (Cardoso Pires, 1987: 169), encarnando, conseqüentemente, elementos sobrenaturais - «presidente com seis cabeças» (Cardoso Pires, 1987: 170) - que lhe permitiam destacar-se dos demais. Porém, uma vez desmitificado o mito, a realidade apresenta-se tal como é. Assim, a assunção da mortalidade do Presidente do Conselho - Salazar «era apenas um morto adiado» (Cardoso Pires, 1987: 169) - anuncia a decrepitude de um regime e a impossibilidade de sobrevivência dos mitos imperialistas, nos quais o mito conspirativo contra «o comunismo preto» (Cardoso Pires, 1987: 170) abarcava quer ideologias quer raças: «Mizete: “Rezar? Um bandido desses precisava mas era que lhe amandassem um tiro.” Sacudiu a cabeça, indignada. “Não posso com pretos. Arrepugnam-me, que hei-de eu fazer?”» (Cardoso Pires, 1987: 95).

Com o passar dos anos e com o despoletar e o prolongamento da guerra colonial, o discurso cardosiano considera a ditadura fascista como um sistema que vivia, simplesmente, de imagens. A ditadura torna-se, à imagem da Alpha Linn, numa vasta empresa de propaganda que vivia da publicidade - «A malta funciona em imagens de grupo» (Cardoso Pires, 1987: 157) - e de falsas polémicas preparadas com minúcia - «Bernardo Bernardes não ignorava: Toda a polémica é uma encenação» (Cardoso Pires, 1987: 159). A ditadura vivia, pois, num espaço imaginário e não real - «o macho galifão estava tão condicionado pelos apelativos publicitários que preferia mulher através da imagem de consumo à mulher em presença real» (Cardoso Pires, 1987: 70) -, no qual o universalismo lusitano e o imperialismo português constituíam, afinal, uma mera encenação imagética. O seu fim anunciava-se, por conseguinte, ao sabor de uma noite de ressaca e de amor.

2.3. A Revolução de Abril na ressaca de uma noite de amor e de uma noite de álcool

Embriaguez e amor são o ponto de partida metafórico do discurso cardosiano para anunciar a Revolução.

A mudança de um regime ditatorial para um Portugal democrático anuncia-se, num primeiro momento, através da personagem Sebastião Opus Night que «concluiu que era dia. Fechou os olhos para se anoitecer rapidamente. Tornou a abri-los: dia outra vez. À sua volta estendia-se uma seara de cravos a ondular» (Cardoso Pires, 1987: 335). O narrador - por enquanto ainda impessoal - anuncia a calma interrupção da normalidade do novo nascer do dia através de um discurso de uma rara beleza poética. A Revolução acompanha, igualmente, o fim da noite de amor de Alexandra³⁷.

O nascimento de uma nova era traz, com ela, uma nova voz. É, assim, depois da leitura do comunicado do MFA que a voz do narrador se torna coletiva.

Essa nova voz inaugura uma etapa novíssima, cuja polifonia constitui o elemento agregador de um povo ao som de uma nova palavra de ordem: Liberdade. Com efeito, o advento da Revolução alterou os padrões de comportamento, pelo que, à imagem da ação popular, também o narrador passa a assumir-se coletivamente. Nesse sentido, já não é a primeira pessoa do singular a voz predominante da narrativa, mas a primeira pessoa do

37 Porém, paralelamente ao renascer de uma nova era, perdura gravada na Memória daqueles que a viveram a brutalidade da guerra colonial cujo «morticínio» (Cardoso Pires, 1987: 335) havia empedernido e vencido milhares de corpos de jovens soldados.

plural. Ao assumir-se como uma voz coletiva, o narrador assume a transformação ocorrida no Portugal de então, tornando-se testemunha dos fatos ocorridos e, por conseguinte, *historizando* a diegese³⁸.

A voz da narrativa *coletivizada* é a primeira que narra a visão dos soldados no novo nascer do dia. Ao assombro e inquietação inicial, logo se sucede o apoio massivo da população. A Libertação é festejada coletivamente - «voam cravos em flor» (Cardoso Pires, 1987: 335) - e a Palavra substitui a retração silenciosa de um tempo-espaço que vinha definhando há 48 anos.

A nova voz coletiva acompanha, deste modo, o processo revolucionário, não como um narrador omnipresente, mas como um narrador que vive o presente e relata o que vai vendo e vivendo. O que se passa para além da visão e da experiência fica entregue à imaginação, permitindo ao leitor acompanhar a alegria e emoção crescentes do primeiro dia da Revolução: «Também nos foi dito que havia assassinos de galões dourados a cavalgar pelos salões» (Cardoso Pires, 1987: 342).

À voz coletiva do narrador junta-se um esquema rítmico preciso. Para demonstrar a impossibilidade de perduração de um regime perdido e encurralado, Cardoso Pires utiliza, na descrição dos fatos ocorridos no Largo do Carmo, a 25 de Abril de 1974 - quando o governo se encontrava cercado pelos militares e pela população lisboeta -, uma técnica que segue o esquema rítmico a-b / a-b / a-b, em que *a* é a *ditadura* e *b* a *força coletiva* nascida da revolução. Assim sendo:

A - «no pátio e nos corredores, andavam sargentos e guardas a bater o dente, atrelados a cães sanguinários»;

B- «Liberdade, Liberdade, Fascismo nunca mais!»;

A - «Tenreiro, um certo e determinado Tenreiro, almirante das pescas grossas, era outro dos donos da nação que se tinha ido esconder no Quartel do Carmo»;

B - «O Povo! Unido! Jamais-será-vencido!»;

A - «Tenreiro, enalhado, desovava sentado na retrete»;

B - «Vitória! Vitória! Eme-Efe-A! Eme-Efe-A!»

(Cardoso PIRES, 1987, 1987: 342-343).

Este breve esquema rítmico acompanha o fim da mitologia imperial sebastianista: assim «se fechava um império das índias, áfricas e naufrágios» (Cardoso Pires, 1987: 343) e um novo imaginário, assim como uma nova consciência, patenteiam-se, ambos libertos de estruturas arquetípicas em decadência que regiam as vidas e escolhas dos portugueses.

O coletivo Povo-MFA torna-se no sujeito heróico por excelência, transformador da História: «um país, todo um país seguido em simultâneo como numa festa de finalíssima debaixo dum sol universal» (Cardoso Pires, 1987: 344). O 25 de Abril torna-se, por seu lado, o «dia primeiro» (Cardoso Pires, 1987: 345) de uma nova era. O sujeito coletivo, fazedor desta nova época, contradiz o antigo funcionamento ditatorial, pelo que os capitães, invertendo o sistema hierárquico, «conseguiram virar do avesso um país minado de generais, padres vorazes e polícias torcionários» (Cardoso Pires, 1987: 347), enquanto o povo transformou a revolta numa festa revolucionária.

O silêncio a que durante quarenta e oito anos o povo fora condenado, transforma-se em Palavra e a Palavra do agressor isola-se e cala-se. A dialética Palavra-Silêncio inverte-se na nova ordem, e o silêncio instala-se entre aqueles que viam o seu poder destituído:

38 Cf. Pereira, 1999. Cardoso Pires mantém, portanto, uma continuidade relativamente a *Balada da Praia dos Cães*, igualmente verificável no espaço da narrativa de ambos os romances. Assim, Lisboa é a cidade-tela dos fatos ocorridos e é sobretudo através das suas ruas, ruelas e espaços públicos que a ação se desenrola.

Chegaram com a velocidade e a precisão de um rastilho de pólvora, eram eles, os sanguinários de sempre, mas, pismo dos pismos, à boca do largo esbarraram com a multidão e ficaram. Imóveis. Sem pinga de sangue. Gente desarmada a crescer a toda a volta, e eles presos aos assentos, mudos e isolados (Cardoso Pires, 1987: 347).

Durante os dois primeiros terços da narrativa, ou seja, até ao advento do *dia primeiro* da Revolução, a opressão e a tortura do regime não nos são desvendados na sua crua e brutal realidade. É, apenas, com o advento da Revolução, que o sujeito coletivo nos dá a conhecer a realidade das torturas sofridas «por fidelidade aos princípios cristãos» (Cardoso Pires, 1987: 349).

Este processo discursivo acompanha a própria evolução do conhecimento da população portuguesa, que, antes da Revolução, possuía um conhecimento limitado das práticas tortuosas do regime: «Eles, os agentes do suplício da estátua do sono, movimentavam-se agora como fantasmas de pesadelo, tropeçando em arsenais de algemas e de sórdidos instrumentos de confissão. Porém, eram de natureza assassina, coisa de nunca esquecer» (Cardoso Pires, 1987: 350).

O advento revolucionário não será, todavia, uma eterna alegria. Apesar do «estrondo final da catedral do medo» (Cardoso Pires, 1987: 351), antigos opressores são deixados em liberdade e o processo revolucionário anuncia-se complexo; renuncia-se, desde logo, na diegese, a fuga ou o exílio de responsáveis da antiga ordem socioeconómica assim como a contra-revolução futuras.

2.4. A ficção ao serviço da História: a complexidade do processo revolucionário português

A alegria e festejos que se seguem à Revolução não destroem, num dia só, mitologias conservadoramente firmadas no imaginário. Gradualmente, as velhas mitologias e a ignorância a que fora submetida a população portuguesa transparecem no processo revolucionário em curso. A classe que fora dominante durante 48 anos desde logo prepara a contra-revolução, aproveitando e impulsionando o clima de confusão política instalado.

Nesse contexto, a linguagem revolucionária vai, progressivamente, servindo interesses políticos e outros propósitos que nada tinham a ver com o processo revolucionário:

Muito bem, mas agora diz-me dali um outro cavalheiro que me está a escutar, Ouça lá, ó amigo, se assim é por que motivo só agora se dá a conhecer uma cura com tantos séculos de experiência? E eu respondo: Toda a razão, a pergunta tem toda a razão, sim senhor, mas nós sabemos que a força do dinheiro cala a verdade, a força do dinheiro cala os jornais, cala a rádio, a televisão, cala os próprios tribunais, e os laboratórios não andam cá para esclarecer o povo [...] Pulseira magnética. Em todos os países onde há saúde pública é considerada o bem mais precioso da Humanidade (Cardoso Pires, 1987: 356-357).

Esta generalização de um abuso linguístico-ideológico acompanha o retrocesso de um processo revolucionário que culminará, simbolicamente, na morte da dupla-protagonista Alexandra-Maria. A morte das duas personagens simbolizará, como a seguir verificaremos, a progressiva (re)imposição de um imaginário e simbologia imperiais que haviam prevalecido durante os quarenta e oito anos de ditadura e que foram, ainda que nem sempre com sucesso, repelidos pelo advento revolucionário.

Cardoso Pires, na sequência da múltipla diversidade literária que nasce no período pós-Revolução, acompanha, deste modo, «o complexo, contraditório, ameaçado e resistente processo de libertação social, política e cultural» (Gusmão, 1996: 14) do período revolucionário. O discurso cardosiano repartir-se-á, por conseguinte, entre a narração dos avanços revolucionários e, inversamente, contra-revolucionários, dos avanços no sul do país (o Alentejo é o espaço geográfico onde se opera com mais intensidade a inversão imagética: por exemplo, as estátuas são arrastadas como símbolo da queda de um velho tempo) e do medo, no norte, do Partido Comunista Português.

O processo de retrocesso revolucionário inicia-se com a reutilização, no discurso ficcional, de uma voz impessoal que, assim, substitui a voz coletiva que havia nascido com a Revolução. A trilogia Deus-Pátria-Autoridade, ou seja, a religião e a antiga classe dominante (política e financeira), prepara uma contra-ofensiva à Revolução em curso pois «isto ultrapassava as marcas e só Deus sabia onde iríamos parar [...]. Por aquele andar,

Deus nos acudisse, era a nacionalização da família» (Cardoso Pires, 1987: 359-360). Com efeito, a anterior classe dominante empenhava-se em recuperar o seu domínio de classe e, assim, manter vivas as estruturas arquetípicas da ditadura, buscando impor, logo após o 25 de Abril, um alegado (novo) *herói-guia*: António de Spínola.

À antiga classe dominante (política, financeira e militar) preocupava «o insulto do televisor, os comícios, ocupações de terras, reforma agrária» (Cardoso Pires, 1987: 367), desejando que a Revolução acabasse «cega e devorada pelas sete cabeças do seu próprio corpo insaciável» (Cardoso Pires, 1987: 367). Assim sendo, num comício que precedera a tentativa de *marcha silenciosa* (marcada para 28 de Setembro de 1974) Spínola insulta o 25 de Abril, *crescendo*, no centro da tribuna, «a libertar-se e a consagrar-se para a História num delírio de aplausos da multidão, Spínola, Spínola, três vezes Spínola» (Cardoso Pires, 1987: 362). Cardoso Pires integra, desta forma, no discurso metaficcional, em tom de ironia, a insaciedade do poder daqueles que, provisoriamente, dele haviam sido afastados. Os mitos do herói e da conspiração permaneciam, por conseguinte, ainda vivos, alimentados por uma nova chefia sobre a qual repousavam as esperanças de um retorno à organização socioeconómica anterior.

Após a tentativa de *marcha silenciosa*, anuncia-se, em Março de 1975, uma «“Matança da Páscoa” preparada pelos bolchevistas» (Cardoso Pires, 1987: 373). Adeptos e influenciados por um imaginário no qual os *arquimitos* permaneciam vivos - «A dona da casa nem abria a boca, lembrava-se da Matança da Páscoa anunciada pelo cónego e ali a tinha; se bem que antes do tempo era a matança, a chacina, Deus nos valesse» (Cardoso Pires, 1987: 384-385) -, os detentores da propriedade e a classe antes dominante apoiam o golpe de Março de 1975. Este não atinge, todavia, os objetivos propostos, obrigando ao exílio do «general António de Spínola [...] depois do fracasso deste golpe militar que tinha organizado com alguns civis de extrema-direita» (Cardoso Pires, 1987: 385).

Assistimos, assim, em *Alexandra Alpha*, ao choque político-ideológico de duas concepções divergentes, simbolicamente distintas:

Um helicóptero, um helicóptero, então não se estava a ver? E na rua, oh estupidez, na rua havia um mundo de povo à volta do quartel, aquela gente não tinha consciência do perigo em que se encontrava? Não via o helicóptero ali mesmo por cima? “Dinis, eu abato aquele gajo!”, ameaçou uma voz no écran do televisor. “Eu perco a cabeça e rebento com aquele gajo!” Senhora dos Aflitos, amparai-me, socorrei-me, salvai-me, implorava a criada Cristina (Cardoso Pires, 1987: 385).

Apesar das tentativas de regressão, política, ideológica, cultural e, também, simbólica, vinga, porém, no período revolucionário, o papel do herói coletivo - «Barricadas de vigilância às saídas de Lisboa [...]; bancos e grandes empresas nacionalizadas [...]; a reforma agrária a avançar [...]; ocupações de prédios; comissões de moradores a zumbirem aos enxames na cidade de Lisboa» (Cardoso Pires, 1987: 389). Porém, um outro imaginário - suporte arquetípico de uma outra organização socioeconómica - se mantém latente: «Spínola andava lá fora a preparar uma contra-revolução. Falava-se de mercenários e de um exército de libertação» (Cardoso Pires, 1987: 390).

A complexa luta entre uma classe dominante, desapropriada dos seus bens e privilégios, e de classes e setores oprimidos, detentores de uma nova Palavra após o 25 de Abril, entre a construção de uma nova sociedade e a manutenção de uma antiga ordem e valores sob uma organização social reformada, e não transformada e transformadora, conduziu a um confronto ideológico inevitável. Começa, então, o Verão Quente, sobretudo no Norte do país onde «parrinh’aqui, parrinh’ali, era incêndios nos comunas, porrada ao domicílio e outros percalços de muita conveniência» (Cardoso Pires, 1987: 396).

Nesse processo de extremismo ideológico, a burguesia, antes fiel adepta ou fiel executora do regime, radicaliza-se: «Infelizmente, o pessoal das multinacionais, que dantes até se gabava de o ser, com o bota-abaixo do 25 de Abril dera-lhe para o arrependimento e passara-se para a extrema-esquerda» (Cardoso Pires, 1987: 371).

Sophia, por exemplo, uma amiga da dupla protagonista Alexandra-Maria que se havia recusado a assinar, antes da Revolução, um abaixo-assinado pela libertação de um amigo que se encontrava na prisão, surge, no 25 de Abril, «grande e luminosa, e com um cravo em cada mão» (Cardoso Pires, 1987: 343). A própria Alexandra, após um passado ao serviço de uma multinacional de publicidade americana, adere a um grupúsculo, as Brigadas

Revolucionárias Populares. Também Bernardo Bernardes, que sempre se havia adaptado ao regime, defendendo um imaginário *pessimista* português, se adapta à nova ordem.

A imagem física ganha, igualmente, neste processo de convulsões políticas e sociais, uma nova dimensão, pelo que a indumentária passa a ser um elemento fundamental para a identificação política do indivíduo. Alexandra, fruto da burguesia fundiária, marca o extremismo das suas posições políticas através de uma alteração de paramentos: a criada Casimira, «junto do carro salpicado de autocolantes proletários, abraçou-a» quando, de repente, «a largou [...] para a mirar naquelas roupas esfrangalhadas [...]: “Parece impossível, a fazer pouco dos pobres.”» (Cardoso Pires, 1987: 411).

Ora, apesar das contradições de certas personagens, à imagem da complexidade e da confusão ideológica do pós-25 de Abril, Cardoso Pires insiste na Palavra que conseguiu libertar-se dos 48 anos de silêncio. Assim, o silêncio dos muros que havia sido condenado por Nuno dá lugar à Palavra que deles se liberta. As estátuas da ditadura tornam-se nos muros da Revolução e, como Palavra simbólica, a imagem alfabetiza politicamente o povo: «a comunicação mural era a alfabetização política do quotidiano» (Cardoso Pires, 1987: 377).

2.5. A dualidade Alexandra-Maria ou Maria-Alexandra

Na reflexão da problemática revolucionária portuguesa, Cardoso Pires enceta, como referimos, um processo discursivo de desconstrução mitológica. Esta desconstrução é polarizada por duas atitudes imagéticas distintas: uma, no Norte do país, outra, no Sul do país (desconstrutor mítico e construtor de uma nova ordem e valores). A luta simbólica enceta-se, igualmente, no interior daqueles que haviam contrariado a ditadura fascista e que defendiam uma nova sociedade. Esta luta - que fraccionou, sobretudo, setores progressistas - é simbolizada pela dupla Alexandra-Maria.

O Norte e o Sul de Portugal encontravam-se num processo de mudança onde se digladiavam dois imaginários subjacentes às duas grandes correntes ideológicas - ou a construção do socialismo, ou a reforma da ditadura, numa perspectiva de acumulação capitalista. Nesta agudização de posições, o extremismo político não era claro nos seus objetivos, propagando, escamoteadamente, os grandes mitos da conspiração: «Num tapume, um mural do M.R.P.P. (intato), sempre a mesma mão cavernosa a disfarçar-se com a luva comunista» (Cardoso Pires, 1987: 440).

A dupla protagonista Alexandra-Maria não escapa à exacerbação desta luta e ambas representam duas facetas da luta política que então atingira a sociedade portuguesa - Alexandra, de extrema-esquerda, e Maria, do Partido Comunista Português:

Maria: “Ah, bom, não, ah mau.” Agora foi a vez de ela se rir. E depois: “Muitos hinos às massas que a gente ouve por toda a parte também não passam de manguitos inconscientes”.

Alexandra percebeu: referência às Brigadas. Ao radicalismo utópico das Brigadas, como diziam os históricos do socialismo (Cardoso Pires, 1987: 407).

Ideologicamente diferentes, mas complementares na diferença - diferentes na origem social, na concepção laboral e política -, Alexandra e Maria representam a ambiguidade e contradição da natureza humana. Com existência própria ou simples representação imagética de uma ou de outra, ambas condensam a mulher intelectual nascida e consciente do seu papel feminino no período pré-Revolução. Neste jogo de uma dupla personagem feminina, Cardoso Pires ora individua as personagens - física, laboral e ideologicamente - ora as faz convergir numa só, num processo imagético no qual ambas se transformam em Alexandra Maria (a quem o romance é dedicado) ou Maria Alexandra. Por isso, para a personagem Miguel, «a Alexandra era uma personagem nascida dos silêncios da amiga. Alguém que essa amiga tinha em si e que calava nos momentos de a revelar» (Cardoso Pires, 1987: 438). Esta complementaridade revela-se na morte, quando «Por um destes pressentimentos que só a morte sabe despertar, Maria procurou a mão de Alexandra e apertou-a com força» (Cardoso Pires, 1987: 448).

A morte de ambas, a 14 de Novembro, marca a morte da Revolução e a vitória da contra-revolução, que, historicamente, se verificaria a 25 de Novembro de 1975. Assim, a sabotagem das searas (Cardoso Pires, 1987: 418), as doenças criadas e infligidas aos animais no Sul do país (Cardoso Pires, 1987: 421), a ação e omnipresença

de Spínola na «desestabilização calculada» (Cardoso Pires, 1987: 439) criaram um ambiente político no qual a Revolução perde terreno face à contra-revolução em curso. Mitos arquétipos voltam a patentear-se e Spínola surge como «um magnífico touro de monóculo a crescer sobre a pátria amesquinhada» (Cardoso Pires, 1987: 422).

Assim sendo, «dois anos depois de uma paralisação repentina» o mundo recomeça «no ponto onde tinha sido interrompido» (Cardoso Pires, 1987: 441). Neste contexto, ainda antes da sua morte, Alexandra abandona as suas posições políticas extremistas e assume, novamente, altas responsabilidades numa nova multinacional. A volta ao *antigamente* do bar Crocodilo inaugura esta fase de retrocesso na narrativa, na qual a Revolução se torna *desmemória* e o imaginário nela consubstanciado uma batalha perdida:

No resto, as notícias que corriam cá fora eram de sujeitos mais ou menos regressados dos refúgios de Madrid e do Brasil a recitarem quintos impérios e mensagens do Pessoa [...].

Ao longo das ruas ele [Miguel] via cartazes esfarrapados, um pénis a cobrir a traço grosso a palavra Liberdade, teriam os povos a desmemória do que se dizia? Miguel, à medida que os dias passavam, sentia cada vez com maior clareza que a desmemória era a esclerose das revoluções (Cardoso Pires, 1987: 442).

3. Tempo histórico e tempo da narrativa: *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alfa* na sequência de *Casas Pardas*

Consideramos que um dos aspectos essenciais na construção do discurso cardosiano nas duas obras estudadas diz respeito à dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa*. Desenvolveremos, por conseguinte, esta problemática. Para tal, recorreremos ao Prefácio de Manuel Gusmão (1996) da obra *Casa Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa, uma vez que a análise temporal proposta para a obra *Casas Pardas* pode ser aplicada quer *A Balada da Praia dos Cães* quer a *Alexandra Alpha*.

Assim, em *Balada da Praia dos Cães* e em *Alexandra Alpha* o tempo histórico, tal como em *Casas Pardas*, apresenta um carácter multifacetado, coexistindo com o tempo crónico. Quer José Cardoso Pires quer Maria Velho da Costa propõem uma reflexão e problematização da vida em Portugal em 1960 (*Balada da Praia dos Cães*) e no fim dos anos sessenta / início dos anos setenta (*Alexandra Alpha* e *Casas Pardas*), a partir da sua reflexão e vivência pessoais. Os autores optam, por conseguinte, por criar uma narrativa anacrónica relativamente ao momento histórico em que escrevem, abordando temas, ocorrências, sentimentos e ambientes anteriores ao presente da escrita. Nesse sentido, narra-se o 25 de Abril já depois de, historicamente, ter ocorrido. Podemos, por isso, afirmar que houve dois 25 de Abril distintos: o histórico, real, ocorrido em 1974, e o vivido ou pressentido (ficcionalmente) pelas personagens, pelo narrador ou pelo narrador-personagem.

A Elisa de *Casas Pardas* enceta um processo de autoconhecimento e de «indagação de si» (Gusmão, 1996: 40) - «como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea?» (Costa, 1996 [1977]: 75) - num «lugar conjuntural» (Gusmão, 1996: 40) que coincide com o seu tempo, ou seja, com o tempo da história (que é o tempo da narrativa) no qual as ações se articulam. Ora, também a Mena de *Balada da Praia dos Cães* ou a dupla Alexandra-Maria (ou Maria-Alexandra) de *Alexandra Alpha* buscam no espaço-tempo do Portugal/anos 60 um espaço próprio feminino no tempo que lhes coube viver.

O tempo crónico no qual essa busca identitária das personagens femininas se insere coincide com o tempo histórico do Portugal de então. As personagens fictícias inserem-se, portanto, na realidade de um tempo ocorrido, pelo que encontramos menções a fatos históricos, a ambientes culturais e a modos de vida. Porém, à imagem de *Casas Pardas*, também nos dois romances de Cardoso Pires «não é o “cliché” destes “anos 60” que o romance sobretudo inscreve» (Gusmão, 1996: 41). Os três romances coincidem, por conseguinte, na transcrição da ambiência e da imagética de «um tempo de crise» (Gusmão, 1996: 41) político-social nacional, no qual se inserem os dramas e vivências das personagens. Assim, o país que Mena considerava dever «ser pasteurizado com merda» (Cardoso Pires, 1984: 96), a nova era que Elisa não atingia porque «qualquer ponto do polvilhado desta me agarra» (Costa, 1996 [1977]: 75), constitui um tempo (histórico) de crise no qual se insere o tempo (narrativo) de crise das personagens. Assiste-se à unidade do drama familiar e do drama político com as crises próprias das personagens; ou seja, o binómio crise (real) nacional (tempo de crise no qual entrara o regime) /

crise (ficcional) das personagens (tempo de crise pessoal das personagens) serve aos autores para refletir sobre a crise identitária portuguesa.

Na inter-relação da crise real e ficcional, as personagens pressentem a «outra era» (Costa, 1996 [1977]: 73) no país onde, como Ruy Belo dissera, «não acontece nada» (Cardoso Pires, 1987: 277). O 25 de Abril surge com um sinal, como um pressentimento, anunciando «um outro tempo» (Gusmão, 1996: 42) que se inscreve nos três romances. Sobrepondo-se ao tempo histórico dos romances, o 25 de Abril, a Revolução, é a matéria que «vem trabalhar a escrita do livro» (Gusmão, 1996: 42). As três narrativas não poderiam, portanto, existir sem a ocorrência da Revolução portuguesa.

A Revolução portuguesa permite a representação e contra-representação mitológica (ou seja, sem o advento da Revolução dos Cravos, José Cardoso Pires não poderia nem desmitificar os mitos do fascismo nem apresentá-los sob o novo prisma revolucionário) assim como a representação espaço-temporal da narrativa (a reflexão sobre o tempo recente é feita tendo em conta quer o conhecimento da Revolução, quer o conhecimento dos momentos que se lhe seguiram) e a consequente reflexão sobre o passado recente português no qual a Revolução se insere.

A Revolução permite, portanto, criar uma ruptura com o espaço ficcional das personagens e com o tempo histórico em que vivem (com exceção de *Balada da Praia dos Cães*, já que as personagens não conhecem, no tempo da narrativa, a Revolução). A ruptura temporal é, pois, efetuada graças ao conhecimento do autor do «futuro do passado que conta» (Gusmão, 1996: 42). Dito de outro modo, a voz da narrativa - ou, se preferirmos, as diferentes vozes da narrativa - escreve a partir desse futuro, que coincide com o tempo presente de escrita. A leitura dos dois romances de José Cardoso Pires, à imagem de *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, obriga, por conseguinte, ao conhecimento quer do ambiente repressivo anterior à Revolução, quer da emancipação resultante da Revolução; os leitores devem conhecer, tal como os autores, o futuro desse passado narrado.

A pluralidade das vozes que encontramos nas narrativas corresponde, por seu lado, à multiplicidade de vozes que irromperão com o 25 de Abril. O complexo processo revolucionário, no qual diferentes vozes tomam lugar, por vezes opondo-se violentamente, insere-se na complexidade e multiplicidade das vozes da narrativa e das diferentes falas das personagens dos dois romances de Cardoso Pires (tal como em *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa).

Alexandra e Maria (ou Maria e Alexandra) exemplificam duas vozes distintas e, contraditoriamente, complementares, à imagem do processo revolucionário português em curso, enquanto Mena busca no amor a imoralidade que lhe é culturalmente atribuída³⁹. Todas as personagens femininas inserem-se, portanto, na multiplicidade vocálica diegética, sobretudo enquanto sujeitos-mulheres cujo discurso o autor pretende rico de significações.

Não é, contudo, apenas o 25 de Abril que a voz narrativa e o leitor conhecem. Outra ocorrência - 25 de Novembro de 1975 - marcou o período pós-revolucionário, criando uma nova reflexão identitária, desta vez sobre o *ser* português pós-Revolução e pós-contrarrevolução. *Alexandra Alpha* inscreve este tempo histórico na narrativa, pelo que a voz que escreve, a voz que narra, a voz que conhece o 25 de Abril e que conhece, também, o 25 de Novembro, reconstrói histórias «do tempo em que se ia construindo o 25 de Abril» (Gusmão, 1996: 44)⁴⁰.

Conclusão

As duas obras de Cardoso Pires problematizam e refletem, no seguimento da tendência literária que se seguiu à Revolução portuguesa, a identidade portuguesa pré e pós-Revolução. Nesse sentido, o discurso cardosiano

39 Elisa, de *Casas Pardas*, na sua busca por um outro espaço e um outro tempo, procura, através de uma voz dissonante, distinguir-se daqueles que lhe são próximos.

40 Em *Casas Pardas*, é através da multiplicidade dos tempos históricos que a construção e escolha narrativas ganham forma: do título à organização por casas até aos nomes e pronomes pessoais. Esta multiplicidade temporal permite refletir sobre a História e seus dramas, dos seus avanços e dos recuos, permite falar a história «para falar à história» (Gusmão, 1996: 44). É, ainda, através desta reflexão histórica que podemos compreender quer o imaginário predominante durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista quer a transição que, gradualmente, se efetua para um imaginário no qual o coletivo se assume como o portador de mudanças e construtor de uma nova sociedade.

reflete sobre os anos ditatoriais obscurantistas, desmi(s)tificando mitologias colonialistas, imperialistas e heróicas e revelando, em simultâneo, o atraso crónico de Portugal.

Assistimos, por conseguinte, a uma reescrita da História à qual subjaz uma leitura crítica do passado português, numa subversão da relação entre a verdade e a ficção. Esta atitude é marcada por um narrador omnipresente e onisciente, cujo discurso crítico acompanha a diegese. Nesse sentido, o narrador de *Alexandra Alpha* desconstrói o passado e convida o leitor a atribuir-lhe um novo sentido, enquanto em *Balada da Praia dos Cães* o narrador se confunde com o protagonista. É, assim, através de um narrador ideologicamente distante do autor que se opera a de(s)mitificação e inversão imagética do Portugal salazarista e marcelista. O espírito crítico de ambas as obras revela, em paralelo, influências do neo-realismo, corrente cultural antifascista que, recusando «o sebastianismo intelectual»⁴¹, fora portador, juntamente com outras correntes como o surrealismo e o experimentalismo dos anos 1960, de uma nova Palavra livre.

O carácter religioso sobre o qual repousavam o simbolismo discursivo e visual da ditadura é desconstruído, pelo que através desta atitude podemos ler e decifrar o empenho social e militante do autor. Consideramos, desta forma, que em ambas as obras subjaz «um sistema de ideias e de juízos de valor, explícito e geralmente organizado, que serve para descrever, explicar, interpretar ou justificar a situação de um grupo ou de uma colectividade» (Rocher, 1968: 127), ou seja, subjaz, ainda que nem sempre explicitamente, uma ideologia.

Balada da Praia dos Cães e *Alexandra Alpha* revelam, igualmente, a presença do fenómeno da intertextualidade. Na sequência da proposta conceptual de Gérard Genette (1982) (segundo a qual aquele fenómeno engloba a citação, o plágio e a alusão) e considerando a intertextualidade num sentido mais amplo (as relações que um texto estabelece com outro texto e que, portanto, não passam, necessariamente, pela citação ou pela alusão), *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha* remetem-nos para eventos, discursos e músicas do presente da narrativa. Por outro lado, é através da inserção das personagens no ambiente nacional dos anos sessenta e setenta que aquelas se constroem a si mesmas, buscando individualizar-se das demais. A individuação é, assim, «um modo de assumir uma comunidade, diferentes comunidades» (Gusmão, 1996: 48), pelo que é através do autoconhecimento e, conseqüentemente, da problematização do lugar que ocupa socialmente, que a comunidade busca inserir-se espaço-temporalmente⁴².

A crise do regime na qual se insere a crise das personagens constitui, em suma, uma crise identitária global cujo processo de construção e de desconstrução acompanha o devir histórico.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Folio, 1981 [1949].
- Bourdieu, Pierre. «Comment se représente-t-on le monde social?». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, «Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges». 154 (set. 2004).
- Cabral, Eunice. *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-1982)*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- Cardoso Pires, José. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.
- Cardoso Pires, José. *Alexandra Alpha*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- Costa, Maria Velho da. *Casas pardas*. Pref. Manuel Gusmão. Lisboa: D. Quixote, 1996 [1977].

41 U.T. Rodrigues, «Sarabanda de Luzes e sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX», *Colóquio Letras*, Janeiro de 1997, n.º 143/144: 161.

42 Em *Casas Pardas*, é através da multiplicidade dos tempos históricos que a construção e escolha narrativas ganham forma: do título à organização por casas até aos nomes e pronomes pessoais. Esta multiplicidade temporal permite refletir sobre a História e seus dramas, dos seus avanços e dos recuos, permite falar a história «para falar à história» (GUSMÃO, 1996: 44). É, ainda, através desta reflexão histórica que podemos compreender quer o imaginário predominante durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista quer a transição que, gradualmente, se efetua para um imaginário no qual o coletivo se assume como o portador de mudanças e construtor de uma nova sociedade.

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- Coelho, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira galega e de estilística literária)*. Vols. II, III, IV. Porto: Mário Figueirinhas, 1997.
- Eminescu, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: ICALP, 1983.
- Flory, Sueli Fadul Villibor; Camocardi, Elensis Miriam. «A Revolução dos cravos e suas representações na mídia e na literatura». *Comunicação: Veredas*. III:3 (nov. 2004): 287-304.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Gorjão, Vanda. *Mulheres em tempos sombrios: oposição feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2002.
- Lopes, Óscar e Saraiva, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1978.
- Lourenço, Eduardo. *O Canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994.
- Lourenço, Eduardo. *O Esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- Lourenço, Eduardo. *O Fascismo nunca existiu*. Lisboa: D. Quixote, 1976.
- Lourenço, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote, 1982.
- Magalhães, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.
- Medina, Miguel (org.). *Esboços: Anti-fascistas relatam as suas experiências* (Entrevistas). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
- Pereira, Maria Luiza Scher. «Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires». *Revista Semear* [Em linha]. n.º 5, Rio de Janeiro, UFJF (1999). [Consult. 20 set. 2009]. Disponível em WWW:URL<http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_17.html>.
- Reis, Carlos. *O Discurso ideológico do neorrealismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- Roani, Gerson Luiz. «Sob o vermelho dos cravos de Abril: Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras*. 64 (set.-dez. 2004) : 15-32.
- Rocher, Guy. *Introduction à la sociologie générale. L'Action sociale*. Paris: HMN, 1968.
- Rodrigues, Urbano. «Sarabanda de luzes e sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX». *Colóquio Letras*. 43/144 (jan. 1997): 161-166.

Representações e transformações estéticas e ideológicas da canção-composição de intervenção: Fernando Lopes-Graça, José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Jorge Peixinho

Ana Saldanha

Université Stendhal, Grenoble III

(Portugal)

1. Introdução

Desde o final dos anos 40 que novas correntes artísticas se desenvolvem em Portugal, inspiradas, sobretudo, por novas revistas, como a revista *Vértice* e a revista *Seara Nova*. A canção e a música seguem este novo processo criativo, vindo a constituir, sobretudo a partir dos anos 1950 e 1960, uma voz ativa e fundamental na luta contra a ditadura que se instalara no poder a 28 de maio de 1926. A música passa, assim, a servir de tribuna ao descontentamento social, contendo, simbolicamente, a expressão e sentimento de revolta contra um regime em decadência exponencial.

Foi a partir dos anos sessenta que a canção popular de resistência - canto de intervenção - assumiu um papel artisticamente preponderante na luta contra a ditadura de Salazar e, depois, de Marcello Caetano. Ela toma, por conseguinte, uma multiplicidade de funções. Expressando a revolta, o medo e a opressão, a canção de resistência assume uma dupla dimensão política e cultural. Interpretada por vozes, também elas, resistentes, a canção de resistência utiliza signos que procuram estabelecer um contrapoder simbólico (Bourdieu, 2004), numa profusão de contra-símbolos de resistência, de luta e de liberdade, em conformidade com o ambiente sociopolítico de então.

A canção de intervenção vai produzir uma cultura oposta à cultura tradicionalmente veiculada pelo regime, reinventando uma nova sociedade e rejeitando a organização socioeconómica sua contemporânea. Utilizando novas imagens na expressão escrita e na oralidade, a obra contra-simbólica apela a um novo imaginário, a uma nova consciência, denunciando e rejeitando o imperialismo e a repressão.

Não deixa de ser significativo que entre as senhas do Movimento das Forças Armadas, a 24 e 25 de Abril de 1974, se encontrem duas canções populares, uma de Paulo de Carvalho e outra de José Afonso. Foram, deste modo, os próprios militares a escolher a forma musicada das duas primeiras fórmulas secretas, previamente convencionadas, como sinal do avanço das operações: os primeiros textos escolhidos pelos militares foram, portanto, primeiramente, canções, o que demonstra quer o poder simbólico contido na canção popular portuguesa (nomeadamente naquela que viria a tornar-se no símbolo da Revolução, *Grândola Vila Morena*) quer a sua importância ideológica.

2. A canção-composição de intervenção de Fernando Lopes-Graça, de José Peixinho, de José Afonso, de Adriano Correia de Oliveira e a poesia de Ary dos Santos

A expressão *canção* ou *canto de intervenção* surge, apenas, após o 25 de Abril de 1974, utilizando-se para referir quer a poesia (letras das canções) quer a música que a acompanha. O intérprete é, frequentemente, o autor da letra, pelo que se expande a noção de *cantautor*: «le chant d'intervention matérialise une posture soit de l'intérprete - qui étant également auteur porte le nom de *chanteur-compositeur* – soit de l'auteur de la lettre et du compositeur, où le chant devient un véhicule, un agent, une arme ludique [...] contre le régime» (Eduardo Raposo in Frias, 2006: 29).

A canção de resistência encontra as suas raízes na canção lírica e satírica popular «pela qual há quase oito séculos principiou o registo da poesia portuguesa» (Oscar Lopes in Afonso, s/d: 7). Encontrou, ainda, um «renovo no último decénio, ou pouco mais, de resistência ao fascismo e a uma guerra injusta» (Oscar Lopes in Afonso, s/d: 7) tendo-se mantido após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

Consideramos, porém, em termos estritamente semânticos, que o termo *canção de intervenção* pode induzir em erro pelo fato de compreender quer a poesia, quer a composição musical, parecendo excluir, desta forma, a simples composição musical não cantada. Com efeito, existem compositores que, apesar de serem autores e intérpretes das suas composições, não cantam poesia. Ora, apesar da ausência de voz, as suas composições foram, igualmente, interventivas política e socialmente, buscando temas contestatários e aspirando a uma alteração da organização socioeconómica sua contemporânea. Este desejo materializou-se na reflexão e busca de uma musicalidade que fugisse ao folclorismo do regime. Consideramos, por conseguinte, que ao termo *canção* devemos acrescentar o termo *composição*, pelo que optámos pela utilização do termo mais genérico de *canção-composição de intervenção*.

Desta forma, a arte musical contestatária de compositores como Fernando Lopes-Graça ou Jorge Peixinho não fica esquecida nem marginalizada relativamente aos *cantautores*. Tal designação permite-nos, portanto, englobar neste estudo quer os cantautores, quer os compositores *de intervenção*, sendo que a intervenção artística de ambos (por vezes em conjunto) permitiu o florescer de uma nova musicalidade portuguesa assim como de uma nova consciência sócio-musical.

Dos *cantautores* destacam-se José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco⁴³, Luís Cília⁴⁴, Francisco Fanhais⁴⁵ e Sérgio Godinho⁴⁶. Correndo o risco de tornar este artigo demasiado longo, optámos, apenas, por um breve estudo de José Afonso e de Adriano Correia de Oliveira, expoentes e representantes de uma nova consciência musical.

2.1. Fernando Lopes-Graça: uma vida ao serviço de uma verdadeira cultura popular

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi um compositor que, inspirando-se nas canções populares da província portuguesa, se engajou social e politicamente na luta antifascista. Opondo-se aos valores, à ordem e ao obscurantismo da ditadura, quer em termos políticos, quer em termos étnicos, culturais e estéticos, Lopes-Graça defendeu, sobretudo a partir de 1928, um forte internacionalismo contra o nacionalismo *folclórico*.

Ainda nos anos vinte, Lopes-Graça opta por uma recuperação e sistematização da música portuguesa, opondo-se ao processo de *folclorização* nacional em curso. Em 1937 vai trabalhar para Paris, participando nas atividades culturais organizadas pela Frente Popular, e onde «descobre, enfim, o potencial da modernidade que se contém no arcaico do material de proveniência tradicional e o contributo deste para o plasmar da sua própria linguagem de compositor» (Mario de Carvalho in Weffort, 2006: 14). É neste período que inicia a sua teorização

43 Na primeira metade da década de setenta, o trabalho de José Mário Branco (n. 1942) pode dividir-se em duas fases. A primeira é a do exílio/resistência, com grande actividade junto dos emigrantes (musical, teatral, política), a gravação dos seus dois primeiros LPs e como autor dos arranjos de *Cantigas do Maio* e *Venham Mais Cinco*, de José Afonso. A segunda fase, pós-revolucionária, passa-se em Portugal, já derrubada a ditadura, quando o cantor se multiplica em projectos coletivos, na política, na música (GAC), no teatro (como compositor e actor na Comuna e no Teatro do Mundo) e no cinema (escreve para a banda sonora dos filmes *A Confederação*, *Gente do Norte*, *Ladrão do Pão*). A década de oitenta é a de um ajuste de contas com uma geração e os seus fantasmas: *Ser Solidário/FMI* (1982) e *A Noite* (1985). Em 1990 edita *Correspondências*. De então para cá, sem deixar o cinema e o teatro, tem dado especial atenção ao trabalho com outros músicos e compositores, como Amélia Muge, Gaiteiros de Lisboa, Camané, Rui Júnior ou José Peixoto.

44 Luís Cília (n. 1943), cantor de intervenção que se exilou em França, gravou ininterruptamente a partir de 1964, profissionalizando-se em 1967. Uma das suas músicas mais conhecidas do exílio é a composição *Avante Camarada!*, actualmente o hino do Partido Comunista Português. Destinado a ser transmitido na Rádio Portugal Livre, sediada em Argel, a canção foi incluída no disco *Canções Portuguesas*, interpretadas por Luísa Basto, editado em Moscovo em 1967. Esta composição tornar-se-ia, nas vésperas da Revolução portuguesa, um dos temas mais populares da resistência antifascista.

45 Francisco Fanhais (n. 1941) é sacerdote e, igualmente, compositor. Graças à música, foi um dos mais destacados católicos progressistas que, gradualmente, foram marcando a sua distância em relação à ditadura. Impedido de cantar, de exercer o sacerdócio e de leccionar nas escolas oficiais, emigra para França em 1971. Entretanto, torna-se militante da LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária), de Emídio Guerreiro – actualmente membro do Partido Popular-Democrata / Partido Social-Democrata (PPD-PSD). Regressa a Portugal após o 25 de Abril de 1974.

46 Sérgio Godinho (n. 1945) parte aos 18 anos para a Suíça e, dois anos mais tarde, para França. Neste país contacta com outros músicos portugueses como Luís Cília e José Mário Branco, ensaiando as suas primeiras composições. A partir de 1971 inicia a sua carreira musical e em 1973 parte para o Canadá. Volta a Portugal depois da Revolução, tornando-se autor de diversas canções.

sobre a autêntica canção tradicional, vinculada à terra, ao quotidiano e à vida comunitária em geral. Para Lopes-Graça, a canção deveria ser a expressão da autêntica ruralidade, exprimindo o *ser* coletivamente.

A partir de 1947, em colaboração com o francês Michel Giacometti, e em conformidade com o que já havia teorizado, coleta e reúne cantos e músicas tradicionais, em busca de uma identidade musical portuguesa do século XX. Procura, por conseguinte, a autêntica canção popular, rejeitando a *ligeireza* musical *folclorizante*. Segundo o próprio:

Usa-se e abusa-se hoje muito da expressão “cultura popular”. [...] Não é raro vermo-la utilizada com intuítos reservados, como verdadeiro instrumento demagógico, com o fim de lisonjear com ela o povo para melhor se servirem dele. [...] Tanto a cultura popular como a arte popular, logo que são organizadas, logo que são dirigidas, deixam de ser verdadeiramente populares e passam a ser coisas artificiais [...]. Para muita gente, “popular” é sinónimo de fácil, de imediatamente acessível, de trivial, se é que não de superficial e inferior. [...] Creio que nunca será de mais denunciar este falso conceito do “popular” que não é, nunca foi, o que uma concepção aristocrática da cultura supõe ou adrede inculca. Não: popular não é o mesmo que ordinário e vulgarucho. [...] Estes profissionais, que julgam utópico aplicar um critério de elevação aos programas dos “concertos populares”, estão viciados pelo conceito de cultura aristocrática, e não vêem o perigo que representa para o desenvolvimento e expansão da sua arte esta oposição de duas culturas no momento em que a cultura tende a uniformizar-se democraticamente e a satisfazer inadiavelmente as necessidades espirituais do “homem comum”, que pertence, na verdade, ao povo. [...] É nobre lutar por toda e qualquer causa superior; e o povo tem provado saber lutar pelas causas superiores, a menor das quais não tem sido a do seu aperfeiçoamento, a da sua dignificação social e espiritual (in Weffort: 44-52).

Ao processo de *folclorização* encetado pelo poder ditatorial, Lopes-Graça contrapõe as raízes profundas da tradição musical do país: segundo Alexandre Branco Weffort, «é sobretudo na utilização da fonte folclórica enquanto matéria para a criação musical, que Lopes-Graça manifesta a sua plena modernidade» (2006: 26).

Assim, enquanto para o autoproclamado Estado Novo o povo era o Outro inferior cuja imagem servil e pitoresca servia os interesses propagandísticos do poder, para Lopes-Graça o Outro constituía um depositário de experiências e culturas cuja preservação e sistematização importava concretizar. Elaborar este acervo de experiências, de vida e de culturas sob uma forma acústica constituía, para Lopes-Graça, o verdadeiro testemunho musical da identidade portuguesa. As suas recolhas e composições musicais revelam-se, neste sentido, como um material de maior importância para o conhecimento da vida quotidiana e laboral campesina, permitindo, em paralelo, uma reflexão sobre o Outro Portugal, aquele que o regime obscurecia, integrando no discurso propagandístico apenas partes da sua cultura.

Lopes-Graça enceta, por conseguinte, um movimento estético e, portanto, ideológico, no qual se opõe à *folclorização* nacional encetada pelo fascismo, num processo que se pretendia democrático e acessível ao povo, ou seja, «não só [a]o trabalhador, [a]o empregado ou [a]o funcionário, mas [a]o médico, [a]o estudante ou [a]o escritor com preparação musical idêntica à daqueles» (in Weffort, 2006: 44). Diz Fernando Lopes-Graça:

Expressão e documento de vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social (in Weffort, 2006: 49).

Lopes-Graça busca o Portugal escondido pelo regime, depauperado e esquecido, intervindo na sociedade, não apenas enquanto artista, mas igualmente enquanto membro ativo da comunidade portuguesa. Os seus escritos e teorizações sobre a tradição oral⁴⁷ destinavam-se, assim, não só para reflectir e problematizar a sociedade portuguesa, mas igualmente para nela intervir. Como diz o próprio:

A noção que se tinha ou a imagem que em geral se fazia de uma arte musical popular de formas predominantemente rudimentares, de expressão singela, de idiosincrasia essencialmente amorosa, docemente amorosa,

47 Nessa busca das raízes musicais tradicionais, Lopes-Graça estabelece uma diferença entre música tradicional, essencialmente rural, e música popular, urbana.

ou ingenuamente folgazã, no fundo mais pitoresca do que profunda, mais sedutora do que impressiva, tal noção ou imagem, sem deixarem de possuir alguma verdade, porque nos dão um aspecto, mas tão-só um aspecto (na realidade, ainda o mais correntemente estereotipado), da música folclórica portuguesa, há agora que corrigi-los, e quase radicalmente, em presença de tantos outros aspectos que esta música nos desvenda, aspectos bem mais significativos ou bem mais ricos de implicações de vária ordem – nomeadamente os aspectos dramático e místico (pontos de vista psicológico e sociológico) e o aspecto morfológico, tonal e rítmico (ponto de vista estético) (in Weffort, 2006: 110).

As composições elaboradas por Lopes-Graça possuíam, em conformidade com as suas teorizações, uma importante carga simbólica, aprofundando uma identificação com o povo e com a sua cultura. Através delas podemos observar as tendências estéticas e ideológicas do compositor que «jamais escreveu uma nota alheado das formas de existência social da sua música, conscientemente assumida como *produto de uma equação entre o artista e o seu meio*» (Carvalho, 1989: 15). Nesse sentido, a composição musical do poema de José Gomes Ferreira, *Jornada* - talvez a mais conhecida das *Canções Heróicas* de Lopes-Graça -, reagindo ao simbolismo folclórico do fascismo, chama o auditório à compreensão da importância do ritmo da luta e da acção na transformação social necessária.

Compostas em 1945-1946, as *Heróicas* estiveram, sobretudo, ligadas à atividade do Movimento de Unidade Democrática (MUD) de que a *Jornada* se transformou numa espécie de hino-não oficial (assim descrito, aliás, pela própria PIDE). O poema, por seu lado, invoca a importância e o valor da Palavra e acção coletivas, num apelo a uma nova consciência social:

Não fiques para trás oh companheiro
É de aço esta fúria que nos leva
Para não te perderes no nevoeiro
Segue os nossos corações na treva.

Refrão

Vozes ao alto, vozes ao alto
Unidos como os dedos da mão
Havemos de chegar ao fim da estrada
Ao sol desta canção.
Aqueles que se percam no caminho
Que importa? Chegarão no nosso brado
Porque nenhum de nós anda sozinho
E até mortos vão a nosso lado.

Lopes-Graça lançara, em suma, a ideia de criar um *Cancioneiro revolucionário* que, com o objetivo de formar e de consolidar uma consciência sociopolítica, pretendia, igualmente, servir de paralelo à nova literatura e artes plásticas neorrealistas. As *Canções Heróicas* que nascem desta ideia constituem, assim, um novo conceito artístico musical que se distanciava da «manipulação emocional para fins de propaganda» (Carvalho, 1989: 19) que o regime ditatorial fazia da música. Paralelamente às *Canções Heróicas* - «concretização musical da militância política» (Carvalho, 1989: 12) - as restantes obras musicais de Lopes-Graça repensam o ser português e os seus mitos, contrapondo à ideia mítica de uma musicalidade portuguesa, uma ideia dialéctica (Carvalho, 1989).

2.2. Jorge Peixinho: novas melodias

Jorge Peixinho (1940-1995) foi um dos mais importantes compositores portugueses do século XX, tendo tido um papel fundamental na atualização do panorama musical do país, entre 1961 e meados da década de 1980, não apenas através da sua atividade criativa, mas, igualmente, enquanto divulgador, ensaísta e intérprete.

Considerado como o mais importante catalisador da vanguarda musical portuguesa, foi, ainda, um dos compositores que marcou a nova musicalidade do Novo Cinema Português:

A importância da música para a afirmação estética do novo cinema não se manifesta apenas a nível formal, em conformidade com as novas técnicas e métodos cinematográficos (som directo, sons do quotidiano), mas também a nível dos conteúdos. A guitarra de Paredes, o piano de Veloso e os instrumentos vanguardistas de Peixinho não são apenas sons que acompanham as imagens e ocupam os tempos mortos, mas são sons que interferem no processo fílmico, que imprimem novas interpretações estéticas e que contribuem para a caracterização estética da obra (Cunha, 2006: 13).

Uma das preocupações estéticas de Peixinho consistiu na procura de relações multidisciplinares da música com outras disciplinas, de forma a libertá-la das convenções tradicionais. Assume, por conseguinte, uma atitude artística vanguardista e de ruptura, defendendo uma relação entre a música e as artes plásticas e rompendo com os convencionalismos musicais *folclorizantes* do poder dominante. A sua obra musical assume, deste modo, sobretudo a partir de 1970, um carácter contestatário, fundando, nesse mesmo ano, o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*. Nele, reflecte e analisa as problemáticas das novas músicas e das novas técnicas instrumentais, pratica a improvisação coletiva e promove a música contemporânea, em particular a música portuguesa. Como o próprio afirma:

[O objectivo da minha música] é a construção e organização de um novo e pessoal mundo sonoro. Explorei profundamente e intensivamente todas as relações entre a harmonia e o timbre para construir uma espécie de rede muito densa de sons transformados. A característica principal da minha música é uma espécie de *atmosfera sonora onírica*, na qual surgem pequenas transformações através de artifícios contrapontísticos, filtragens harmónicas e tímbricas, etc. Dou também muita importância à ambiguidade entre a continuidade e a descontinuidade (in Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha], 2009)⁴⁸.

Contudo, Jorge Peixinho não deixou de aliar a sua reflexão e trabalho musical à militância política: primeiro, pelo derrube do fascismo, depois, pela construção de um Portugal democrático, conjugando o empenhamento político e a nova atitude estética na sua obra musical.

As suas composições musicais, a partir dos anos 1970, apelam, portanto, a uma nova consciência política, denunciando o colonialismo e glorificando a luta dos povos pelo socialismo, pela independência e contra o fascismo. Assim foi em *Quatro Peças Para Setembro Vermelho* (1972), *Morrer Em Santiago* (1973), *A Aurora do Socialismo*, *“Madrigale Capriccioso”* (1975) e *Elegia a Amílcar Cabral* (1973), bem como na banda sonora que compôs para o filme *Brandos Costumes* (1972), de Alberto Seixas Santos.

Procurando uma nova vanguarda musical, em estreita ligação com a participação política ativa, Peixinho contradiz a musicalidade *folclórica* e *ligeira* da ditadura, desafiando os mitos do regime e propondo novas imagens musicais, de forma a criar um contrapoder musical (e, portanto, simbólico).

Em termos sonoros, a musicalidade afasta-se da música folclórica portuguesa, buscando, em contrapartida, nas vanguardas europeias a sua inspiração. Os temas escolhidos como títulos das suas obras - a cor rubra, a cidade de Santiago (após o golpe de Estado de Pinochet) e Amílcar Cabral (após o seu assassinato) - constituem, neste sentido, imagens (cromática, toponímica e humana) que nos reenviam para a construção de uma nova ordem oposta à ditadura política e económica que dominou os destinos portugueses durante 48 anos.

2.3. José Afonso: a ligação à terra

José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos (1929–1987), mais conhecido como José Afonso ou Zeca Afonso, interioriza os cânones da herança musical portuguesa da tradição oral, recriando e estilizando a canção popular:

José Afonso é um daqueles novos segréis que mais criativamente reatam uma tão velha tradição nacional.

Reconhecemo-lo, imediatamente, nos ritos paralelísticos, numa enorme liberdade de fantasia enternecida, solidária ou sarcástica, proporcionada pelo perfeito entrosamento entre as letras e a música; e em motivos folclóricos rurais ou marítimos (Oscar Lopes in Afonso, s/d: 7).

48 Jorge Peixinho cit. por Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha], Portugal, Miso (Music Portugal), 2009. Acedido em 25 de Setembro de 2009, em: <http://www.mic.pt/port/apresentacao.html>.

José Afonso compõe, deste modo, canções que, não sendo tradicionais, se enquadram musical e culturalmente na tradição musical portuguesa. As recriações musicais de tradição oral por ele incorporadas comportam quer letras e músicas tradicionais, quer textos de origem tradicional que por ele foram musicados. Deste modo, recorrendo às cantigas da terra, de embalo e de labor, José Afonso estende a capacidade interventiva da expressão musical:

Nas canções de José Afonso, é uma dimensão rural da nossa cultura quem canta. Mesmo se foram os estratos mais eruditos e mais urbanos da sociedade portuguesa quem se identificou com as suas alusões ao milho rei, à cabrita mansa, às bruxas, aos coelhos do monte. Passando pela universidade, pelo movimento estudantil e pela oposição ao regime autoritário, esses estratos assumiram-se como expressão de um mundo urbano e industrial em mutação profunda. Mas nem por isso perderam as suas manifestas ligações a uma vida provinciana e bucólica, onde são de ouro os meninos (Boletim da AJA-Associação José Afonso, 1998)⁴⁹.

José Afonso, o *Zeca*, mescla, por conseguinte, o elemento da ruralidade portuguesa à sua reflexão sobre os anseios e aspirações das gentes, em concordância com a sua ativa militância antifascista, desde o tempo em que era estudante em Coimbra. Conseguiu, desta forma, estabelecer uma ponte entre o movimento estudantil e as gentes portuguesas, utilizando como uma ferramenta artística as expressões musicais de tradição oral.

Ora, as origens da atividade musical de José Afonso encontram-se, como vimos, na canção coimbrã, foro musical de resistência e de denúncia. Mesclam-se, depois, influências africanas, a *chanson* francesa, a canção de protesto anglo-americana e a música dos cantautores latino-americanos. José Afonso afasta-se, desse modo, gradualmente, da canção tradicional coimbrã para se aproximar, segundo Manuel Correia, de «formas/soluções musicais consideradas como mais adequadas à necessidade de cantar coisas novas de inadiáveis urgências» (s/d: 5) (as quais convergem quer na balada quer na canção popular). Assim, José Afonso, como Lopes-Graça já o fizera, rejeita o folclore atípico e castrado propagandeado e promovido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) e enquadrado na política preconizada pela classe dominante da ditadura.

Data de 1963 a ruptura da balada coimbrã com o tradicional fado coimbrão, com a edição da composição *Menino do Bairro Negro*:

Olha o sol que vai nascendo
Anda ver o mar
Os meninos vão correndo
Ver o sol chegar

Menino sem condição
Irmão de todos os nus
Tira os olhos do chão
Vem ver a luz

Menino do mal trajar
Um novo dia lá vem
Só quem souber cantar
Virá também (...)⁵⁰.

Através dos sinais verbais proporcionados pela letra da canção, José Afonso une uma imagem a um conceito: a luta de libertação dos povos africanos colonizados. Apela, por conseguinte, à união dos oprimidos e à libertação dos explorados / colonizados. A denúncia da exploração, em Portugal e nos territórios portugueses africanos (referindo-se quer à realidade colonial, quer à exploração agrícola em Portugal, sobretudo no Alentejo), será, igualmente, o tema principal do álbum *Traz Outro Amigo Também* (1970). Neste álbum, José Afonso sustenta a necessidade da tomada de consciência de um povo oprimido que *não come nada* porque tudo fica entre as mãos daqueles que *comem tudo* (*Os Vampiros*, 1973).

49 José Carlos Costa Marques, *Solidariedade Humanidade Natureza*, Boletim da AJA-Associação José Afonso, 1998, n. 4, Lisboa, cit. por M. Correia, *op. cit.*, p. 5.

50 J. Afonso, «Menino do Bairro Negro», *Baladas de Coimbra* [vinil], LP, Rapsódia, 1975.

A tradicional oralidade musical portuguesa encontra-se omnipresente nas composições de José Afonso. A partir de 1971, José Afonso recorre a instrumentos populares portugueses, estimulando a sua utilização por outros músicos, como Adriano Correia de Oliveira, Fausto ou Júlio Pereira. Foi, igualmente, nesse mesmo ano que surgiram os álbuns *Cantigas do Maio*, de José Afonso, *Gente de Aqui e de Agora*, de Adriano Correia de Oliveira e *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*, de José Mário Branco: «Estas obras - fruto das concepções forjadas na década de 60 [...] - vieram revolucionar por completo os caminhos da nova música portuguesa» (Correia, s/d: 7). Faz parte da edição *Cantigas do Maio*, de José Afonso, a composição *Grândola Vila Morena*, segundo sinal escolhido pelos capitães de Abril para dar conta, às 24h, do avanço das operações, a 25 de Abril de 1974.

Essa escolha musical não foi, aliás, ocasional:

Não foi por simples acaso que o santo-e-senha musical com que se abriram as esperanças de Abril veio a ser a *Grândola, Vila Morena*. É que, na sua serena e directa simplicidade, esta canção constitui a melhor contraprova da criatividade que noutros poemas-canções de José Afonso se assinala por inflexões imprevisíveis de humor, de intriga ou sequência frásica, de imagem, ou pelo imaginativo jogo de correlação letra/curva melódica/harmonia musical (Oscar Lopes in Afonso, s/d: 7).

Aludindo à importância coletiva do povo como factor de mudança social - «o povo é quem mais ordena» (*Grândola, Vila Morena*, 1971) - *Grândola Vila Morena* veiculava a necessidade de uma nova consciência que materializasse uma etapa de transformação em Portugal: «Nesta canção, hoje emblemática e historicamente imortal, comparecem as grandes aspirações pelas quais tão corajosamente lutaram (os que lutaram) nos anos sessenta» (Oscar Lopes in Afonso, s/d: 7). A escolha desta música permitia, deste modo, aos capitães de Abril, justificar um levantamento militar que se pretendia, igualmente, popular. A força do movimento não estaria apenas nas mãos dos capitães mas, igualmente, do povo, tendo como objetivo último a construção de uma «terra da fraternidade» (*Grândola Vila Morena*, 1971). A terra fraterna almejada seria construída por todos os portugueses, independentemente das suas diferenças - «em cada rosto um amigo / em cada rosto igualdade» (*Grândola Vila Morena*, 1971) -; apela-se, assim, ao coletivo enquanto sujeito transformador do devir histórico. A mensagem política do levantamento militar que se tornaria Revolução já havia sido, antes mesmo da leitura do primeiro comunicado, difundida musicalmente.

Numa atitude contra-simbólica - imagem do menino do bairro negro, a força coletiva de Grândola, a classe dominante que come tudo e que não deixa nada para a maioria da população -, José Afonso desconstrói os mitos recriados pela ditadura, criando, através de uma arte musical que não renega a ruralidade nem a terra, uma nova consciência crítica coletiva. José Afonso representa, por isso, uma atitude de referência que eclodiu expressiva e poderosamente após a Revolução de Abril, notadamente nos anos oitenta: «Prefiro cantar canções de folclore a partir de uma recolha tão conscienciosa e documentada quanto possível e só esporadicamente tentarei musicar um ou outro poeta» (Jose Afonso in Correia, s/d: 9).

Esta autenticidade e busca identitária musical encontram-se em dialética com a militância e com a praxis criativa que acompanha o processo de transformação coletiva através da tomada de consciência da realidade nacional. Na continuidade do trabalho de consciencialização e de denúncia que havia sido feito antes do 25 de Abril, José Afonso alerta, após a Revolução, para os perigos que advêm de um poder no qual se exclua a participação popular da vida política do país:

Não há velório nem morto
Nem círios para queimar
Quando isto der prò torto
Não te ponhas a cavar
Quando isto der prò torto
Lembra-te cá do colega
Não tenhas medo da morte
Que daqui ninguém arreda

Se a CAP é filha do facho
 E o facho é filho da mãe
 O MAP é filho do Portas
 Do Barreto e mais alguém⁵¹.

A música popular portuguesa que se afirma nos anos 80 é, deste modo, herdeira da multiplicidade de caminhos musicais de tradição popular, na qual se assume uma atitude dialética entre a necessidade de afirmação musical de um género especificamente português e a afirmação e intervenção cultural e política. A recriação musical daqui resultante constituiu uma alternativa artística no Portugal dos anos sessenta, e do início dos anos setenta, tendo-se repercutido no Portugal pós-Revolução.

2.4. Adriano Correia de Oliveira: a composição de inspiração medieval

Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), tal como o fizera José Afonso, rompe com o fado tradicional e, conseqüentemente, com as imagens por ele veiculadas, enveredando pela composição de inspiração medieval, numa nova combinação entre tradição e modernidade.

Modificando a forma das composições, Adriano opta por um novo discurso estético e ideológico: «le chant d'intervention *Trova do Vento que Passa*, écrit en 1963, se transforme rapidement en hymne du mouvement étudiant» (Frias, 2006: 30). Escrito pelo poeta Manuel Alegre e musicado por António Portugal, *Trova do Vento que Passa* torna-se, juntamente com *Os Vampiros*, num dos símbolos da resistência antifascista. Apelando a uma nova consciência política, Adriano homenageia todos aqueles que resistem à ditadura, fazendo emergir da obscuridade a luta clandestina antifascista: «Mesmo na noite mais triste / em tempo de servidão / há sempre alguém que resiste / há sempre alguém que diz não».

Interpretando, em *Cantar da Emigração*, um poema da escritora oitocentista galega Rosalía de Castro (1837-1885), Adriano, através das imagens da Galiza, terra sofrida e abandonada, canta o próprio Portugal, também ele feito de emigrantes, de miséria e de fome:

Este parte, aquele parte
 e todos, todos se vão
 Galiza ficas sem homens
 que possam cortar teu pão
 Tens em troca
 órfãos e órfãs
 tens campos de solidão
 tens mães que não têm filhos
 filhos que não têm pai⁵².

Adriano envolveu-se nas greves académicas de 1962 e concorreu à Direcção da Associação Académica de Coimbra, numa lista apoiada pelo Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.). Em 1969 editou *O Canto e as Armas*, no qual musica poesias de Manuel Alegre, disco com o qual ganha o Prémio Pozal Domingues. Após o fim do serviço militar lança, em 1970, o álbum *Cantaremos* e, no ano seguinte, o disco *Gente d'Aqui e de Agora*, o qual marca o primeiro arranjo, como maestro, do ainda jovem José Calvário (José Niza foi o principal compositor deste disco). Em 1973 é editado o disco *Fados de Coimbra*.

Após a Revolução de Abril, Adriano percorreu o país de Norte a Sul quer em campanhas de dinamização cultural, quer em comícios e festas do Partido Comunista Português (P.C.P.), da Aliança Povo-Unido (A.P.U.) e do movimento sindical: «A voz de Adriano Correia de Oliveira vem das mais profundas raízes da nossa história, do nosso povo e das mais profundas raízes da camaradagem e do ser humano» (*Avante!*, 22-08-2002), considera

51 J. Afonso, «Viva o Poder Popular», *Viva o poder popular!* [vinil], single, Portugal, LUAR, 1975.

52 A.C. (de) Oliveira, «Cantar da Emigração», *Gente d'aqui e de agora* [vinil], LP, Orfeu, 1971.

Óscar Lopes, acrescentando que os poemas de Adriano surgem na linha da «secular tradição de luta do povo português contra a traição dos exploradores» (*Avante!*, 22-08-2002).

Quando a canção de intervenção pôde, finalmente, ser livremente cantada, Adriano fundou o *Colectivo de Acção Cultural*, participou no I Festival da Canção Portuguesa, no Coliseu dos Recreios, e no I Festival da Canção Livre. Gravou, em 1975, o disco *Que nunca mais*, sob a direcção musical de Fausto e com textos do escritor Manuel da Fonseca, o qual lhe valeu o título de Artista do Ano pela revista inglesa *Music Week*. O seu último álbum, *Cantigas Portuguesas*, foi editado em 1980.

As imagens veiculadas pelas canções que interpretou mantiveram-se, no essencial, as mesmas antes e após o 25 de Abril. Assim, paralelamente a um apelo a uma nova organização social e económica e à denúncia dos abusos de poder, da repressão e da exploração, mantém uma confiança extrema no Homem e nos avanços que este pode efectuar:

Adriano esteve desde cedo e até à morte com aqueles para quem a liberdade se concretiza em metas como a abolição da exploração pela mais-valia, a libertação da terra latifundiária, a realização pragmática, e até constitucional, das melhores virtualidades humanas, individuais e coletivas, e como autêntica autodeterminação nacional, na economia e na cultura. [...] Encontramos a mais íntima associação entre o amor, o companheirismo caloroso, a devoção pátria e a solidariedade com o povo explorado, a solidariedade com a mó de baixo, que é sempre a mais consequente denúncia em qualquer processo histórico (Lopes, *Avante!*, 22-08-2002).

Ora, como José Afonso, também Adriano construiu novas imagens através da música, assumindo uma nova atitude estética e ideológica que se opunha ao esteticismo e simbologia da ditadura portuguesa.

3. Conclusão

A canção popular portuguesa (tal como o fizera o romance neorrealista) dá voz às aspirações e aos descontentamentos de um povo, assumindo, antes da Revolução de Abril, um importante papel de resistência. Após a Revolução, explora e reflete a nova organização sociopolítica, pelo que a Liberdade e o Socialismo se assumem como um tema de referência dos autores cuja intervenção política e social não pode ser dissociada da sua arte de fazer música. A música completa, neste sentido, a imagem literária.

Na segunda metade do século XX nasce, assim, uma nova consciência musical que renegava o folclorismo sustentado pelo regime. Para tal, a teorização e prática musical de Fernando Lopes-Graça foi fundamental. Nos anos sessenta, músicos antifascistas criam novas sonoridades, cantando, através da ligação à terra e ao país que os viu nascer, uma nova era liberta da repressão e do obscurantismo salazarista, enquanto o movimento artístico plástico (neorrealismo, surrealismo, experimentalismo) lançava uma nova concepção de pintar o mundo, em estreita ligação com a realidade laboral portuguesa.

A canção popular pós-Revolução não pode, deste modo, recusar a herança artística daqueles que haviam defendido uma nova consciência social através da música. Nesse sentido, a canção de intervenção ganha um novo fôlego, desta vez cantando a nova organização popular, impulsionando e participando nas transformações em curso. A voz, antes impedida de se revelar, canta pelo país fora enquanto a arte sai, definitivamente, das galerias para se revelar nos muros portugueses.

Os novos tons, os novos ritmos, a nova musicalidade, ou seja, a nova estética, conta, significa e transforma. Novos símbolos cantados ganham forma, conduzindo-nos a uma multitude de significações - nascimento de uma nova era, igualdade social e sexual, luta colectiva - que convergem na esperança-mor de uma nova sociedade liberta da repressão e da exploração.

Bibliografia

Ary dos Santos, José Carlos. *As Palavras das cantigas*. Lisboa: Avante!, 1993.

Bourdieu, Pierre. «Comment se représente-t-on le monde social?». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, «Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges». 154 (set. 2004).

- Carvalho, Mário Vieira (de). *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM, 1989.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- Coelho, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira galega e de estilística literária*. Vols. II, III, IV. Porto: Mário Figueirinhas, 1997.
- Correia, Mário. *A Música tradicional na obra de José Afonso*. Lisboa: Associação José Afonso, col. «Cadernos de música popular I», [s.d].
- Cunha, Paulo. «O Papel da música na construção do sentido moderno do Novo Cinema português». *O Artista como Intelectual. No centenário de Fernando Lopes-Graça*, Congresso Internacional organizado pelo CEIS20/ Grupo “Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais”, Coimbra, 26 a 29 de Abril de 2006.
- Eminescu, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: ICALP, 1983.
- Frias, Aníbal. «La Contestation créatrice». *Latitudes: Cahiers Lusophones*. 26 (abr. 2006): 24-32.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Hatherly, Ana; Melo e Castro, E.M. de. *Textos teóricos e documentos de poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1979.
- Lopes, Óscar; Saraiva, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.
- Lopes, Óscar. «A Palavra feita arte». *Avante!* [em linha], 22-08-2002, n° 1499. [Consult. 26 jul. 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://www.pcp.pt/avante/20020822/499s5.html>>.
- Nunes, António Manuel (org.). *Canção de Coimbra, testemunhos vivos* (Antologia de textos). Coimbra: Associação Académica de Coimbra; Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra, 2002. 9-69. «Da(s) memória(s) da canção de Coimbra».
- Reis, Carlos. *O Discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- Roani, Gerson Luiz. «Sob o vermelho dos cravos de Abril: Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras*. 64 (set.-dez 2004) : 15-32.
- Rodrigues, Urbano. «Sarabanda de luzes e sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX». *Colóquio Letras*. 143/144 (jan. 1997): 161-166.
- Rosendo, Catarina. «Rogério Ribeiro (1930-2008): o pintor que abriu ao texto» [em linha]. Portugal: ArteCapital, 31 de Março de 2008. [Consult. 20 dez 2008]. Disponível em WWW:URL<<http://artecapital.net/opinioes.php?ref=62>>.
- Solidariedade Humanidade Natureza*. Boletim da AJA-Associação José Afonso. n. °4, 1998, Lisboa.
- Weffort, Alexandre Branco (org.). *A Canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho, 2006.

Outros suportes:

Música:

- Afonso, José. *Baladas de Coimbra* [vinil]. LP, Rapsódia, 1975.
- Afonso, José. *Viva o poder popular!* [vinil]. Single, LUAR, 1975.
- Oliveira, Adriano Correia de. *Gente d'aqui e de agora* [vinil]. LP, Orfeu, 1971.
- Oliveira, Adriano Correia de. *Trova do vento que passa* [vinil]. LP, Orfeu, 1963.

Outros:

Centro de Documentação do 25 de Abril. Centro de Documentação do 25 de Abril [em linha]. Coimbra (Portugal): Universidade de Coimbra [dir. Boaventura Sousa Santos]. [Consult. 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://www1.ci.uc.pt>>.

Centro de Informação da Música Portuguesa [em linha]. Portugal: Miso (Music Portugal), 2009. [Consult. 25 set. 2013]. Disponível em WWW:URL<<http://www.mic.pt/port/apresentacao.html>>.

José Afonso, brochura ORFEU, fab. e dist. Rádio Triunfo, Lisboa, [s.d.].

Anticlericalismo e antirreligiosidade em *As farpas* (Eça de Queirós)⁵³

Antonio Augusto Nery

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

(Brasil)

Escritos por Eça de Queirós (1845 -1900) em parceria com Ramalho Ortigão (1836 – 1915), *As farpas* foram folhetos mensais publicados em dupla autoria entre 1871 e 1872 e, posteriormente, somente por Ramalho, até 1882. Medina (2000) esclarece que Eça abandonara o projeto porque fora trabalhar como cônsul em Havana, Cuba, e já em novembro de 1872, Ortigão figurava como único autor. De imediato, a publicação logrou êxito, o primeiro número, com 96 páginas, teve uma segunda edição e os números seguintes, com cerca de 100 páginas, esgotavam-se rapidamente. De acordo com João Medina:

[...] o sucesso (e algum escândalo, sobretudo por meio de polêmica) foi inegável; além da reedição do primeiro folheto, o simples fato de Ramalho ter vivido onze anos sustentado por essa revista mensal comprova que ela lhe permitia viver, num país, aliás, desoladamente depauperado em relação ao seu público leitor por taxas alarmantes de analfabetismos: por exemplo, 84,4% de analfabetos em 1878, 79,2% em 1890... (Medina, 2000: 21)

Talvez devido ao grande sucesso, Ramalho decidiu reeditar *As Farpas* em 1886; Eça, contudo, abdicou do título original, dizendo que ele pertencia, por direito, ao amigo. Os textos escritos por Eça e Ramalho, embora não fossem assinados, tiveram a autoria definida quando os artigos foram recolhidos e publicados em volume, na obra de cada um dos dois escritores. A reedição dos artigos que tiveram Eça como único autor aconteceu somente entre 1890 e 1891, conduzida pelo editor David Corazzi (1845–1896), que coligiu os textos revisados e encaminhados pelo próprio Eça, com um novo título, sugerido pelo escritor: *Uma campanha alegre*.

Embora tenhamos trabalhos recentes que se dedicaram ao estudo d'*As Farpas*, como as reflexões de Joana Duarte Bernardes, contidas no volume *Eça de Queirós – Riso, Memória e Morte* (2011), e de Márcio Jean Fialho de Sousa, contidas na dissertação de mestrado *A Postura de Eça de Queirós à Luz dos Debates Educacionais em Portugal* (2008), há uma verdadeira carência de estudos mais aprofundados sobre os textos dos folhetos, se comparamos às frequentes (re) visitas feitas às outras obras de Eça de Queirós que continuam a surgir.

No mesmo intento de revisão crítica dos estudos acima mencionados, especialmente no que se refere à defesa da importância d'*As farpas* para a compreensão da obra queirosiana como um todo, meu interesse neste trabalho é abordar a maneira com que Eça de Queirós lida com temas relacionados à Religião e à religiosidade nos folhetos. O objetivo é comprovar a hipótese de que podemos constatar nos textos a veiculação de proposições que extravasam um discurso meramente anticlerical, apontando para uma antirreligiosidade institucional que não pode ser entendida como ateísmo, mas, concomitantemente, não pode ser tida como crença em significados e sentidos que tradicionalmente foram difundidos pela ortodoxia religiosa, especialmente quando consideramos a ortodoxia Cristã.

Ou seja, para além de explicitar o anticlericalismo, comumente associado à obra queirosiana, minha intenção é averiguar questões que ainda precisam ser melhor compreendidas n'*As farpas* quando o assunto é Religião, religiosidade ou a temática religiosa de um modo geral.

De saída, cabe mencionar que lidarei com os artigos originais d'*As farpas*, com o intuito de me ater o mais fielmente possível à primeira versão dos textos, captando as ideias e os propósitos que o escritor veiculava em seu contexto inicial de escrita. Isso não seria possível se eu optasse pelos textos revisados de *Uma campanha alegre*, pois, como sabemos, na revisão que fez de seus artigos d'*As farpas* para a publicação organizada por David Corazzi, Eça suprimiu e/ou reescreveu trechos dos textos.

Considerando especificamente o contexto de produção, de imediato notamos nos folhetos o prolongamento das críticas feitas por Antero de Quental à Igreja Católica na conferência “Causas da decadência dos Povos Pe-

53 Bolsista de Pós-Doutorado da CAPES na Universidade de Coimbra (Proc. n. 10756-13-2)

ninsulares nos últimos três séculos”, proferida em 27 de maio de 1871 no Casino Lisbonense, e tida como um texto síntese dos propósitos da Geração de 70 para Portugal.

No discurso, Antero propôs o Catolicismo difundido após o Concílio de Trento (1545-1563), a monarquia absolutista e as conquistas ultramarinas como os três principais motivos causadores da decadência moral, econômica e social das nações ibéricas; responsáveis pelo atraso do desenvolvimento da indústria e da ciência na península, a partir do século XVII.

Com relação especificamente ao Catolicismo, nota-se a clara intenção de Antero em deflagrar o atraso imposto pela tradição doutrinária e pela participação histórica da Igreja Católica na formação da nacionalidade portuguesa, além do intuito em defender a separação entre crença religiosa e Instituição religiosa. Em suas palavras:

[...] enquanto as outras nações subiam, nós baixávamos. Subiam elas pelas virtudes modernas; nós descíamos pelos vícios antigos, concentrados, levados ao último grau de desenvolvimento e aplicação. Baixávamos pela indústria, pela política. Baixávamos, sobretudo, pela religião [...]. É necessário, com efeito, estabelecermos cuidadosamente uma rigorosa distinção entre *cristianismo* e *catolicismo*, sem o que nada compreenderemos das evoluções históricas da religião cristã. [...] É que realmente o cristianismo existiu e pôde existir fóra do catolicismo. O cristianismo é sobretudo um sentimento: o catolicismo é sobretudo uma *instituição*. Um vive da fé e da inspiração: o outro do dogma e da disciplina. (Quental, 1942: 112-113; itálicos do autor)

Dessa forma, se por um lado percebemos no discurso anterior inúmeras apologias críticas e negativas com relação à Instituição religiosa, aos religiosos, e suas atuações na sociedade, por outro lado, interpondo-se ao discurso crítico ferino, tem-se a postura que se queria ilustrar como desejável, o modelo de religiosidade que se almejava, que era, de certa maneira, tolerável aos projetos revolucionários de 70.

São as práticas religiosas populares que Antero denomina ao longo de suas reflexões de “Igreja Nacionaes”. Para ele, nos primórdios das nações peninsulares, o povo ao invés de aceitar a religião, a fazia. E tanto o povo quanto muitos clérigos possuíam um posicionamento religioso particular que contrariava imposições vindas de Roma, uma espécie de autonomia e independência em praticar e compreender a religião, que não dependia de determinações e influências institucionais. Tratam-se das práticas da religiosidade popular portuguesa que diretamente se opunham às várias delimitações da ortodoxia religiosa e que veiculavam “valores” controversos à compreensão de Religião e de religiosidade difundidas pela Igreja Católica (Cf. Espírito Santo, 1990).

Essas particularidades, esse jeito próprio de fazer a religião, inerentes à religiosidade popular, são enaltecidos por Antero, tanto que o autor dedica alentadas linhas a criticar o Concílio de Trento, reação Católica à Reforma Protestante, que teria instituído não somente a Inquisição, mas inúmeros dogmas, regras, determinações inerentes à doutrina sistemática e à institucionalização, ações essas que afrontaram a independência, a tolerância, a caridade cristã autêntica e a vida fraterna, características próprias das “Igrejas Nacionaes”, segundo ele.

Assim, ponderando as pressuposições contidas no texto “Causas da Decadência...” acerca da Religião e tudo o mais que é correlato a ela, concordo com Joel Serrão (1919-2008), quando afirma em sua obra *Portugueses Somos* (19--: 204) que, embora não se configure como o objetivo principal, o anticlericalismo será para toda a plêiade de 70 a forma de renegar anos de atraso e, através da negação da Igreja, uma forma de purgar a culpa da influente Instituição no marasmo do país. Porém, em meu ponto de vista, quando volvemos o olhar especificamente para a obra completa de Eça de Queirós, podemos perceber que o discurso literário do autor não propaga uma mera crítica ao clero, mas pressupostos que vão além disso: apontam para a valorização de algumas práticas religiosas muito próximas daquelas descritas positivamente por Antero em suas referências às “Igrejas Nacionaes”, além de engendrar reflexões concernentes ao caráter transcendente da religião.

Meu objetivo, conforme já mencionado, é tentar comprovar que tal hipótese pode ser constatada já nos primeiros escritos de Eça, como é o caso d’*As farpas*. Para esse propósito, e considerando as especificidades deste trabalho, selecionei três textos dos folhetos, dois deles foram publicados n’*As farpas*⁵⁴ de Outubro de 1871 e

54 Doravante E, nas referências de citações. Todas as citações foram retiradas das edições originais d’*As farpas*, disponíveis em formato digital no site da Biblioteca Nacional de Portugal: Ortigão, Ramalho; Queirós, Eça de. *As farpas – chronica mensal da politica, das letras e dos costumes*. Lisboa, Typographia Universal, março de 1872. Disponível em: <<http://purl.pt/256>>. Acesso em 20 ago. 2014.

o outro no folheto datado de Junho a Julho de 1872. Todos não possuem títulos, como os demais textos dos panfletos.

Inicialmente, averigüei o primeiro escrito de 1871, no qual temos muito clara a faceta da crítica anticlerical que Eça costumeiramente destilou em sua produção literária e que se constituiu praticamente um desdobramento das proposições que Antero fez nas “Causas da Decadência...”, acerca das práticas nefastas que a Igreja e seus representantes desempenhavam na sociedade portuguesa.

O texto principia com o relato de que missionários católicos estavam comercializando relíquias defronte a catedral de Braga:

Alguns jornaes contaram este mez, com uma indignação ingenua, que na devota cidade de Braga alguns missionários vendiam aos fiéis *cartas ineditas da Virgem Maria*. Estas cartas, segundo parece, eram umas dirigidas a personagens dos tempos evangelicos – outras, mais particularmente, a cidadãos de Braga. Diz-se que os editores desta correspondencia inesperada da Mãe de Jesus, tiveram um ganho excellente. Parece ser um bom negocio (F., Outubro de 1871: 46; itálico do autor).

O mote possibilita a Eça tecer inúmeros comentários críticos acerca do comércio de relíquias que parecia ser prática corrente naquele contexto, não somente no interior português, mas também em cidades como Lisboa e Coimbra. O foco do escritor é o lucro que muitos clérigos obtinham, ludibriando os fiéis, vendendo “*rosarios, contas, sudarios, pedaços do santo lenho, fragmento da tunica, etc*” (F., Outubro de 1871: 46, itálico do autor), como se fossem itens verdadeiros e miraculosos.

As vendas eram tão bem articuladas que os missionários contratavam “caixeiros” para atuarem como vendedores e divulgadores dos produtos. Todavia, esses não passavam ilesos à desconfiança e supervisão dos contratantes, os quais tinham uma maneira eficiente de computar as vendas e conferir se não estavam sendo ludibriados pelos vendedores.

O peculiar “balanço de vendas” era feito ao fim de cada homilia, com o perspicaz missionário (empresário!?), anunciando de cima do púlpito:

– Agora vão-se benzer as relíquias: quem tiver rosarios de Nossa Senhora, erga-os ao ar! Os fieis que tinham aquella especie levantavam-n’ a com grande fervor. O missionário então, como recolhendo-se em espirito, começava a contar com os olhos, rapidamente, a vôo de passaro, os rosarios. Depois abençoava-os. Passava em seguida pelo mesmo processo à contagem das outras relíquias, e quando saia da igreja conferia estes apontamentos mentaes com os resultados monetarios. Os caixeiros eram honrados, e este homem teve um bom lucro. Que Deus o proteja, e a policia o não incommode! (F., Outubro de 1871: 47)

Para além do relato satírico, a ira discursiva de Eça reside preponderantemente sobre o fato de que, além de venderem relíquias fajutas, os religiosos também exerciam as funções de párocos, celebrando missas e realizando homilias, servindo-se da atividade, supostamente honesta, para desenvolver uma eficiente e ludibriante ação de marketing sobre os fraudulentos produtos santos e sobre os fiéis que os consumiam.

O tema seria retomado mais tarde, ainda com interesses de crítica e escárnio, em *A relíquia* (1887). Teodorico Raposo, o narrador/protagonista, após o insucesso em conseguir herdar os bens de sua Tia, Dona Patrocínio, é expulso da casa da velha e, para sobreviver, começa a vender relíquias nas ruas de Lisboa.

Depois de um próspero tempo de vendas, Raposão logo se encontra sem dinheiro porque o consumo de relíquias reduziu consideravelmente, justamente por conta das muitas peças que ele próprio introduzira em Portugal. Nas peripécias de Raposão como vendedor de relíquias explicita-se uma crítica mordaz ao comércio, as mentiras e a hipocrisia que vigoravam nas Igrejas, impulsionados por alguns clérigos, como os missionários de Braga.

Voltando a *As Farpas*, o discurso contrário à postura de alguns clérigos é tão veemente nos folhetos, que menos de um ano após a publicação da crítica aos missionários de Braga e outras tantas “farpas” destiladas contra tal questão, Eça parece não considerar nenhuma novidade escrever um artigo d’*As Farpas* motivado pelas condutas questionáveis de religiosos. Ao menos é que o se percebe na introdução do artigo publicado em Julho de 1872.

Na verdade, o que se percebe é que o assunto tornou-se tão comum que deflagrou certo cansaço da opinião pública com os feitos nada exemplares constantemente protagonizados por religiosos em diversas paragens de Portugal:

Eis ahi, espetada na ponta da nossa penna, mais uma proeza ecclesiastica. Os senhores padres prodigalisam-se e os seus feitos despertam a cada momento, com um rumor irritado, o silencio da opinião. O paiz está com o clero, como um homem débil e nervoso que sente umas unhas compridas raspar a cal da parede. Encolhe-se, dobra-se, geme. E termina por mostrar aos senhores ecclesiasticos os seus dois poderosos punhos – fechados e impacientes. (F., junho a julho de 1872: 42)

Nesse texto temos muito perceptível outro aspecto da atuação da Instituição religiosa, e de seus representantes na sociedade, que parecia indignar Eça de Queirós sobremaneira e que é alvo de crítica por parte do escritor em diversos de suas produções. Refiro-me à íntima ligação mantida entre a Religião e o Estado português, entre a Igreja e os políticos portugueses. Relação íntima que remontava aos primórdios da nação portuguesa e que no contexto do Oitocentos, tal qual Antero apontou nas “Causas da decadência...”, era concebida como altamente nefasta e um dos fatores responsáveis pela decadência do país nos último três séculos.

Utilizando como exemplo o sermão do prior de Belas, na região de Sintra, Eça propõe que o discurso “politicizado”, ou, melhor dizendo, “politiqueiro” de muitos padres misturava as questões religiosas e espirituais com interesses da Igreja, ou, como propõe Eça no texto, tornava-se arma fatal e peremptória contra qualquer um que confrontasse os interesses da Igreja romana e o domínio e/ou influência papal, caso dos movimentos nacionalistas e de unificação promovidos por Vítor Manuel II (1820 – 1878), na Itália, e Otto Von Bismarck (1815 – 1898), na Alemanha, naquele contexto da segunda metade do século XIX:

Do sermão politico deu-nos o senhor prior de Bellas um exemplo accentuado e conciso. Sua senhoria debruçou-se levemente no pulpito, e a doutrina que ensinou foi que Victor Manuel é um ladrão, e que é um ladrão o sr. de Bismark. De resto Pio IX é Christo. - O que nos encanta n’este sermão é a originalidade. É o sermão artigo de fundo. Até aqui o sermão louvava o santo do dia ou commentava a festa sagrada; agora attaca a politica e discute as dynastias. O padre é o jornalista de sobrepeliz. O pulpito alarga-se em tribuna. O sacerdote volta-se para o Christo do altar e grita-lhe: peço a palavra sobre a ordem. O clero sae do ceo, e entra na Arcada. (F., junho a julho de 1872: 44)

O que Eça parece rechaçar é o fato de que os “jornalistas” de “púlpito” ignoravam qualquer análise ponderada de conjuntura e/ou circunstância dos fatos a que se atinham, mas muito rapidamente passavam ao ataque pessoal e descabido do oponente que se queria afrontar:

[...] o sermão do Senhor Prior de Bellas não foi uma critica politica, foi uma diffamação pessoal. O Senhor Prior não analysou historicamente, juridicamente, os actos de Victor Manuel e as idéas de Bismark; não: chamou-lhes simplesmente ladrões. Isto significa que a nova especie – o sermão político – é empregada não na critica mas na injuria. Quando se quizer commentar a politica de um ministro lá está a imprensa, a tribuna, a conferencia, o livro – isso é da competencia profana: mas quando se quizer injuriar o ministro, lá está o pulpito – isso entra na attribuição ecclesiastica. [...] O sermão político, seguindo o exemplo discutido, nada tem com a critica legal, parlamentar, científica; o sermão é para o vitupério. (F., junho a julho de 1872: 44-45)

O mote para a crítica ao “sermão político”, que se constitui central no artigo, é inicialmente a análise dos tipos de sermões que vigoravam nas Igrejas daquele contexto, pois, de acordo com Eça, “Tinhamos o sermão galante – e aparece-nos agora o sermão politico – ou antes, tinhamos o sermão obsceno e estamos em presença do sermão injurioso.” (F., junho a julho de 1872: 42). Assim, antes de encetar o discurso crítico ferino à questão da relação entre os religiosos e a política, Eça também crítica o que ele denomina de sermão obsceno, modalidade de pregação própria dos religiosos da região do Minho:

O sermão obsceno é uma particularidade minhota dos senhores missionarios. Um de suas senhorias sobe devotamente ao pulpito, e depois das *ave-marias* murmuradas, olha pausadamente a multidão feminina, apertada e contrita, e com gestos sumptuosos, anuncia que vae *tratar da castidade*. *Tratar da castidade* significa contar a que se arriscam, nos futuros infernos de além-vida - os que commettem os ternos peccados do amor. E então o senhor padre, revolvendo

o assumpto com a soffreguidão com que um avaro revolve o dinheiro, dilata-se, explica, diz as palavras proprias cruamente, descreve, conta anedoctas, especialisa attitudes, faz certas prohibições, marca dias, prescreve abstenções, devida as especies, aprofunda, exalta-se, clama – e as mulheres coram. E a *Correspondência de Portugal*, contava ultimamente que, n'um d'esses derradeiros sermões o povo rompeu n'um grande tumulto indignado, e saiu do templo como d' um logar deshonesto. Tal é o sermão *galante*. (F., junho a julho de 1872: 43; itálicos do autor)

O grande questionamento paira sobre o discurso catequético aterrorizador que pautado no desenvolvimento de metáforas e sinestésias relacionadas ao corpo e ao sexo, difundia inúmeras proibições, regras e reprimendas com relação à sexualidade dos fiéis. Não somente nesse trecho, mas em todo o capítulo, fica muito claro esse permanente questionamento que pode ser perceptível em diversos outros textos queirosianos que possuem temática religiosa, como *O crime do Padre Amaro* (1875) e *A relíquia* (1887), e que Nery (2005: 198) sintetiza da seguinte maneira:

A religião que vemos prefigurada na obra do escritor nada possui de institucional. Os cristos e os santos de Eça estão sempre à margem do Cristo e dos santos oficiais, eclesiásticos, com contornos do catolicismo medieval que exigiam abdições, sofrimentos, mortificações, eliminando o lado corpóreo dos homens, além de uma santidade individualista e de contemplação.

Dessa forma, já nos textos *d'As Farpas* temos explicitado não somente a aversão à dogmática católica e a postura questionável de alguns religiosos, mas também às consequências nefastas que a catequese produzia nos fiéis e que já apontam, sem dúvidas, para os aspectos mais humanizados da crença popular, tal qual Antero explicitou nas “Causas da decadência...” ao retomar as “Igrejas Nacionaes”.

Isso fica mais evidente no terceiro e último artigo *d'As farpas* que me proponho a analisar neste trabalho, pois, em outro texto *d'As farpas* de Outubro de 1871, fica evidente que a argumentação aponta para a outra faceta da crítica anticlerical queirosiana – e também anterior – que faz apologias positivas à religiosidade popular em detrimento das práticas religiosas ortodoxas e institucionais. O texto parte da ilustração de quem teria sido Jesus Cristo, quais teriam sido as mensagens que o “meigo rabi” ensinava e, sobretudo, a sua postura acolhedora para com as crianças: “Os discipulos affastavam-os: mas o Mestre dizia então sorrindo: – Deixae vir ter comigo as creanças, abençoadas são ellas! ellas sabem muitos segredos que os sabios ignoram.” (F., Outubro de 1871: 74).

Logo após a introdução, aparentemente despretensioso, Eça expõe o foco crítico ao qual se dedicará:

Parece que ultimamente o clero não tem esta consoladora idéa de Jesus. O sr. Encommendado de Santos-o-Velho, no dia de finados, depois da missa conventual, paramentado, no degrau do altar, voltou-se para o povo, e reprehendeu as mães que levavam consigo as creanças á missa!¹ E ahí estão emfim as creanças, expulsas da Igreja, não podendo ao menos ir uma vez por semana, erguer as suas pequeninas mãos para aquelle que foi outr'ora, nas sombras da Galileia, o seu amigo immortal!¹Jornaes do mez (F., Outubro de 1871: 74-75)

A partir da deflagração da situação que será o tema da discussão, Eça passará todo o texto condenando de maneira satírica, irônica, e por vezes jocosa, a atitude que o religioso teve ao repreender as crianças por que estas de alguma maneira incomodaram o desenrolar da missa:

Respeitamos profundamente esta opinião catholica do Sr. Encommendado de Santo-o-Velho: d'ora em diante é sem dúvida mais moral que as mães levem seus filhos á taberna, e lhes ensinem cuidadosamente – mostrando-lhes, em logar de uma cruz uma navalha de ponta, – esta maxima salutar: *esfaqueae-vos uns aos outros!* É assim se formam os homens justos. E seria mesmo conveniente que a opinião do Sr. Encommendado tivesse uma realisação pratica: que houvesse na egreja para as creanças, a mesma policia que ha para os cães: e que ao lado do respeitavel funcionario *enxota-cães*, houvesse do outro lado da porta o meritorio empregado *enxota-creanças*. E o culto alcançaria, definitivamente - limpo do ladrar dos cães e do chorar das creanças – o mais alto grau de pureza! (F., Outubro de 1871, p.75-76, itálicos do autor).

O curto texto termina lembrando que, muito provavelmente, quando o clérigo repreendeu as mães que levavam seus filhos à Igreja, dirigia-se àquelas progenitoras pobres que não tinham com quem deixar os filhos para

se dedicarem aos afazeres religiosos, diferentemente das senhoras abastadas. Às mães das crianças repreendidas, enfim, estendia-se também a repreensão e a exclusão:

Mas o que também é verdade é que os srs. Encomendados ou padres não podem ser interrompidos na sua missa pelas creanças que rabujam, e que então é de toda a justiça que sejam excluídas da igreja, como perturbadoras da ordem, da decência e do respeito – as mães que ousem vir rezar com o seu filho ao collo! (F., Outubro de 1871: 77)

Diante disso, o discurso se conclui com uma exortação voltada para os que sofreram a represália: “Pobres pequenos! Consolae-vos! Jesus, o vosso amigo, também não é mais feliz: ha muitos seculos que elle procura erguer a pedra do seu tumulo – e ha muitos seculos que o seu clero carrega na pedra para baixo!” (F., Outubro de 1871: 77-78).

É interessante percebemos nas assertivas feitas ao longo do texto, nas quais explicitamente temos a comparação da postura de Cristo com a atitude do religioso, a clara intenção de Eça em explicitar a essência e os fundamentos da fé cristã, por intermédio das descrições de Jesus, confrontando-os com a postura do incoerente religioso que supostamente professava tal fé e de quem era representante. É a mesma intenção crítica demonstrada por Eça no desenvolvimento de outras figurações de Jesus em sua obra, antes e depois do artigo em questão. No conto “A morte de Jesus”, de 1869, no romance *A reliquia*, de 1887, e no conto “O suave milagre”, de 1898, por exemplo, há uma clara valorização das características humanas e revolucionárias do Cristo em detrimento das ações e atitudes que as instituições religiosas e seus representantes tinham para com a sociedade.

Na verdade, a mensagem é clara, caso o “admirável amigo dos homens”, como Jesus é frequentemente lembrado nos textos, retornasse a qualquer contexto institucional, inclusive no século XIX, muito provavelmente seria rechaçado e escorraçado, tal qual as criancinhas banidas pelo religioso na sé de Braga. Temos, portanto, neste artigo, a ideia sempre presente da ficção de Eça quando retoma a personagem Jesus: Jesus Cristo contra as instituições e elas contra ele, em suma, um Jesus anti-institucional.

São os ecos das leituras de exegeses bíblicas publicadas no século XIX, como a *Vie de Jésus* (1863), de Ernest Renan (1823-1892), nas quais constata-se a insinuação da teoria de que caso Jesus regressasse à contemporaneidade, a própria instituição religiosa o eliminaria. Como algumas pesquisas já atestaram (Bueno, 2000; Carvalho, 1995; Nery, 2005), tais leituras foram consumidas por Eça e outros integrantes da Geração de 70, tanto durante o tempo de estudo em Coimbra quanto depois de formados.

Não há dúvidas que os textos de *As Farpas* são de fundamental importância para compreendermos não somente os primeiros escritos do jovem Eça, mas, a totalidade da obra do autor, pois neles já encontramos elementos que reverberaram nas obras ficcionais do contexto dos anos 60 e 70, mas em toda a produção do autor que ainda estava por vir. Dessa forma, tornam-se uma possibilidade de romper com leituras críticas que insistem em não entender a produção do autor de maneira global, mas em fases fragmentárias, que têm as obras “da melhor crítica realista”⁵⁵ como paradigma valorativo, e todos os outros escritos como textos “menores”.

Para além de constatar que por conta da atualidade das críticas contidas *n’as Farpas*, Eça de Queirós esteja dividindo espaço com as citações, muitas vezes não citadas, é certo, de Clarice [s] Lispector, Luiz Fernando [s] Guimarães e Fernando [s] Pessoa em “facebook” e congêneres, findo esta apresentação atestando que voltar aos folhetos escritos por Eça no início de sua carreira é salutar não somente para entender a já dita totalidade da obra queirosiana, mas, de grande valia para (re) pensarmos a sociedade atual e nossa condição nessa conjuntura. Cito como exemplo um dos parágrafos iniciais do primeiro artigo escrito por Eça para *As farpas*, datado de maio de 1871:

O paiz perdeu a intelligencia e a consciencia moral. A prática da vida tem por única direcção a conveniencia. Os costumes estão dissolvidos, as consciências em debandada, os caracteres corrompidos. Não ha principio que não seja desmentido. Não há instituição que não seja escarnecida. Ninguem se respeita. Não ha nenhuma solidariedade entre os cidadãos. Ninguem crê na honestidade dos homens publicos. Alguns agiotas felizes exploram. A classe média abate-se progressivamente na imbecilidade e na inercia. O povo está na miséria. Os serviços publicos são abandonados a uma rotina dormente. O desprezo pelas idéas augmenta em cada dia. Vivemos todos ao acaso. Perfeita, absoluta

55 *O crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os maias* (1888).

indiferença de cima a baixo! Toda a vida espiritual, intellectual, parada. O tédio invadiu todas as almas. [...] A ruína economica cresce, cresce, cresce. As quebras succedem-se. O pequeno commercio definha. A indústria enfraquece. A sorte dos operários é lamentavel. O salário diminui. A renda tambem diminui. O Estado é considerado na sua acção fiscal como um ladrão e tratado como um inimigo. N'este salve-se quem poder a burguezia proprietaria de casas explora o aluguel. A agiotagem explora o juro. De resto a ignorancia pesa sobre o povo como uma fatalidade. O numero das escolas só por si é dramatico. O professor tornou-se um empregado de eleições. [...] Não é uma existencia, é uma expiação. (F., maio de 1871: 4-5)

Qualquer semelhança com nossa atualidade não é mera coincidência.

Bibliografia

- Bernardes, Joana Duarte. *Eça de Queirós, Riso-Memória-Morte*. 2.^a ed. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 2012.
- Bueno, Aparecida de Fátima. *As imagens de Cristo nas obras de Eça de Queiroz*. Campinas: IEL-UNICAMP, 2000. Tese (Doutorado em Letras).
- Carvalho, Maria Tereza. *Literatura e Religião: três momentos de aproveitamento do Novo Testamento na literatura portuguesa*. Campinas : IEL- UNICAMP, 1995. Dissertação (Mestrado em Letras).
- Nery, Antonio Augusto. “Eça de Queirós e o diálogo com exegetas do Evangelho”. *Revista Palimpsesto* [Em linha], Rio de Janeiro, UERJ. 8 (2009). [Consult. 20 out. 2013]. Disponível em WWW:URL<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num8/dossie/Dossie_AntonioAugustoNery.pdf>.
- Nery, Antonio Augusto.. *Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras).
- Medina, João. *Eça de Queirós antibrasileiro*. Bauru: EDUSC, 2000.
- Renan, Ernest. *Vida de Jesus*. 5.^a ed. Porto: Chardron, 1926.
- Serrão, Joel. *Portugueses somos*. Lisboa: Livros Horizontes, 19--.
- Sousa, Márcio Jean Fialho de. *A postura de Eça de Queirós à luz dos debates educacionais em Portugal*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras).
- Queirós, Eça de. *Uma campanha alegre*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961. Tomo 1 e 2.
- Queirós, Eça de; Ortigão, Ramalho; *As farpas – chronica mensal da politica, das letras e dos costumes*. Lisboa, Typographia Universal, março de 1872. [Consult. 20 ago. 2014]. Disponível em WWW:URL<<http://purl.pt/256>>.
- Quental, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. *Prosas Escolhidas*. Org. por Fidelino Figueiredo. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942. 95-142.

A Árvore das Palavras de Teolinda Gersão: vozes e visões de África no feminino⁵⁶

José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa
(Portugal)

“(…) nós não somos uma pessoa única, como um feixe de ‘eus’, e o texto é construído sobre uma série de duplos, como um jogo de espelhos”

(Teolinda Gersão)

1. A árvore e as palavras

Depois de uma carreira dedicada à vida académica, como professora e investigadora da Universidade Nova de Lisboa, Teolinda Gersão (Coimbra, 1940) é hoje uma prestigiada escritora portuguesa contemporânea. Autora de uma obra ficcional extensa (do conto ao romance), a sua escrita tem sido reconhecida quer pela crítica, quer pelas distinções ou prémios que foi recebendo, quer ainda pelas diversas traduções de que tem sido objecto. Cultivando vários géneros – conto, romance, diário (ficcional), etc. –, desde *Silêncio* (1981, romance) até *A Cidade de Ulisses* (2013, romance) e *Passagens* (2014, romance), a escritora surpreende-nos com uma obra amadurecida, consistente e instigadora.

À imagem de outros livros alvo de reedição, o romance em análise, *A Árvore das Palavras* [1997], já conheceu meia dúzia de edições em Portugal à data de 2008. Acrescente-se ainda que algumas obras suas foram adaptadas ao teatro, em Portugal e em outros países. Evocando diversas épocas, a obra desta escritora retrata, com agudeza e sugestiva profundidade, diversas dimensões da sociedade contemporânea, concedendo especial atenção à complexidade das questões inerentes às relações humanas – amor e afectos, relevância da comunicação, liberdade e identidade, ligações masculino-feminino, diversidade de visões sobre a mesma realidade, etc.⁵⁷

Porém, foquemo-nos no romance *A Árvore das Palavras* e à sugestão do seu título. Numa conhecida alegoria barroca sobre a teoria retórica ou arte de bem pregar, depois de considerar a árvore uma “criatura” viva, o jesuíta e seiscentista António Vieira (1954: 228) compara o bom sermão – enquanto discurso retórico-argumentativo sacro – a uma *árvore* com as suas várias partes constitutivas, cuja pluralidade de componentes não deve pôr em causa a unidade do texto ou do discurso, como se lê no bem conhecido Sermão da Sexagésima: “Uma árvore tem raízes, tem tronco, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há-de ser o sermão”. Deste modo começa a notável sucessão visualista de analogias entre o discurso da oratória sacra e os diversos elementos que compõe a árvore (tronco, ramos, folhas, varas, flores, frutos).

Curiosamente, desde a inscrição paratextual do título da obra, até às múltiplas ocorrências no discurso narrativo de Teolinda Gersão – embora sem uma reminiscência intertextual visível –, a rica imagem ou metáfora da *árvore* é usada, em várias passagens e por várias vozes (sobretudo pela jovem Gita da primeira parte), revestida de manifesto simbolismo: desde logo, representação da pulsão vital (árvore da vida), caracterizadora da intensidade da terra africana (“árvore dos antepassados”, a expressão da criada negra); mas também imagem da cultura moçambicana e africana, enraizada num contexto ímpar; e ainda a ideia alegórica das palavras que se semeiam ou se proferem, a partir de vários ângulos, mas dentro do mesmo contexto ou tronco comum – a realidade política, social e cultural de Lourenço Marques, capital de Moçambique, colónia do tardio império português no Índico,

56 * Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2014, Projeto Estratégico do *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos* (CEFH) financiado pela *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (FCT). Uma primeira versão oral deste texto foi apresentada recentemente no Seminário de Master dirigido por Maria Graciete Besse, em Université de Sorbonne – Paris IV, no âmbito das actividades do *CRIMIC* (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).

57 Para mais alguma informação genérica sobre a escritora, veja-se a página web de Teolinda Gersão: <http://teolindagersao.com/bibliografia/>; bem como a entrada em alguns dicionários literários, editados dentro e fora de Portugal.

à beira do início da guerra colonial, que haveria de mudar o curso da História. Numa palavra, a semântica da vida e da pluralidade estão inscritas de modo privilegiado neste lexema nuclear.

Ora, essa ideia de pluralidade convoca-nos o pensamento de um marcante teórico da literatura do séc. XX. Com intuítos bem distintos, e tendo em conta o carácter algo assistemático do pensamento deste teórico da literatura pós-formalista, ao discorrer sobre a teoria do romance, Mikhail Bakhtine (cf. 1987: 83 ss.) expõe os seus conhecidos conceitos de *plurilinguismo*, *dialogismo* e de *polifonia*, no âmbito de uma inovadora teoria do discurso e do texto. Para este teorizador russo, o texto romanesco é constituído por um tecido plural⁵⁸, por um entrelaçamento dialógico de discursos, por uma polifonia de vozes, sobretudo ao nível do discurso romanesco. Para o pensamento bakhtiniano, falar é sempre dizer com o outro, a começar pelo interior da própria consciência (*dialogismo*) – com o outro (pessoa) ou com o outro(s) texto (s). Em última análise, o dialogismo é uma dimensão constitutiva do ser como alteridade, já que o ser se constitui na relação com o outro. Todo o pensamento dialógico só se entende incorporando (e interagindo com) o discurso do outro (cf. Zavala, 1989: 89 ss.).

Por outras palavras, nesta concepção bakhtiniana, considerado como um todo, o romance é uma ímpar criação plurilinguística e plurivocal, na medida em que congrega distintas e heterogéneas unidades linguísticas e estilísticas. Assim, no tecido romanesco podem concorrer diversas unidades composicionais: desde as várias vozes narrativas, com a sua forma autónoma de focalização e de estilo; bem como a pluralidade de diversas formas discursivas ou de linguagem (discurso ou diálogo oral, discurso erudito e popular, monólogos, cartas, diários íntimos, etc.); ou ainda múltiplos géneros ou registos literários assumidos e integrados pelo discurso do narrador(es): escritos ou considerações morais e filosóficas, digressões mais ou menos eruditas, declamações retóricas, descrições, etc. Tudo isto acentua a ideia de pluridiscursividade romanesca, na medida em que o romance tem a capacidade de integrar discursos múltiplos que circulam na sociedade ou na comunidade (cf. Zavala, 1989: 97).

Conscientes de uma certa flutuação terminológico-conceptual, é interessante esta abordagem do romance enquanto género complexo e compósito, essencialmente *polifónico*. Para o teorizador russo, um texto romanesco como o de Dostoievsky é particularmente atento à compreensão ou integração de vozes variadas, através da multiplicidade de pontos de vista (dos narradores e das personagens), desde os discursos narrativos à afirmação de diversas ideias, valores ou visões do mundo que circulam numa comunidade. Isto por oposição ao discurso monofónico (por exemplo, o género lírico), habitado por uma única voz. A polifonia revela-se assim uma faceta do dialogismo antes referido; sem hierarquias nem submissões, assemelha o romance a uma sinfonia, através de reunião de várias vozes diferenciadas, com as consciências autónomas, no confronto efectivo de vozes e de consciências.

Ora, basta uma leitura rápida do romance *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão para nos apercebermos da complexa pluralidade de evocações do passado, em vários registos e modulações, mas alicerçadas a partir da faculdade da memória e a partir de diversos pontos de vista ou focos narrativos, num verdadeiro “mosaico fragmentário de memórias”, norteadas por uma “estética do fragmento” (Owen, 2003: 166, 176). As diversas vozes e discursos que tecem o romance configuram formas distintas de olhar ambigualmente África (Lourenço Marques) e o Portugal de finais dos anos de 1950-60, precisamente antes de deflagrar a guerra colonial ou da independência. É justamente nessa pluralidade que se vai compondo um mosaico evocativo e memorialístico de vários espaços e atmosferas, quer do ponto de vista geográfico, quer sobretudo afectivo e mental.

Desde logo, o leitor interioriza a ideia seminal de que a representação do passado se faz através de palavras, isto é, de discursos verbais; e só através da pluralidade discursiva (e não do discurso monológico, como o histórico) essa representação se vai tecendo. A própria cultura é um complexo processo de interpretação, em constante processo evolutivo e por natureza inacabado. Por isso, uma primeira lição se impõe: à sombra da frondosa *árvore*

58 Não deixa de ser curioso o facto de Amélia ser costureira – qual singular Penélope –, presa à desgastante tarefa de compor roupas, sobretudo vestidos femininos. E nesse contexto simbólico, revelam-se expressivas passagens como esta: “Se tentasse, neste caso, enumerar os problemas em volta do vestido, falaria em *textura*” (Gersão, 2008: 102, itálico nosso). Em outros momentos, recorre-se a imagens não menos significativas, como “novelo confuso”, “linhas”, etc. *A casa* e a *costura* erigem-se assim como metáforas da própria existência, “Porque assim era a vida e o destino” (*ibidem*: 115).

africana, impõe-se ouvir as palavras e as histórias de cada um, para evitar os preconceitos, as imagens estereotipadas, a incomunicabilidade; é necessário estar aberto à *alteridade*, ao discurso do outro, como a pequena Gita desde cedo aprendeu: “(...) sentava-me debaixo da árvore do quintal e falava com o vento e as folhas. A árvore abanava os ramos e eu pensava: a árvore das palavras” (Gersão, 2008: 35). No seu óbvio significado alegórico-simbólico, como lembrado, a árvore é por natureza plural. A própria existência humana, na sua complexidade, aproximava-se da mesma imagem: “(...) a vida era uma árvore crescendo e, lá onde os ramos se apartavam, havia um tempo que chegava ao fim” (*ibidem*: 159).

2. Vozes e olhares

Na sequência do afirmado, um dos aspectos mais salientes do romance de Teolinda Gersão é o da opção por determinado dispositivo ficcional que valoriza manifestamente o confronto de vozes dentro da estrutura romanesca de *A Árvore das Palavras*. Com efeito, decorre do sugerido até ao momento que não podemos ler o romance de Teolinda Gersão, fora deste enquadramento teórico – confluência de vozes e discursos (orais e escritos), de natureza memorialística, sobre a singular atmosfera da pré-independência de Moçambique. Tal como a hibridiz cultural e linguística da cidade de Lourenço Marques, também o tecido romanesco é habitado por uma multiplicidade de vozes, de discursos e de estratos de linguagem (das histórias orais, passando pelas evocações afectivas, sem esquecer as cartas reproduzidas), longe da uniformidade de uma voz narrativa única ou voz autorial (cf. Sotelino, 2007). Afinal de contas, África era a imagem por excelência da fértil pluralidade: “África tinha todos os desenhos e todas as cores” (Gersão, 2008: 142).

Isto é, não há uma única voz ou discurso sobre a realidade colonial africana, mas antes um repertório polifónico evocativo dessa realidade distante, complexa e até desconhecida. E como sabemos, a linguagem nunca é inocente, implicando sempre uma certa visão do mundo. As várias raças ou etnias moçambicanas recorrem mesmo a diversos usos da língua portuguesa, afastando-se de um português padrão (analogia entre “tons da pele” e usos diferenciados da língua), desde as criadas Lóia e Rosário, até ao alfaiate e ao vendedor de fruta. Os diversos usos coloquiais da língua portuguesa diferenciam vários estratos sociais da realidade urbana de Moçambique; e mostram a realidade plural de uma “língua mestiçada”, sobretudo no espaço poliédrico e encantatório de África: “De noite a música era mais suave, as vozes ganhavam um tom de quase intimidade, como se fizessem realmente companhia” (cf. Gersão, 2008: 222, 181).

A essa realidade discursiva plural de *A Árvore das Palavras*, tecida de diversos fios ou pontos de vista, somam-se as cartas transcritas, recebidas quer de Moçambique quer de Portugal – do tio de Laureano e da tia de Amélia (cf. Gersão, 2008: 51 *et passim*). Revelam, entre outros aspetos, as marcas de oralidade e dos estratos sociais diferenciados, incluindo também a imagem de país de vocação imperial, mas provinciano, rural e analfabeto, que o discurso do regime de Salazar pretendia veicular como grandioso e heróico. De acordo com a referida concepção bakhtiniana de romance, estamos perante o confronto de linguagens que dinamicamente interagem umas com as outras em termos linguísticos e ideológicos, gerando um discurso polifónico e ambíguo (cf. Bakhtine, 1987: 135).

Assim, ao nível da macro-estrutura, na primeira parte, vemos e sentimos África a partir do ponto de vista de uma criança (Gita), num relato em primeira pessoa, em jeito de narrativa de formação, numa visão infantil dada a confidências perante uma árvore, entrelaçando realidade e fantasia, devaneios e sonhos próprios da idade, numa evocação do “paraíso perdido” da infância que se confunde com as virtudes de África. Diante da natureza e desde a visão mágica própria de uma criança, numa espécie de iniciação à vida, a inocente Gita escutava as vozes de África: “Ficava-se muito tempo debaixo da árvore, encostado ao tronco, e, como eu disse, a gente transformava-se em árvore”. Olha para o mundo à sua volta através dos sentidos despertos, fascinada com tudo o que a rodeia, sobretudo o que envolve a ama Lóia e a visionada Casa Preta (Gersão, 2008: 18, 9).

Completamente integrada na realidade moçambicana e africana, a pequena Gita projecta a sua Casa Branca – onde faltam o afecto e a alegria – na Casa Negra de Lóia, a querida ama negra. Através do seu relato, percebe-se a frieza das relações entre os seus pais (Amélia e Laureano Capítulo); bem como a cumplicidade afectiva que mantém com o pai ao longo da vida. As descobertas e as experiências da jovem criança acontecem à margem da

mãe, mulher amarga e permanentemente rancorosa, que lhe se figura uma quase desconhecida, sobretudo pela distância que se vai cavando entre a mãe que ralha sempre, por um lado; e a filha e o pai, por outro, que brincam de modo cúmplice, imersos no imaginário africano (Gersão, 2008: 25-27). E tudo se mede, contrastivamente, pela maneira diferenciada como cada um vive a “passagem do tempo” e experiencia a leveza do coração: “Ela tem o coração pesado, diz Lóia”, referindo-se a Amélia (*ibidem*: 152, 24).

Na segunda parte, o leitor é confrontado com os antecedentes do protagonismo de uma adulta infeliz (relato de Amélia), órfã entregue aos cuidados de uma tia, mulher revoltada que um dia opta por fugir à sua sorte infeliz, abraçando um acaso do destino e casando com um homem desconhecido, a partir de um fortuito anúncio de jornal⁵⁹. Desenraizada e triste, esta “Cinderela ao avesso” (Rodrigues, 2006: 62) é-nos descrita constantemente presa às grillhetas de uma máquina de costura, não chegando nunca a criar raízes em solo africano. Ao longo da sua existência, ora vive primeiro de esmola da madrinha que a adopta; ora depois de um marido com quem não sonhara ou desejara. A absoluta falta de afecto (maternal, por exemplo) leva a que esta Penélope invertida e infeliz nunca seja tratada por mãe.

No fundo, entregando-se à fortuna ou ao acaso de uma *viagem* (metáfora da própria existência) para vencer a sua condição de serviçal e concretizar expectativas mais sócio-financeiras do que emocionais, a ambiciosa Amélia sente-se intensa e amarguradamente enganada pela vida. Isto é, a pouco resignada costureira de Lourenço Marques continua, para sua infelicidade, a “ser tratada como criada (nada mudara, nada mudara, desde a casa da madrinha), era tratada como os criados negros (...)” (Gersão, 2008: 128). A sua imutável condição social, prolongada no novo contexto africano, desencadeia uma atitude de mulher revoltada e um correspondente um discurso deceptivo⁶⁰, ora dado através de breves falas de discurso directo, ora de outras manifestações de discurso indirecto livre.

Com seu ruído metálico e monótono, qual prolongamento do seu corpo, a eterna máquina de costura é bem o símbolo da mulher duplamente frustrada – na vida privada, como esposa e como mãe; na esfera pública, como pessoa com frustrada posição social. A única compensação que esta ambiciosa mulher encontra para a sua permanente frustração é o isolamento (sobretudo no trabalho) e a continuada mentira da mulher insatisfeita com a sua sorte (quer nos longos passeios a pé pela cidade-cais que a faz sonhar, com realce, sobretudo, para o uso do cabelo loiro e para simbólicos saltos altos): “Amélia, que persiste na convicção de que os loiros estão no mais alto da hierarquia das raças e de que os escuros portugueses estão no fundo da escala, logo a seguir a indianos e negros” (Gersão, 2008: 61).

A vida infeliz e cinzenta de Amélia é a melhor demonstração da mediocridade da sua existência; de uma existência que reage de modo reiterado contra a injustiça do seu *status* social inferior. Aliás, é neste espírito revoltado que se compreende também a reacção de fúria de Amélia, num discurso agressivo e irado perante a falta de promoção do marido na empresa: “Um coelho, julgas tu, disse na minha direcção [da pequena Gita], apontando com o dedo. Os coelhos são espertos. Mas ele não. Uma marmota, digo eu. Uma marmota, é o que ele é, uma estúpida marmota africana sem unhas nem fel. Bom para ser comido e mais nada. / Empregado leal e fiel, repetia em risos agudos” (Gersão, 2008: 87). Obcecada pela ascensão social, Amélia explode deste modo cínico a sua raiva perante o marido.

Por outras palavras, as desilusões existenciais e amorosas sucedem-se na desafortunada existência da mulher que sente agudamente “aquela dor de ser excluída”, pois, bem ao contrário do sonhado, “Esse noivo distante que a mandava ir não lhe abria essas portas” (Gersão, 2008: 118). Porém, convém observar que o sentimento de inferioridade social que a marca penosamente não radica na diferença da cor, mas na pobreza. Por outras palavras,

59 Amélia vive sobretudo obcecada por se manter imune a “todos os contágios”, pois não sabe conviver com a *diferença*, dialogando com o *outro* e integrando-o na sua mundividência, “(...) como se os negros tivessem lepra, ou a cor da pele fosse uma doença” (Gersão, 2008: 45, 79).

60 Aliás, do ponto de vista simbólico não deixa de ser expressiva a secessão de imagens da casa, permitindo uma reflexão em torno de uma poética do espaço ou poética da *casa*, seguindo as ricas sugestões de Gaston Bachelard em *La Poétique de l'Espace*. No romance de Teolinda Gersão, Amélia troca a modesta casa da madrinha portuguesa pelo apelo do mistério e da ascensão social das casas moçambicanas, isolando-se no claustrofóbico quarto de costura – “(...) havia em toda a casa uma sensação de angústia” (Gersão, 2008: 123). Porém, casada e vivendo muito modestamente com Laureano Capítulo, sente-se atraída pelas casas luxuosas da parte rica da cidade. Já a sua filha, num discurso mágico, contrapõe a Casa Branca à Casa Preta.

muitas vezes a diferenciação social e cultural opera-se através de práticas discriminatórias que não têm a ver com a cor da pele – tanto se podia sentir excluído ou explorado um negro africano como um branco colonizador ou colonizado. Por outras palavras, a condição social inferior está-lhe associada como um estigma, que determina “toda a extensão do seu infortúnio” (Gersão, 2008: 118).

Deste modo, Amélia não se sente branca, nos sonhos ou regalias que a vida lhe oferece; mas sobretudo não quer sentir-se negra. Ou seja, as práticas discriminatórias não se explicam apenas pela dicotomia branco/negro. Na sua situação de exploração doméstica ou de inferioridade social, esta mulher reconhece os privilégios dos brancos sobre os negros, explicando-se assim a sua reacção de natural distanciamento face aos negros e aos valores africanos. Desse modo, Amélia “mimetizava a dominação colonial, sem reconhecer sua posição no jogo social da exclusão” (Rodrigues, 2006: 63).

Com efeito, Amélia trocava uma vida dura em Portugal por um sonho que não se realizou – bem ao contrário de Penélope⁶¹, Amélia trabalha incansavelmente, sentindo-se escrava na nova terra; trabalha e vive num continuado rancor, sem ânimo nem afectos. Ao contrário do relato homérico, ela é que viajou ao encontro do seu Ulisses, mas nunca se resignou à sua sorte, manifestando de múltiplas formas a sua frustração, obcecada pelo sonho de enriquecer e de ser alguém, sobretudo numa idealizada vida da alta sociedade, repleta de luxo e de *glamour*. Porém, ela vai compondo vários tecidos, enquanto a sua própria vida se não tece à dimensão do seu sonho. A sua atracção pelas colunas da vida social dos brancos ricos seria cómica e risível, se não fosse obsessivamente trágica.

Em suma, Amélia personifica bem, e de modo paradoxal, quer a exploração de brancos no contexto colonial; quer certa sobrançeria ignorante do mesmo discurso colonial, reafirmando o desconhecimento da cultura negra, mas sempre encontrando justificações para essa falta de abertura que leva à incomunicabilidade: “Não sabemos nada deles [dos negros]. Nada, nada” (Gersão, 2008: 41). Numa palavra, Amélia revela-se incapaz de ouvir a voz da árvore africana, personificando a ignorância e a incapacidade de integração. Também aí radica a angústia do seu sofrimento e a impossibilidade do seu sonho, em forma de *adynatum*: “Mas agora vinha-lhe outra vez à ideia – ela era a agulha, uma agulha louca que cosia o mar” (Gersão, 2008: 136).

Finalmente, na terceira parte, completa-se o ciclo ou mosaico narrativo de *A Árvore das Palavras*, sendo a evocação centrada de novo na personagem de Gita, agora já como jovem mulher no final da adolescência, aberta ao futuro e à manifestação da independência, como o território em que se encontra: “A independência, repito, fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente que se trata: Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém.” (Gersão, 2008: 221). Consabidamente, todas as coisas têm as suas raízes e são perspectivadas segundo um certo ponto de vista: “Tudo começava muito tempo atrás” (*ibidem*: 160); e os olhares ou “retratos” da adolescente (bem como os dos seus amigos, em Moçambique e em Portugal) são necessariamente distintos do da criança que antes fora.

Neste contexto enunciativo, persiste o referido imaginário alegórico e plural a *árvore*: “(...) a vida era uma árvore crescendo e, lá onde os ramos se apartavam, havia um tempo em que chegava ao fim” (Gersão, 2008: 159). Aliás, deve-se a Gita a reunião de várias imagens dispersas da mãe, através de fotografias, recortes de jornais e outras lembranças deixadas pela mãe. Com efeito, Amélia abandonara a família em perseguição do seu sonho obsessivo; Laureano, o pai, permanecera ligado à terra e à casa, mas envelhecendo rapidamente.

Filha de pais portugueses, Gita personifica a desagregação da sua família, com o abandono da casa pela sua mãe; e sobretudo testemunha as transformações que se vão operando, de um modo mais ou menos sub-reptício, no tardio imperialismo português. Também ela se situa dramaticamente *entre-duas* culturas, como jovem desenraizada em termos de identidade: em Moçambique, vive como branca aculturada entre negros; em Lisboa, vê-se asfixiada numa sociedade fechada e preconceituosa face ao mundo africano. Em Lourenço Marques, sente-se identificada e dentro da cultura negra; em Lisboa, antecipa-se excluída e fora de um sistema de valores ou mundividência que não são os seus. Quando imagina o seu forçado regresso a Lisboa – fechando o ciclo familiar –, Gita expressa claramente a sua apreensão sobre esses novos tempos, contrastando os dois

61 É curiosa a referência supersticiosa ao cuidado de Amélia em nunca deixar abertas as tesouras no quarto de costura, pois “podiam desmanchar a vida, cortando o fio, dizia” (Gersão, 2008: 35), numa indirecta referências às Parcas da mitologia clássica e, indirectamente, à figura de Penélope, a fiel esposa de Ulisses.

mundos culturais – a imensidão do mundo africano e a pequenez dos horizontes portugueses: “Um mundo fica para trás. Rios, machambas, savanas, palmares, os grandes espaços, os largos horizontes, e uma árvore que crescia nos sonhos e chegava ao céu – que sabem eles disso, que podem compreender?” (Gersão, 2008: 188). A incompreensão mútua gera o desconforto e a incomunicabilidade.

3. Memória e imagens

Como vemos, ao confrontar vários pontos de vista sobre a mesma realidade moçambicana, africana e portuguesa, o romance *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão coloca em efectiva interacção dialógica vários discursos, mundividências e imagens interculturais⁶². Em comum, têm um procedimento testemunhal e memorialístico: as diferentes imagens do passado de um Moçambique colonial em fim de ciclo constroem-se maioritariamente através do filtro da memória; e muitas vezes elaboram-se em contraponto com Lisboa e com Portugal (cf. Gersão, 2008: 51-52), como num discurso da pequena Gita: “De Portugal não tenho imagens nem nenhuma certeza, a não ser que é um rectângulo muito pequeno no mapa, do outro lado do mundo”. E logo adiante: “É verdade que uma certa embriaguez nos assaltava, tomava conta de nós, África entorpecia-nos, sim, entrava dentro de nós como um bruxedo”. Porém, na imagem contrapontística de Amélia, temos outra África disfórica (cf. Gersão, 2008: 57, 58).

Compreensivelmente, esta opção compositiva preenche várias funcionalidades: por um lado, os distintos pontos de vista conferem naturalmente dinamismo à diegese; mas sobretudo contornam ou superam a tentação de nos dar uma visão redutora e estereotipada de Moçambique colonial e de África, procedimento bem típico de certo discurso cultural e colonial europeu (cf. Moll, 2002: 350; Pageaux, 1994). De facto, a narrativa compõe-se de tensões e imagens contraditórias no âmbito da realidade colonial moçambicana. Recuperando declarações da autora em entrevista a M^a Teresa Horta (1997-98: 36), neste romance, fala-se de “um mundo não contabilizável, que é o mundo dos afectos, de vivências do quotidiano”; sobretudo, de uma narrativa que entretece olhares distintos sobre o mesmo mundo – de deslumbramento e de decepção –, olhares cruzados de Portugal sobre Moçambique, mas também da “colónia” sobre a metrópole.

Recorde-se, aliás, que no discurso político oficial do regime português, não se falava em “colónias”, mas antes “províncias de ultramar”, uma vez que para o Estado Novo – cuja retórica oficial e imaginário se projectaram por exemplo na grandiosa Exposição do Mundo Português em 1940, em Belém, junto ao Tejo –, o Portugal imperial se estendia do Minho até Timor. Ora, as várias vozes ou imagens de Teolinda Gersão neste romance questionam directamente estas convicções ou retratos oficiais de um Portugal serodidamente imperial, heróico e harmonioso. Sobretudo confrontam Portugal e a sua “consciência nacional” e colonizadoracom o tema ou o “drama” não verdadeiramente assumido da colonização, como apontado por Eduardo Lourenço (cf. 2014: 109 ss.), sobretudo no ensaio “Situação africana e consciência nacional”.

Nesta efabulação romanesca, a memória é assim fonte de várias imagens que se vão construindo de África (Moçambique) e de Portugal dos anos 50-60 de Novecentos, afinal o “país-da-casa-das-primas”, e, o mais das vezes, imagens em contraponto. É nesta pluralidade de olhares que se vão construindo, evocativamente, várias *imagens* de África – a África amada, sábia e mágica de Gita (mas também de Lóia ou de Laureano); em contraste manifesto com a África de Amélia, representando as convicções de certos colonos brancos, ao mesmo tempo que, a nível pessoal, prolonga a sua situação de inferioridade social.

Por outras palavras, de um lado, a natural integração (de Gita) e a assimilação de certa sabedoria da cultura africana; mesmo que isso não impeça a jovem mulher de sentir na pele o impacto de certos valores elitistas, quando vive a relação com um jovem Rodrigo. Do outro lado, em contraponto face às vozes identificadas com África, sobressaiem a resistência e a incompreensão diante da nova realidade africana, sentimentos protagonizados pela complexada Amélia: “Isso, entre outras coisas, eu aprendi com África: a pequenez do ser humano, diante da vastidão do que não é humano. Não somos nada, poeira ao vento, silhuetas minúsculas, na imensidão

62 *Imagens* no sentido empregue pela imagologia comparatista, no reflexão focada na perspectiva de representação identidade e alteridade de outra cultura: “Por imagología se entende, pues, es estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite” (Moll, 2002: 349; cf. Pageaux, 1994).

da paisagem. / Basta-nos no fundo muito pouco, porque somos também pouco: matar a fome e a sede e o desejo de sexo, a esteira para dormir e o coração em paz. / Laureano sempre viveu desse modo, e eu compreendo-o. Essa é uma sabedoria milenar” (cf. Gersão, 2008: 191-192).

De permeio, a visão crítica de Laureano, expressando a falta de articulação entre a metrópole e os vastos territórios colonizados, antecipando um traumático processo de independência e de descolonização, num retrato crítico do Portugal de Oliveira Salazar (o “Velho” à beira da queda) ou de Marcelo Caetano: “País mal governado. Mal pensado. Lisboa não dialoga com os africanos” (cf. Gersão, 2008: 193, 221). Dialogicamente, assim se contrapõe uma voz crítica ao “discurso oficial” vigente (*ibidem*: 64). No fundo, a denúncia de um país colonial e do seu discurso imperialista, uma nação que infelizmente não soube ler os rumos da História e antecipar pacificamente o processo de independência.

Por isso, nos é dito pela voz da inocente Gita que ela e o pai pertencem à Casa Preta, que respira liberdade, vida e riso, envolta numa perspectiva positiva da vida. De forma diferente, pai e filha tornaram-se negros, saborearam a terra e os cheiros de África, deixaram-se contaminar pela cultura onde viviam. Por oposição à Casa Branca dominada por Amélia, manifestando sempre medo e desconfiança face aos negros e afundando-se numa continuada visão disfórica (África é sinónimo de doenças, de falsidades e de superstições), desencadeando mesmo sentimentos de repulsa e de nojo (cf. Gersão, 2008: 16 ss.). Na Casa Branca, e sobretudo a partir do ponto de vista de Amélia, tudo é triste e pesado; na Casa Negra, respira-se alegria e leveza, numa oposição binária percebida pela memória infantil de Gita.

Como sugerido antes, estas imagens contrapostas de África, com vários matizes expressos no discurso romanesco, têm ainda a virtude de superar uma visão esquemática e linear de visualizar as duas culturas, através de polaridades imagéticas ou dicotomias estereotipadas, mas manifestamente redutoras: Europa / África; colonizador (branco) / colonizado (negro); autoridade / subjugação; cultura / natureza (ou civilidade / caos); etc. Estes e outros binarismos generalizadores e simplistas, através dos quais percebemos as diferenças culturais, são de vários modos problematizados e subvertidos pelo discurso romanesco de Teolinda Gersão.

Como apresentado deste início, não deixa de ser significativo que os principais pontos de vista valorizados e postos em confronto sejam precisamente os de duas mulheres (Gita e Amélia), filha e mãe. Que consequências esta escolha acarreta para a natureza e estilística destas duas mundividências? Quando historicamente o poder da metrópole junto da “província” colonial era representado pelo masculino (governadores, administração, exército, forças policiais, etc.), as principais visões que nos são dadas dessa África mesmo à beira da guerra colonial são confiadas a duas mulheres, uma delas nascida e integrada na realidade cultural africana, e outra manifestamente desenraizada e preconceituosa. Definitivamente, a percepção da realidade e especialmente dos espaços é confiada a visões femininas, que assim vêm de um outro ângulo, fora dos habituais esquemas de percepção. E por que não são menos representativos os pontos de vista femininos se comparados com outros? E por que não são menos relevantes os dramas de identidade vividos por figuras como estas, desenraizadas e à procura do seu espaço pessoal no mundo? (cf. Ribeiro, 2002).

Uma das consequências dessa assunção de vozes ou protagonistas femininos para as diversas partes do romance é a orientação da escrita para um registo ou estilo mais sensorial, atento à pluralidade dos sentidos – que vê o mundo e a realidade circundante a partir dos objectos, das pequenas coisas, das atmosferas. Sem entrarmos em discussões, digamos apenas que o feminino proporciona outra percepção.

Ao mesmo tempo, não sendo assumidamente um romance da guerra colonial, mas do ocaso de um império, a narrativa de Teolinda Gersão nem por isso deixa de inscrever África na ficção portuguesa actual. Relembre-se que antes da data da sua 1ª edição, em 1997 – como assinalado por Carlos Reis (1997) – era notório um certo défice da presença da temática de África na ficção portuguesa contemporânea, exceptuando as obras de alguns autores, como Manuel Alegre, Lídia Jorge, Lobo Antunes, João de Melo, Fernando Assis Pacheco, etc.

Aqui, como se disse, a guerra colonial é apenas levemente esboçada ou adivinhada, como umas das consequências de um país “mal governado” que, sobranceiramente, não se dignava dialogar com os africanos: “Então de repente, rebentou a guerra. Como um terreno minado explodindo. Não foi para ninguém uma surpresa, sabia-se que ia acontecer, já tinha acontecido noutros lugares. (...) Afligia-nos pensar nos que iriam morrer. De

um e outro lado. Mas havia realmente dois lados? Os que chegavam de Lisboa, atravessando o mar, também não queriam essa guerra absurda” (cf. Gersão, 2008: 193). As lutas pela independência eram naturais; mas o processo poderia ter sido conduzido de outra maneira, como se constata pelo discurso crítico de Gita e de Laureano, ao questionarem as opções políticas do governo português.

Em brevíssima síntese, individual ou colectivo, o passado é sempre constituído pelas visões e/ou versões ou imagens que dele elaboradas, necessariamente subjetivas e complementares, porque re-construídas por memórias emocionais e erráticas. Como nos demonstra cabalmente Teolinda Gersão em *A Árvore das Palavras*, o passado constrói-se de e com palavras, numa assumida polifonia de vozes que se alternam e contrapõem, aqui com a singularidade de ser tecido através de discursos vários ou múltiplos fios, protagonizados nos discursos evocativos de duas mulheres tão diferentes, apesar dos laços de sangue entre mãe e filha, de sangue e não de afecto.

Como salienta Edward W. Said (2011: 30) ao debruçar-se sobre lógica das relações entre cultura e imperialismo, a pluralidade de pontos de vista e de imagens, além de evitar certos lugares-comuns de um ultrapassado eurocentrismo, é bem demonstrativa de que “todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo”. Razão tem Eduardo Lourenço (cf. 2014: 10, 115), ao afirmar que, bem revelador das contradições de um país e parte integrante da “mitologia nacional” e colonizadora, o colonialismo português “se construiu por fora, evitando assumir o seu olhar interior, o que ele era por dentro”, não suscitando por isso mesmo uma reflexão crítica aprofundada. Esse necessário “olhar interior” parece-nos ser justamente o conseguido propósito de Teolinda Gersão.

Bibliografia

- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- Besse, Maria Graciete. *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão. *Percursos no feminino*, Ulmeiro: Lisboa, 2001. 145-150.
- Gersão, Teolinda. *A Árvore das Palavras*. 6.^a ed. Lisboa: Sextante Editora, 2008.
- Horta, Maria Teresa. “A Árvore das Palavras. Entrevista”, *Revista LER*. 40 (Outono/Inverno 1997-1998): 36-37.
- Lourenço, Eduardo. *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, Lisboa: Gradiva, 2014.
- Moll, Nora. “La imagología: definición y terminología”. In Gnisci, Armando (ed.). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Ed. Crítica, 2002. 348-389.
- Owen, Hillary. *La Vie en Rose*. Postscriptum a um Império Assombrado. Sobre *A Árvore das Palavras* de Teolinda Gersão. In Ribeiro, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula (orgs.). *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras, 2003. 165-178.
- Pageaux, Daniel-Henri. *Images. La littérature Générale et Comparée*. Paris, Armand Colin, 1994. 59-76.
- Reis, Carlos. “Teolinda Gersão. Inscrição ficcional de África”. *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*. (7 mai. 1997). 22-23.
- Ribeiro, Ana. Itinerários femininos no Portugal colonial segundo *A Árvore das Palavras*. In Lopes, Maria José Ferreira [et al.] (org.). *Narrativas do Poder Feminino*, Braga: Aletheia, 2012. 261-270.
- Rodrigues, Inara de Oliveira. “O espaço do incomunicável em *A Árvore das Palavras*, de Teolinda Gersão”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. 41:3 (2006): 57-66.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*, São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- Sotelino, Karen C. Sherwood. “Narrator versus Character Voice: Colonial Echoes in Teolinda Gersão’s *A Árvore das Palavras*”. *Hispania*. 90:2 (2007): 224-233.
- Vieira, António. *Obras Escolhidas, vol. XI – Sermões (II)*. Lisboa: Liv. Sá da Costa, 1954.
- Zavala, Íris M. Dialogía, voces, enunciados. In Reyes, Graciela (ed.). *Teorías Literarias en la Actualidad*. Madrid: Ed. El Arquero, 1989. 79-134.

Revisitando a regra clássica de Ricardo Reis

Dionísio Vila Maior
Universidade Aberta
(Portugal)

1. Num texto datado de presumivelmente 1914, Fernando Pessoa descreve como “apareceu” o heterónimo Ricardo Reis: “O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite”; e continua:

Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo “científico” (Pessoa, 1986b: 1067-1068).

O que fundamentalmente importa sublinhar nestas palavras são três indicações que reenviam para a lógica estética, literária e ideológica que caracteriza a figura do heterónimo: em primeiro lugar, a circunstância particular que concede existência mental e ideológico-literária a um *outro eu literário* criado por Fernando Pessoa. É assim que Ricardo Reis comparece no espírito de Pessoa em hora, dia e ano determinados, personalizando toda uma “teoria neoclássica” que o seu criador principiava a edificar. Mas dessa circunstância deriva uma outra: a que incide no facto de Pessoa, em coerente fingimento, legitimar a personalização dessa nova “teoria neoclássica” com a mesma seriedade literária com que, como se sabe, criou todos os seus heterónimos. Esta noção aponta, por último, para uma outra, igualmente coincidente com o estatuto do heterónimo: a autonomia ideológico-literária desta *voz outra*. Com efeito, é sabido que o heterónimo não só constitui um nome literário falso de um autor, mas também corresponde a um *outro eu literário* desse autor, como ainda se caracteriza pelo facto de ser uma *voz autónoma* com particularidades biográficas, literárias e ideológicas muito próprias, distintas do seu criador, o ortónimo. E tais particularidades encontram-se exemplarmente traduzidas nas palavras transcritas, mais exatamente quando Pessoa enuncia que começava a desenvolver uma “teoria neoclássica” sustentada em “princípios” que ele próprio, Fernando Pessoa, “não adoptava, nem aceitava”. Falar em heterónimo é insistir, portanto, na noção segundo a qual um autor concede um determinado grau de independência a um *outro eu literário*.

Como quer que seja, e de acordo com informações do seu criador, sabe-se que Ricardo Reis “nasceu” no Porto, em 1887, foi médico, monárquico e que escreveu poemas ao longo de 21 anos (entre 1914 e 1935); mas sabe-se também que teve formação clássica e que conviveu intimamente com o exílio; viveu no Brasil e viveu desentendido com o discurso da modernidade (pela filosofia estético-literária que sustentou), confinante que se mostrou com princípios gerados pela Antiguidade clássica: segundo Pessoa, Ricardo Reis é “um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (*id.*: 343).

Não se torna, por isso, estranho que, dentro do sistema heteronímico de Fernando Pessoa, Ricardo Reis concretize, no plano literário, um conjunto de princípios estéticos determinados por referências de incidência neoclássica, sobretudo no que diz respeito à fundamentação programática e respetiva atualização literária de dois *ismos*: o *sensacionismo* e o *[neo]paganismo*.

2. Sabe-se como Ricardo Reis considera Alberto Caeiro como o seu mestre. Num fragmento textual de um projetado prefácio de Ricardo Reis à obra de Alberto Caeiro, aquele, referindo-se à importância que para ele tivera a leitura d’*O Guardador de Rebanhos*, escreve que o conhecimento dessa série poemática fora “a mão do cirurgião que [...] [l]he abriu, com os olhos, a vista” (Pessoa, 1966: 366). Noutros textos, considera-o ainda “o Argonauta das sensações verdadeiras” (Pessoa, 1986a: 734). Ora, independente do modo ou dos qualificativos com que Reis se refere a Caeiro, o que fundamentalmente nos interessa realçar nestas palavras são duas sugestões: antes de tudo, a que aponta para a dívida de Reis para com Caeiro; depois, o facto de ele condicionar essa dívida

no contexto de uma relação concreta, em íntima conexão com uma discursividade sensacionista; e somente a partir daqui podemos reforçar a fundamentação do sensacionismo em Ricardo Reis.

Num dos inúmeros textos dedicados à exposição dos princípios programáticos deste *ismo*, Pessoa lembra que o sensacionismo não se esgota no simples privilegiar da sensação. Afirmando que o sensacionismo “representa a atitude estética em todo o seu esplendor pagão” (Pessoa, 1966: 214), Pessoa acaba por insinuar, desse logo, a vertente pagã que à elaboração do sensacionismo também pode conferida. E se a isto juntarmos o facto de o sensacionismo assumido por Reis se identificar intimamente com o paganismo, teremos argumentos suficientes para compreender em que medida ele é devedor do sensacionismo de Caeiro: “[...] o Dr. Ricardo Reis, com o seu neoclassicismo, a sua crença verdadeira e real na existência das divindades pagãs, é um sensacionista puro, embora de género diferente”; e continua:

A sua atitude para com a natureza é tão agressiva para com o pensamento como a de Caeiro; não imagina quaisquer significados nas coisas. Vê-as apenas, e, se parece vê-las de modo diferente do de Caeiro, é que, embora as veja tão pouco intelectualmente e tão pouco poeticamente como este último, as vê à luz de um conceito religioso definido do universo — paganismo, paganismo puro [...]. Mas é pagão porque a religião sensacionista é o paganismo (Pessoa, 1966: 348).

Nestas palavras, como se pode ver, é possível encontrar um ponto de ligação entre Reis e o seu mestre Caeiro: um menosprezo pelo significado profundo da realidade, pois o que verdadeiramente importa é a sensação. Contudo, Pessoa realça uma diferença relativamente ao sensacionismo de Reis: Ricardo Reis vê as coisas “à luz de um conceito definido do universo — paganismo, paganismo puro”. Por esta ótica se compreende como Ricardo Reis reformula o sensacionismo de Caeiro, submetendo-o a uma vertente classicista: “Ricardo Reis tem outra disciplina diferente: as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas” (Pessoa, 1966: 350).

Se nos recordarmos, no entanto, da importância que no sensacionismo de Alberto Caeiro é concedida à sensação, assim como à ausência do juízo valorativo no contacto com a realidade, poder-se-á compreender a razão por que Ricardo Reis — “latinista por educação alheia” (Pessoa, 1986b: 343), com uma poesia “rigorosamente clássica na forma”, “intelectual” (Lopes, 1990b: 417), sob o magistério da cultura clássica e do pensamento filosófico da Antiguidade — filtra os princípios estéticos sensacionistas de Caeiro, submetendo-os a uma vertente classicista, contrabalançando-os com a introdução do sujeito; com efeito, se, para Caeiro, o mais importante são as coisas sentidas tal como elas são, sem acrescento de nenhum juízo de valor subjetivo, para Ricardo Reis, o que mais importa é fazer passar essas sensações pelo filtro do pensamento.

Assim, e sintetizando o que a esta questão diz respeito, importa dizer que a reelaboração que Ricardo Reis opera sobre o sensacionismo do seu mestre Caeiro se reflete, essencialmente, em três planos: o que concerne à experiência sensorial, processo que, segundo Reis, deve sempre ser acompanhado pela *intelectualização da sensação*; daqui decorre um segundo plano: o que diz respeito ao facto de o produto artístico-literário de revelar de modo tanto mais significativo quanto mais se integrar num molde de apreensão do real e da experiência sensorial muito particular (para Reis, “as coisas devem ser sentidas, não só como são, mas também de modo a integrarem-se num certo ideal de medida e regra clássicas” [Pessoa, 1966: 350]); finalmente, um terceiro plano (diretamente relacionado, aliás, com os dois anteriores) recai sobre a imprescindível *objetividade* “absoluta” e “concreta” a que também o conhecimento pela via sensorial deve obrigatoriamente obedecer.

3. Ora, se evocamos estas questões, com especial incidência, para já, para a releitura que Ricardo Reis efetuou de Alberto Caeiro, é porque nesta atitude encontramos, de forma explícita, um conjunto de reflexões que se revestem de uma importância acrescida, quando nelas se evidencia o estatuto de *mestre* que Reis, Campos e o próprio Pessoa anuíam ao heterónimo “guardador de rebanhos”. E é igualmente para essa condição que aponta uma outra vertente da prática e pensamento estéticos de Reis: a que diz respeito à reelaboração que este leva a cabo do paganismo de Caeiro — que, em Reis, aparece sob a forma de neopaganismo, e em cuja textura prevalecem dois traços recorrentes: a recusa do monoteísmo cristão (ou “cristista”, como normalmente Reis se lhe

referia) e, concomitante, a defesa do politeísmo pagão (defendendo aqui Reis que esse politeísmo se encontra diretamente ligado a um certo panteísmo, que se enlaça com a defesa da presença palpável de Deus na natureza).

Falar, portanto, no neopaganismo de Ricardo Reis é enquadrá-lo numa ótica através da qual ele defende a negação da exclusividade do Cristianismo, o nivelamento das religiões e o politeísmo pagão. É isso que, em suma, podemos encontrar num dos seus poemas mais conhecidos

Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo
 Que aos outros deuses que te precederam
 Na memória dos homens.
 Nem mais nem menos és, mas outro deus.
 [...]
 Não a ti, mas aos teus, odeio, Cristo.
 Tu não és mais que um deus a mais no eterno
 Panteão que preside
 À nossa vida incerta.
 [...]
 Ah, aumentai, não combatendo nunca.
 Enriquecei o Olimpo, aos deuses dando
 Cada vez maior força
 P'lo número maior (Pessoa, 1986a: 834-835).

Porém, se é verdade que Reis acredita na civilização da Grécia Antiga (que considera sua Pátria espiritual e da qual se sente expatriado), se é verdade que Reis “nasceu” “acreditando nos deuses” (Lopes, 1990b: 358), também não é menos verdade que essa aceitação depende do facto de estes deuses se tornarem realidade. O mesmo é dizer que Reis só acredita firmemente nos deuses que se podem consubstanciar enquanto facto palpável — e não tanto enquanto ideias abstratas; essas, segundo ele, “não têm realidade verdadeira” (Pessoa, 1966: 399). E repare-se como, num outro texto de provavelmente 1917, Reis clarifica esta ideia, ao defender a existência de deuses no plano metafísico, existência essa que, contudo, pressupõe a *atualização* dos mesmos deuses no plano da realidade concreta: “Os deuses pertencem à categoria das abstracções, no que respeita à sua relação com a realidade, mas não pertencem a essa categoria como abstracções, porque o não são”; e, pouco depois, continua, dizendo: “Os deuses são portanto reais e irreais ao mesmo tempo. São irreais porque não são realidades, mas são reais porque são abstracções concretizadas. [...] Uma ideia só se torna um Deus quando é devolvida à concreção” (Pessoa, 1986b: 1070).

Encontrando-se Ricardo Reis, portanto, decididamente marcado por esta ideia, bem como pela natural superioridade dos deuses (entidades a quem o homem compete imitar), não deixa de ser igualmente relevante o facto este heterónimo considerar, mesmo assim, a primazia do Fado relativamente àqueles: repare-se, por exemplo, no conhecido poema *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, quando, referindo-se à efemeridade da vida, o sujeito poético escreve que esta “Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado”, ressaltando logo a seguir: “Mais longe que os deuses” (Pessoa, 1986a: 811).

4. Sugestivo ainda no que toca à possibilidade de determinar postulações ideológicas sensacionistas-pagãs, o posicionamento de Reis deve entretanto ser articulado com outros percursos de leitura, que assentam noutras tantas vertentes estético-ideológicas: referimo-nos a dois sistemas de pensamento filosófico: o Epicurismo e o Estoicismo. Esses sistemas, segundo Ricardo Reis, deverão constituir como que as soluções particulares que lhe compete seguir: “Ao pagão moderno, exilado e casual no meio de uma civilização inimiga, só pode convir uma das duas formas últimas da especulação pagã — ou o estoicismo, ou o epicurismo” (Pessoa, 1986b: 1043) (cf. André, 1994: 71 e 76; Brun, 1986 e 1987).

O Epicurismo foi, como se sabe, uma doutrina que teve o seu máximo representante no filósofo grego Epicuro (que nasceu em 342 ou 341 a. C. e morreu no ano de 270 a.C.). Trata-se de um sistema de pensamento que assenta essencialmente em quatro dominantes filosóficas: em primeiro lugar, rejeita-se a participação nos acontecimentos

do tempo em que vive, defendendo-se o distanciamento relativamente aos mesmos. Por outro lado, defende-se a existência dos deuses, mas critica-se a ideia de que interferem na vida dos homens ou no universo. Em terceiro lugar, e ainda que privilegiando-se o prazer como um dos bens maiores, advoga-se a necessidade de o vivenciar com moderação, constituindo a prudência e a temperança as maiores das virtudes. Finalmente, sustenta-se a noção segundo a qual a máxima felicidade se apoia no equilíbrio emocional proporcionado pela *ataraxia*, pelo que só se deve ir em busca da tranquilidade e procurar o prazer se este não acarretar qualquer tipo de sofrimento.

Já quando ao Estoicismo, importa brevemente dizer que se trata de um sistema de pensamento fundado no final do século IV a.C. pelo filósofo grego Zenão de Cítio (que nasceu em 336 ou 337 a.C. e morreu em 264 ou 263 a.C.). E tendo em consideração o que doutrina, necessário é sublinhar também aqui quatro linhas vertebrais: a defesa de uma vida conforme à natureza, entendendo-se por isso a apologia de uma indiferença e de uma vivência independente das circunstâncias exteriores; a conformidade ao destino e às suas leis; o crédito concedido à disciplina com que o estoico deve viver, dependendo a sua liberdade espiritual da depuração das suas paixões; a autorização do juízo na base do qual se sustenta que o caminho para a verdadeira felicidade se encontra não na fuga à dor (como acontece no Epicurismo), mas na provação dessa mesma dor.

5. Ora, no que à teoria e prática literária de Ricardo Reis diz respeito, interessa particularizar agora duas questões relacionadas com a doutrina clássica: a *transitoriedade da vida terrena* e a *necessidade de saborear a vida, vivendo intensamente os momentos presentes*. Atente-se, por exemplo, no poema que se segue, onde aparece consolidada a noção do caráter fugaz da existência do homem:

Dia após dia a mesma vida é a mesma.
O que decorre, Lídia,
No que nós somos como em que não somos
Igualmente decorre.
Colhido, o fruto deperce; e cai
Nunca sendo colhido.
Igual é o fado, quer o procuremos,
Quer o ‘speremos. Sorte
Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa
Forma alheio e invencível (Pessoa, 1986a: 838).

Numa perspetiva basilarmente filosófica, pode ver-se como os primeiros versos acentuam os gestos repetitivos com que a vida é construída, como também a fluidez do tempo. Depois, o sujeito poético reconhece a morte como acontecimento irremediável (“o fruto deperce; e cai”), como facto ditado superiormente pelo “Destino” incontornável (“alheio e invencível”).

Ainda a este propósito, repare-se de igual modo como da valorização de este *topos* (a fluidez temporal) decorre uma das imagens mais relevantes da poesia de Reis: a imagem do rio:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.

Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos com o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes (Pessoa, 1986a: 811).

Como se vê, o alcance didático e estético-literário deste motivo na poesia ricardiana deverá ser compreendido de modo diretamente proporcional ao entendimento de três rumos de leitura: a noção de fluidez e brevidade existenciais (adivinhadas no “curso” não uniforme das águas do rio); a inevitabilidade da morte (“Quer gozemos, quer não gozemos, passamos com o rio”, que caminha para o mar, “um mar muito longe”, lugar da indiferenciação máxima, patamar contíguo à morte); finalmente, a atitude de serenidade com que é necessário encarar a passagem do tempo, aqui representado metaforicamente pelo rio (cujo “curso” deverá ser “fitado” “Sossegadamente”).

Defendendo decididamente uma atitude de serenidade, o sujeito poético professa, então, em diversos momentos, a necessária moderação, ou o imprescindível desapego relativamente à vida quotidiana — que considera, aliás, as atitudes verdadeira para concretizar, de forma plena, a vivência de uma certa forma de totalidade. Ensina-o, quando escreve: “Quer pouco: terás tudo. / Quer nada: serás livre” (Pessoa, 1986a: 850); ou, um outro poema, quando aconselha:

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
[...] serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração (*id.*: 831).

Estas noções e atitudes advogadas por Reis assumem-se definitivamente sem ambiguidades, no plano da sua poética, quando o sujeito poético não só proclama a essencial abdicação de se lutar contra o que está escrito pelo destino (“Senta-te ao sol. Abdica / E sê rei de ti próprio” [*id.*: 815]), como ainda suporta a noção segundo a qual nos devemos alhear da confrontação com o real, dele nos devendo desprender. E este desprendimento aparece poeticamente de modo bem visível na conhecida ode *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia*, onde Ricardo Reis ensina que é imperativo viver a vida com a calma e o distanciamento com que os jogadores de xadrez, “longe do [...] ruído” da guerra, jogam esse jogo — acrescentando, a seguir, de forma lapidar: “Aprendamos na história / Dos calmos jogadores de xadrez / Como passar a vida” (*id.*: 828).

6. A todas estas questões não é entretanto alheia uma outra que (decorrendo da lição estoica) se relaciona diretamente com aquelas e se encontra bem marcada em toda a poesia de Ricardo Reis: a que concerne à disciplina clássica.

Esta apologia da disciplina encontra-se profusamente representada em múltiplos poemas de Reis. Entretanto, o que se trata aqui é de evidenciar uma condição particular do sujeito poético perante o mundo do real, perante a vida — condição essa tanto mais relevante quanto maior é a persistência do sujeito na elaboração de quatro linhas de leitura que se vão progressivamente delineando em textos onde a densidade do ensinamento estoico se vai consolidando. Assim, e em primeiro lugar, sustenta-se a certeza disciplinada da morte. Para Reis (como, aliás, já se disse), é necessário viver de modo desprendido a morte; esta linha de leitura aparece tematicamente representada em dois poemas de Junho de 1914: *Não tenhas nada nas mãos* e *Ao longe os montes têm neve ao sol*. E é neste último que o sujeito poético preconiza, de modo bem explícito, a atitude educada no aguardar-se pela morte inevitável, nomeadamente quando essa atitude obriga a encarar intimamente essa mesma morte: “[...] gozemos o momento, / Solenes na alegria levemente” (Pessoa, 1986a: 812), aconselha; e acrescenta: “[...] aguardemos a morte / Como quem a conhece” (*ibid.*).

Se ao que ficou dito juntarmos a vigilância com que, para Reis, é necessário moderar o prazer, compreenderemos ainda melhor a importância, a todos os níveis central, assumida pela representação da ideia de disciplina nos textos deste heterónimo (e não só): “Prazer, mas devagar”, escreve Reis, dirigindo-se a Lídia e lembrando-a que Erínis, a deusa da vingança, castiga aqueles que se entregam ao prazer excessivo, sem moderação: “Não despertemos, onde dorme, a Erínis / Que cada gozo trava” (*id.*: 840).

Indissociável da mencionada moderação e vigilância, encontra-se a circunstância que envolve o modo como Reis encara os deuses gregos. Essa circunstância acontece num Reis profundamente pagão. Trata-se do mesmo

Reis que nasceu “acreditando nos deuses”, criando-se “nessa crença” (Lopes, 1990b: 358); trata-se do mesmo Reis que defende a irrealidade (porque “abstracções”) e a realidade (porque “devolvidos à concreção”) dos deuses; trata-se do mesmo Reis que equaciona estes deuses acima da própria Verdade (tal acontece no poema *Acima da verdade estão os deuses*); trata-se, enfim, do mesmo Reis que esclarece que à vivência humana passageira assiste a inteira e disciplinada obediência ao que está acima dela, a vontade dos deuses — dependendo dessa sujeição a vivência de uma certa totalidade, que a “liberdade” daí resultante permite interpretar:

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa.
Mais vale assim fazermos
Porque só na ilusão da liberdade
A liberdade existe (Pessoa, 1986a: 819).

Estas linhas de leitura ganham, entretanto, uma representatividade ainda mais acentuada quando Ricardo Reis ajusta ao investimento de uma prática literária a consciencialização do ato estético, a que a conceção de poeta artífice não é alheia. Em 1933, num poema que publica no nº 37 da revista *Athena*, escreve: “Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui”; e conclui: “Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes” (*id.*: 856).

Ainda que tais palavras possam igualmente ser encaradas como uma lição de vida ricardiana, elas reenviam, no presente contexto, para o profundo cuidado com que o ato de produção poética deve ser encarado. Só que, note-se muito bem, esse cuidado não se limita ao próprio ato de produção estético-literária: a disciplina da escrita encontra a sua conformação numa determinação mental que existe *a priori* ao ato de escrita. O mesmo é dizer, por outras palavras, que Reis defende dever a disciplina mental preexistir naturalmente (nunca artificialmente) ao ato de produção literária, de onde resultará, então, o “equilíbrio entre “conteúdo e expressão”. Esta noção figura em diversos momentos e em diferentes tipos de textos: ocorre, em provavelmente 1916, num fragmento do seu prefácio à obra de Alberto Caeiro, onde Reis explica que o “modo de conceber uma obra de arte é já o modo de executá-la” (Pessoa, 1986b: 1034); aparece num texto sem data, onde Reis avança uma conceção *afirmativa* do ato de produção literário, conceção essa implicada, aliás, pela noção de *elevação poética*: “Quando o pensamento do poeta é alto, [...] esse pensamento, já de si harmónico pela junção equilibrada de ideia e emoção, e pela nobreza de ambas, transmite esse equilíbrio de emoção e de sentimento à frase e ao ritmo [...]” (Pessoa, 1986a: 870).

Falar, assim, na disciplina defendida por Ricardo Reis é, como se pode ver, insistir na ideia segundo a qual ela deve fazer parte do próprio poeta (neste caso concreto), deve ser “uma parte da [sua] alma” (*ibid.*). Só assim, e nesta ordem de ideias, a relação entre a disciplina e o ato de produção estético-literária se comprometerá, em primeira e última instâncias, com a manifestação, lógica e natural, do verso, já que: “[...] quando é alto e régio o pensamento, / Súbita a frase o busca / E o ’scravo ritmo o serve” (Pessoa, 1986a: 860).

7. Embora reenviando para uma situação estética muito particular no âmbito da poética de Ricardo Reis, esta questão remete para uma outra: a que aponta para a possibilidade de a poesia deste heterónimo pessoano poder ser equacionada enquanto modo de atingir uma determinada forma de *ataraxia* com o objetivo último de, afastando inquietações e sofrimentos, o sujeito poético conseguir a harmonia e liberdade interiores. Por esse prisma se desvia Ricardo Reis de outro heterónimo pessoano: Álvaro de Campos. Com efeito, Reis constitui, em relação àquele, o contraponto do triunfalismo — triunfalismo este que, em certa medida (e só em certa medida), caracterizou igualmente o Modernismo português. De um ponto de vista estético-ideológico, Ricardo Reis pode, portanto, ser encarado como uma personalidade literária à margem dos excessos da modernidade que uma apologia dos signos da “civilização moderna” deixa perceber.

Ricardo Reis defende a contenção, a moderação e o racionalismo, inscritos diretamente numa linha filosófica que entronca na antiguidade greco-latina; e essa sua fidelidade a uma importante tradição e ao conjunto dos

valores estéticos, filosóficos e culturais que a configuram acaba por ser testemunhada no poema de 1914, com o *incipit* *A palidez do dia é levemente dourada*, onde o sujeito poético escreve: “Desterrado da pátria antiquíssima da minha / Crença, consolado só por pensar nos deuses / Aqueço-me trémulo / A outro sol do que este” (Pessoa, 1986a: 814).

Atitude claramente contrária teve o outro heterónimo Álvaro de Campos, sobretudo nas suas manifestações sensacionista e futurista, através das quais se liga conscientemente à época em que vive, facetas essas impossíveis de serem pensadas sem que se tenha em conta todo um universo cultural marcado pelas atitudes de excessividade e triunfalismo.

Em síntese, a fidelidade ao legado cultural dos Antigos, a conformidade ao Destino, a indiferença relativamente ao desenvolvimento tecnológico e a crítica visível aos “excessos” da “modernidade” acabam, em primeira instância, por colocar Ricardo Reis como uma alternativa de Fernando Pessoa ao discurso dessa mesma “modernidade”. Não foi Ricardo Reis quem explicou a Lídia que “a ciência [...] não põe / Mais flores do que Flora, pelos campos, / Nem dá de Apolo ao carro / Outro curso que Apolo” (*id.*: 861)?

Será, no entanto, e em última instância, também por esta atitude — a personalização numa figura e numa ideologia *outra* — que Pessoa revelará um timbre modernista: o desígnio demiúrgico, por meio do qual procuraria, afinal, atingir uma forma de *Eu* total. Será esta qualidade polifónica do *eu* que caracterizará Pessoa como um dos mais importantes poetas da literatura portuguesa — o mesmo, contudo, que (através de um *outro eu*) reconhecerá o carácter sacrílego daquele desígnio demiúrgico.

Termino com a referência à conhecida carta datada de 11 de dezembro de 1931, dirigida a João Gaspar Simões, onde Pessoa alerta para os perigos da psicocrítica e da crítica de índole biográfica, ou puramente biografista: “[...] repare que [...] o [seu] estudo a meu respeito [...] peca só por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir”; e conclui, pouco depois:

[...] O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático [...]. Do ponto de vista humano — em que ao crítico não compete tocar [...] — sou um histeroneurasténico [...]. Desde que o crítico fixe [...] que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que [...] o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que [...] sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir (Pessoa, 1986b: 302-303).

Bibliografia Ativa

- Lopes, Teresa Rita (1990b). *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa*, Lisboa: Editorial Estampa, 1990. Vol. II.
- Pessoa, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ed. Ática, 1966.
- Pessoa, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. Vol. I.
- Pessoa, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. Vol. II.
- Pessoa, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. Vol. III.
- Pessoa, Fernando. *Pessoa Inédito*. Coordenação de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

Bibliografia Passiva

- André, Carlos Ascenso. *Latim II — Língua e cultura*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- Bréchon, Robert. “Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. XXI. Lisboa; Paris: Fundação Calouste Gulbenkian (1985): 85-93.
- Brun, Jean. *O Estoicismo*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- Brun, Jean. *O Epicurismo*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- Bullock, Alan. The Double Image. In Bradbury, Malcolm; McFarlane, James (eds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991. 58-70.
- Carreño, Antonio. Fernando Pessoa o el perdido de si mismo. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos, 1982. 99-126.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Editions Robert Laffont, 1990.
- Coelho, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 9.^a ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.
- Coleman, J. A. *The Dictionary of Mythology*. London: Arcturus, 2007.
- Commelin, Pierre. *Mythologie grecque et romaine*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.
- Crespo, Ángel. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.
- Elia, Sílvio. O Horaciano Ricardo Reis. In *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991. II Vol. 353-374.
- Faulkner, Peter. *Modernism*. London; New York: Methuen, 1977.
- Gusmão, Manuel. *O poema impossível - O 'Fausto' de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- Lind, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- Lopes, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Centre Culturel Portugais, 1977.
- Lopes, Teresa Rita (1990a). *Pessoa por conhecer — Roteiro para uma expedição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. Vol. I, 39.
- Nuttin, J. *A estrutura da personalidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- Paz, Octávio. *O desconhecido de si mesmo*. Iniciativas Editoriais, [s/d].
- Perrone-Moisés, Leyla. “Pessoa e Freud: ‘translação’ e ‘sublimação’”. *Ide*, 34 (52), São Paulo (agosto 2011): 237-246.
- Seabra, José Augusto. *O Heterotexto pessoano*. Lisboa: Dinalivro, 1985.
- Seabra, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 3.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- Simmel, Georg. *Problemas fundamentais da Filosofia*. Coimbra: Atlântida, 1970.
- Tabucchi, António. *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- Vila Maior, Dionísio. *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.
- Vila Maior, Dionísio. “O ‘instinto’ modernista”. *Carnets - Revue Electronique d'Etudes Françaises*, 4 (janvier 2012): 167-189.
- Vila Maior, Dionísio. As lições de Fernando Pessoa. In Petrov, Petar; Sousa, Pedro Quintino de; Samartim, Roberto López-Iglésias; Torres Feijó, Elias J. (eds.). *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. De Eça de Queirós a Fernando Pessoa*. Santiago de Compostela; Faro: Associação Internacional de Lusitanistas; Através Editora. 2012. 265-284

Camilo e o Fingimento (Anti)naturalista

Isabel Pires de Lima

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Universidade do Porto
(Portugal)

... os velhos metafísicos explicam estas mudanças
radicais na condição do indivíduo com a palavra
mulher... (C. C. Branco, O Sr. Ministro)
Foi a ciência, é o que foi. (C. C. Branco, O Sr. Ministro)

Em 1946, arguindo contra certos setores críticos condenatórios da obra camiliana, Jorge de Sena escrevia em defesa de Camilo:

Dir-me-ão que, emocionalmente, entre o sarcasmo e a lágrima romântica, é limitada a sua gama sentimental. Dir-me-ão que, demasiado impulsivo e orgulhoso, não foi capaz, nunca, de arquitectar e estruturar solidamente uma narrativa. Dir-me-ão que, nortenho e provinciano, não «viu» toda a sociedade do seu tempo. Dir-me-ão que, apesar da sua vasta mas precipitada cultura, é um retardado intelectual perante as maravilhas do século que era o seu. Se calhar, isto é verdade. Mas não se vê muito bem porque é que não havemos de reconhecer-lhe o direito de ter sido exactamente como foi e de ter feito exactamente aquilo que fez, já que nunca se apresentou como «outro» nem fingiu estar a fazer outra coisa. (Sena, 1981: 119-120)

A afirmação de Jorge de Sena ocorreu-me ao pensar uma vez mais sobre o fantasma do naturalismo em Camilo, ou melhor, sobre os fantasmas pessoais que, através da “paródia satírica” do naturalismo, o inveterado romântico, que Camilo foi, procurou exorcizar, sobretudo, como é sabido, em *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), mas também, de modo mais mitigado, n’*A Brasileira de Prazins* (1882) e em *Vulcões de Lama* (1886).

Adiro à defesa de Sena, que aliás hoje se afigura desnecessária após a evidenciação levada a cabo por Abel Barros Baptista (1988) do lugar angular de Camilo ou do que designou por “território camiliano” e por “revolução camiliana” na consolidação e no devir do romance português. Porém, contesto que Camilo não tenha tentado “outrar-se”, passe a expressão provocatoriamente excessiva. É exactamente isso que Camilo faz e não faz na luta que leva a cabo com os seus fantasmas naturalistas – “apresentar-se como outro” e “fingir que está a fazer outra coisa”.

Numa outro momento tive oportunidade de mostrar como, através do que entendi designar por “paródia satírica”, Camilo monta, na sua “História Natural e Social de uma Família no Tempo dos Cabrais”, ou seja, no díptico *Eusébio Macário* e *A Corja*, um jogo textual e para-textual que põe ao serviço da exorcização de fantasmas naturalistas (Lima: 1992; 1994; 1995). Adotando uma natureza bifronte, Camilo assume-se ora caras, ora coroa; ora faz de naturalista encartado, ora simula uma humildade de romântico fora de tempo, ora rejeita para textualmente o naturalismo, ora a ele adere pela prática textual, ora explode em sarcasmo irreverente, ora em guia manipulador do leitor.

E bastará lembrar a duplicidade deliciosa de Camilo ao escrever em 1879, o famoso prefácio à 5ª edição de *Amor de Perdição* no qual, comparando enviesadamente aquele romance aos romances queirosianos *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, recorre a expressões de humildade e arrependimento (“voluntariamente resignado”; “não cessarei de dizer mal desta novela”; “Faz-me tristeza pensar que eu floresci nesta futilidade da novela” (Branco, 2006: 83-4)) para, ainda com enviesada lógica, admitir que “por isso mesmo se reimprime. O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas.” (Branco, 2006: 84) Mas claro que Camilo não prescinde de se demarcar do “enxurro, que rola no bojo a Ideia Novíssima” (Branco, 2006: 84) e de estabelecer um pacto paródico com o leitor ao lembrar com distanciamento sarcástico que, quando escrevera o livro,

as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Usava-se então a retórica de preferência ao calão. O escritor antepunha a frequência de Quintiliano à do Colete-encarnado. A gente imaginava que

os alcouces não abriam gabinetes de leitura e artes correlativas. Ai! quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados para espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não desgosta de se narcisar num espelho fiel. (Branco, 2006: 84)

Poder-se-ia multiplicar os exemplos deste tipo de estratégia camiliana de fingimento e duplicidade paródica usada nos quatro romances aludidos da fase dita, sem grande propriedade, "realista naturalista", estudada de modo circunscrito por diversos investigadores (Alves:1990, Jesus: 1993, Macedo: 1995, Ornelas: 1995, Martins: 2003, Duarte: 2008, Feijó: 2010, Marinho: no prelo), e de modo pioneiro e seminal por Jacinto do Prado Coelho (1983).

Reterei, porém, a atenção num caso quase inexplorado, embora bastante esclarecedor no que a tal estratégia se refere: a novela *O Sr. Ministro* (Branco: 2000) publicada na sua forma acabada, em 1882, em *Narcóticos*. Parte dela havia sido, porém, publicada em 1878, na revista *Ocidente*, com o título «Onde está o ministro? Romance realista de costumes constitucionais (Fragmento)», subtítulo que contradita afirmação posterior de Camilo, num texto de 1887, "Nota à procissão dos moribundos", no qual perpassa um esboço de polémica com Eça de Queirós, e onde afirma: "nenhuma novela minha se inculca na capa *romance realista*." (Branco: 1887) – e com efeito o título da versão definitiva limitar-se-á a *O Sr. Ministro*; porém, este dado confirma a evidente integração desta novela na fase de produção daquele grupo de obras. Recorde-se que *Eusébio Macário*, a primeira do grupo, é publicada em 1879 e *Vulções de Lama*, a última, em 1886 e, no ínterim, além d'*A Corja*, em 1880, ia sendo escrita, entre 1879 e 1882, ano da sua publicação, *A Brasileira de Prazins* e, afinal, também a novela menos celebrada, *O Sr. Ministro*.

De resto, o que Camilo publicara em 1878, em *Ocidente*, fora o primeiro capítulo da novela, numa versão levemente diferente da definitiva, mas na qual estão inalteradas, ao nível da sua estruturação, as determinantes do formato pro realista/naturalista que a novela virá a ter.

Narcóticos é uma miscelânea de textos por certo produzidos em épocas diversas, cujos títulos deixam adivinhar a sua distinta natureza e o seu variado interesse. Há desde títulos como "Silva Pinto e a sua obra" ou "Tratado de História Eclesiástica" a outros como "A propriedade literária" ou "Poesias Póstumas de Faustino Xavier de Novais". Porém, o "Prefácio" de Camilo à obra importa desde logo para a nossa questão, por adotar um tom chocarreiro e duplo na justificação do título feita exatamente através da assunção da fraude e da falsa modéstia como mecanismo de auto distanciamento e de descarada técnica de conquista do leitor:

O título da obra *Narcóticos* não quer dizer que ela seja um extracto de papoulas ou essência de morfina. Se a obra é essência de alguma coisa – é da modéstia do autor. Essência de modéstia. Por ele saber que a sua obra é excitante e escandescente chamou-lhe *Narcóticos*. Admirável e tocante! É o mesmo que chamar linimento de sabão em ópio à tintura de iodo e clister de linhaça a uma injeção de petróleo, e a beliscões beijos! A modéstia acrisolada tem estas aberrações metafóricas. (Branco,s/d: 5)

Da novela *O Sr. Ministro* pode-se dizer que é uma obra desencontrada nos propósitos e nos processos – e logo aqui radica a sua duplicidade. Temos de facto uma novela de enredo romântico com final feliz, pese embora um último lance paródico apoiado num *qui pro quo* próprio de drama de *vaudeville*, entremeada de elementos naturalistas que ao nível da estruturação da novela ocupam um lugar de relevo. De resto, a intenção de diálogo com o naturalismo aparece insinuada ironicamente na "Advertência ao Leitor do Sr. Ministro", que antecede a novela, a qual abre com Camilo confessando culpas de plágio do título que "está inscrito, como elementar na Comédia Burguesa" do "primoroso romancista snr. Teixeira de Queirós" (Branco, 2000: 15). Portanto, como é comum, Camilo manipula o leitor fingindo que vai muito provavelmente escrever uma novela próxima das de Teixeira de Queirós quando na verdade aquilo que vai contar é uma história romântica de regeneração de um seminarista boémio, um estroina sem vocação, Tibúrcio, que se tornará um estudante exemplar, depois doutor em leis, deputado e putativo ministro pela intervenção providencial de Amália, de quem se tornará marido dedicado, a qual terá como adjuvante nessa missão seu tio, o padre João Evangelista.

Se a trama é romântica nas suas linhas gerais, lembrando até em mais de um momento o universo de Júlio Dinis e d' *As Pupilas*, sobretudo no que se reporta à crónica da aldeia que a novela também comporta e à figura protetora do padre, os ingredientes naturalistas multiplicam-se e, desde logo, de modo muito evidente na linguagem não idealizada, na caracterização crua das personagens e na lógica narrativa determinista; enfim, assiste-se à “estilização”⁶³ do naturalismo, isto é, à imitação repetitiva e redundante do estilo naturalista com objetivos paródicos de evidenciação dos seus procedimentos. E tudo isto pode ser desde logo constatado na versão incompleta de revista *Ocidente*.

A novela, em oposição à recomendação naturalista, abre com uma deliciosa cena em que Tibúrcio com muita lábia sentimental se dirige a Amália debruçada no mirante de casa, sem que haja qualquer caracterização prévia das personagens. Amália não se deixa levar pela cantata de Tibúrcio mas a sua resistência faz-se não exatamente em nome de altas virtudes romanticamente enunciadas mas em nome da experiência de vida de Amália, uma de oito irmãs, habituadas à conversa dos estudantes de Coimbra onde sua família vivia. O narrador informa que ela responde a Tibúrcio “sorrindo entre velhaca e amorosa” e, sem papas na língua, não lhe aprecia as “perlengas” (Branco, 2000:17) e as “chirinolas das novelas” (Branco, 2000:18) e diz-lhe, chamando-lhe “maganão”: “Eu cá não aprendi a namorar pelos livros. Quando me mandam versos, mudo de rumo, e desconfio logo que me querem lograr.” (Branco, 2000:17) Aliás, o comportamento ajuizado de Amália noutros momentos da novela é explicitamente relacionado em termos naturalistas com a educação equilibrada ministrada pelo seu digno, fidalgo e trabalhador pai⁶⁴.

A linguagem tem portanto quer neste episódio inicial, quer em muitos outros, a rudeza de um livro naturalista, designadamente nos que procedem à crónica de costumes – o mesmo já acontecendo, insisto, na versão de *Ocidente* de 1878, pese embora haver alguns sinais de agravamento na de *Narcóticos*⁶⁵.

Logo no segundo quadro, é introduzida a personagem do simpático padre João Evangelista numa descrição com ressaibos de uma plasticidade queirosiana, em que a primeira imagem da personagem aparecendo ao fundo de uma rua é intensamente visual⁶⁶ para logo depois se adotar uma linguagem do domínio do fisiológico e do excesso que ao mesmo tempo permite parodiar dois temas tipicamente naturalistas e zolianos por excelência: “a naturalização do corpo e as fatalidades do ventre, isto é, a catarse do corpo e em especial do ventre”⁶⁷. Informa-se que o padre

saía de tomar o seu chá com sopas de cavacas em casa das senhoras Avelares. Arrotava cidrão que comera extraordinariamente” - note-se também o uso afrancesado do advérbio de modo à maneira queirosiana – “a pedido da fidalga velha. Vinha por isso receando quebra no aço do seu estômago; e, pondo a mão no bucho timpanítico, consultava se devia naquela noite abster-se do seu caldo de galinha e vaca para não sobrecarregar a tripa. Ele entendia que um

63 Caude Abastado define nos seguintes termos o conceito de “estilização” como um trabalho do parodista sobre as formas de expressão: “La stylisation présuppose le style, un ensemble de règles ou d’habitudes, raisonnées ou spontanées, découlant de la définition d’un genre ou d’un type de discours (le style épique, tragique, comique, oratoire, lyrique...) ou constituant la réaction à l’écriture d’un individu ou d’un groupe (le style d’un auteur, d’une “école”). (...) La stylisation part de l’intuition et de la reconnaissance de ces particularités; elle les identifie, les reproduit; surtout elle les “tavaille”, les met à nu, les fait apparaître comme des procédés.” (Abastado, 1976: 20-21).

64 “Amália não cedia ligeiramente a quimeras. Nem os homens nem as ilusórias perspectivas de vida a enganavam. Criada e educada em estreiteza de recursos, afeita às severidades da fortuna esquiva de seu pai, não sentia as ambições que se repastam em pradarias de esperança e põem fantasmagorias onde está a realidade férrea e inflexível, contra a qual se quebraram os pulsos do fidalgo Rosendo de Queirós, em um combate de trinta anos.” (Branco, 2000:48)

65 Nota-se uma preocupação de incorporar mais termos de linguagem brejeira (“Alanzoa para aí...” – Branco, 2000:17; “Rica jóia! – Branco, 2000:18; “tó-carocha” – Branco, 2000:22) ou mais prosaica que contribuam para um esforço de precisão realista, como o acrescento da palavra “joanete” na seguinte frase: “sentira os primeiros rebates da gota no joanete do dedo grande do pé direito” (Branco, 2000:22). Também se acrescenta elementos de topografia ou outros que contribuam para identificar realisticamente lugares e contextos, fornecendo ao leitor quadros de referência externa: por exemplo incorpora-se “e de Tibães”, na expressão: “frades de Pópulo e de Tibães” (Branco, 2000:22).

66 “Ao fundo da rua dos Pelames tremeluzia o lampejo baço de três cotos de vela de um lampião esfumado e pingado de cebo. Na penumbra da lumieira lúgubre contornava-se a figura derreada do padre João Evangelista, amparado à bengala, e resguardado do cacimbo da noite por um guarda-chuva de seda vermelha com punho de marfim de roscas surradas e amarelas.” (Branco, 2000:19)

67 Cf. Lima, 1992: 131.

homem, desde os gorgomilos por aí abaixo até onde a fisiologia o faz e desfaz, era tudo tripa singular e a todos os respeitos única⁶⁸. (Branco, 2000:19)

Estamos evidentemente em plena paródia naturalista que Camilo não consegue ou não quer evitar.

A crónica da aldeia minhota, de onde Tibúrcio provém, é, também ela, feita com tão excessiva e caricatural crueza que chega a parecer postiça e sugere a desmoralização geral que o naturalismo tende a enfatizar. Veja-se apenas os termos em que se sintetiza os encontros de duas populares amigalhotas e cúmplices: “quando se encontravam nas romarias, beijocavam-se muito, davam-se sapatadas nos recíprocos ventres, chamavam-se *gajas* e contavam pândegas, banzés, maroteiras de fazer tremer o céu e a terra.”(Branco, 2000:68)⁶⁹ E, numa estratégia mais uma vez dupla de distanciamento relativamente ao processo de contar que está a adotar, o narrador tece o seguinte comentário autorreflexivo no fim do relato de um desses encontros: “O diálogo das duas mulheres tinha um naturismo que só hoje se permite nos romances.”(Branco, 2000:69)

De notar simultaneamente a adoção neste trecho do imperfeito do indicativo como tempo preferencial do relato, que é usado mesmo nos capítulos iniciais em que, perseguindo a lição narrativa realista naturalista, se conta em *flashback* a história de família dos dois protagonistas. Ora, como lembra Jacinto do Prado Coelho: “Na novela camiliana, em que predomina o relato, o tempo usual é o perfeito; os realistas,” – acrescenta - “que tentam integrar o leitor num ambiente e fazê-lo assistir aos actos e às conversas das personagens, preferem o imperfeito, que se presta também à evocação nostálgica.”(Coelho, 1983:153) É exatamente o que faz Camilo frequentes vezes nesta novela. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte trecho sobrecarregado de formas verbais no imperfeito, usadas para evocar o ambiente da casa de Amália:

Em casa do bedel Queirós não se rezava por contas, não havia jejuns, desconhecia-se as *Horas Marianas*, era imperfeitíssimo o conhecimento da cartilha. Além disso, os recursos eram muito escassos, apesar do subsídio do padre João. As meninas trabalhavam de costureiras, faziam doces de compota, recortavam flores (Branco, 2000:41).

Será curioso notar que a versão de 1878 já revela esta mesma preferência pelo imperfeito e uma das alterações que se faz na versão de *Narcóticos* ao nível da morfologia verbal irá no sentido de abandonar um correto uso do condicional em favor de um imperfeito do indicativo. À formulação “Aquelles amores (...) se andassem cantados trinta anos depois, fariam zangarriar guitarras” (Branco, 1978:183), prefere-se “faziam zangarrar guitarras” (Branco, 2000:23).

Aliás, a pretexto daquela caracterização das meninas da família Queirós, é tecido pelo narrador um comentário de distanciamento crítico relativamente ao *modus faciendi* naturalista, muito ao gosto do Camilo parodista do naturalismo, desviando, mais uma vez com duplicidade, a atenção do leitor da narrativa para o modo de narrar. Diz ele: “Estes actuais poetas da carne (...) injuriando as lágrimas e as carícias genuflexas do romantismo, diriam que as oito filhas do bedel eram um ramilhete de flores paludosas, anémicas, cloróticas.”(Branco, 2000:24) Digamos que Camilo vai administrando com a mão direita e tirando com a esquerda doses ora de romantismo, ora de naturalismo. E posto que citamos este comentário, diga-se que a versão de *Ocidente* já incorpora os três adjetivos de gosto naturalista para qualificar as flores do ramilhete e acrescenta, de modo a não ficarem dúvidas quanto ao tom paródico: “e talvez esverdeadas das podridões modernas.” (Branco, 1878: 184)

Ainda na atitude de adoção de procedimentos técnico-linguísticos à maneira naturalista e sobretudo ao modo queirosiano, o narrador usa e às vezes abusa das enumerações – e será curioso notar que há um adensamento desse uso da primeira versão para a segunda⁷⁰. Como usa e abusa da dupla e até da tripla adjetivação, da hipálage, de frases começadas pelo substantivo sujeito sem artigo, de enumerações, de inesperadas associações entre verbo e nome,

68 Aliás, várias páginas depois, após fechar um vasto *flashback* alusivo a Tibúrcio, o narrador retoma este quadro e insiste naquela isotopia: “O padre arrotou uma trovoada flatulenta de cidrão. E ficou bom, e disposto para o seu caldo de galinha e vaca.” (Branco, 2000:42)

69 Ilustrativo também a este propósito é o episódio de uma briga na taverna da aldeia (Branco, 2000:71-3).

70 É por exemplo o caso da tripla enumeração contida em: “com abundância de gritos ferocidade e lágrimas” Branco, 2000:21), que substitui a seguinte expressão da versão de *Ocidente*: “com abundancia de gritos e muitas lagrimas” (Branco, 1878:183).

do uso afrancesado do advérbio de modo. Parece-me também de assinalar que, logo nas primeiras linhas da versão de *Narcóticos*, é introduzido exatamente um advérbio de modo (“tens comido impunemente quanto fruta elas te oferecem” - Branco, 2000:18). E tudo isto contempla evidente intuito de provar mestria técnica.

Numa longa descrição, cuja dimensão é já por si sinal da lição naturalista, descrição de forte impressionismo plástico de um salão das manas Botelhas onde Tibúrcio chegou a pregar, é exibida de modo exemplar e exuberante essa nova mestria camiliana (e também aqui se persiste no uso do imperfeito):

Ardiam dezenas de velas de cera em castiçais antigos de prata lavrada com bobeches de papel azul em recortes, diante das imagens que vermelhavam com reflexos metálicos as suas carnaduras envernizadas. Um S. Pedro de Rates, o lívido bispo-mártir, tinha o semblante escarlate de cónego, depois de um jantar de entrudo, numa indecisão entre as contentes vegetalidades fisiológicas do sangue que se quilifica e as ameaças rubras de uma apoplexia. O santo António, como sempre, refeito, bochechudo, muito risonho. Estes celícolas, muito faceiros, ao sopé de um calvário escabroso, onde se hasteava o madeiro com o Cristo muito carminado de chagas esponjosas, não davam o tom trágico da legenda, excepto a Madalena que rolava umas lágrimas do tamanho de camarinhas suspensas nas maçãs do rosto com uns reflexos vítreos. (...) quando passavam a uma saleta onde estaca um aparador de mogno. Garrafas cristalinas, facetadas, opalizavam a limpidez dos vinhos antigos e das jeropigas capitosas; bandejas cinzeladas de velha prata, com brasões, coguladas de queijadas e doces muito finos de filamentos de ovos resplandeciam entre jarrões japoneses com camélias e alecrim do norte em flor. (Branco, 2000:35)

Como ficou dito, o narrador persegue uma estruturação narrativa que obedeça a pressupostos naturalistas para o que dá relevância à força determinista do meio e da educação na caracterização das personagens, em especial dos dois protagonistas, assim como aos processos evolutivos a que estão sujeitos. Ao analisar o caso de Tibúrcio, o narrador termina mesmo com um parágrafo constituído por um curto período, destinado a enfatizar, não sem duplicidade irónica, o processo evolutivo que o transformará de um tratante boémio em cidadão respeitável, dizendo ainda com ecos queirosianos: “Começava a fermentação do futuro cavaleiro da ordem de Cristo⁷¹.” (Branco, 2000:34) Mas haverá um outro momento em que a paródia satírica naturalista de Camilo explode com a graça brejeira que lhe é habitual, atentando no tema naturalista do apetite sexual e do instinto animal e, ao mesmo tempo, desmontando perante o leitor o caricato das novelas naturalistas com as suas pretensões científicizantes, designadamente através de uma comparação inusitada que aproxima “pudor” e “castanhas” seguida da depreciação do alcance da lógica. O narrador evoca os amores adolescentes de Tibúrcio com uma sua conterrânea e diz:

Os contactos, as curvas sensitivas, os relevos quentes, inflamatórios eram-lhe já conhecidos, quando se aproximaram em uma idade que a memória destas pueris brincadeiras avermelhava o pudor nas faces. Mas o pudor das aldeias do Minho e as castanhas principiavam a desaparecer por esse tempo.

Está explicado o meio. São duas vítimas inconscientes da mesologia, ciência moderna que tem do grego a etimologia suficiente para desculpar as patifarias antigas. (Branco, 2000:32)

A cena prossegue mais adiante lançando-se ao leitor um isco intertextual de aproximação ao naturalismo, como a referência ao *Paradou*, o jardim edénico dos encontros lascivos dos protagonistas de *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Zola. Comenta o narrador:

A meu ver, a Gaitas [que surpreendera os dois jovens], que fazia o seu *Paradou* em todas as carvalheiras bem copadas, ou nos amieirais das orlas do rio, assistiu a alguma cena edénica daqueles dois seres primitivos, desabados da sua inocência por terem aceitado da mão da natureza orgânica, insidiosa o pomo vedado. (Branco, 2000:32)

Ao que acrescenta imediatamente um comentário de uma eficácia sarcástica altamente destruidora: “Foi a ciência, é o que foi.” (Branco, 2000:32)

71 É impossível não recordar o *flashback* queirosiano em *O Primo Basílio* a respeito da importância do passado de Juliana na constituição da sua personalidade e na explicação dos seus comportamentos, no qual mais do que um período começa pela expressão: “Começou a... “Atente-se ainda num outro passo de *O Sr. Ministro* onde se diz, também em parágrafo constituído por um único período: “Tal era o meio em que Tibúrcio pregava sermões.” (Branco, 2000:36)

Este tipo de movimentos de descredibilização irônica que pontuam a novela abrem caminho a mais explícitas afirmações autorreflexivas de descrédito como aquela em que o narrador designa a própria novela de “empada etnológica” (Branco, 2000:36) ou a momentos de assumida contestação dos processos do naturalismo, como, por exemplo, este em que se põe em causa o poder determinista do meio, quando o narrador se permite comentar deste modo o comportamento irrepreensível daquela série de irmãs modestamente educadas: “Aparecem, às vezes, estas exceções que desmembram a mal articulada escola pessimista que do âmago de um meio de pobreza tira sempre fatalmente a desonra.” (Branco, 2000:42)

À sensibilidade romântica de Camilo importa-lhe mais a exceção que a regra e por isso mesmo, apesar da novela em causa obedecer ao nível da sua estruturação a uma série de pressupostos naturalistas, ao fim e a cabo os protagonistas acabarão por se afirmar de certo modo exceções no sentido acima referido. Camilo, fingindo que está a fazer outra coisa, continua a escrever uma novela romântica em que uma “mulher anjo” conduz ao bom caminho um jovem estudante transviado. De resto o narrador, numa óbvia atitude crítica relativamente aos pressupostos fisiologistas e deterministas do naturalismo, comenta sarcasticamente a transformação de Tibúrcio para a qual a ciência moderna procura explicações caricatas:

Como se operou esta subitânea transformação? O doutor Wigan, citado por Maudsley, diz que mudara a condição de um rapaz, aplicando-lhe sanguessugas ao nariz. Pois ninguém se persuada que Tibúrcio passasse pela cruenta prova da sangria nasal. A ciência nova carece destes expedientes de doutos sangrados para explicar tais reformas por modalidades orgânicas; mas os velhos metafísicos explicam estas mudanças radicais na condição do indivíduo com a palavra *mulher*, e tinham para tudo que era extraordinário o moderno *Cherchez la femme*⁷². (Branco, 2000:54)

Camilo, como é evidente, está do lado dos metafísicos. Tibúrcio, por influência de Amália, tornar-se-á primeiro um estudante, um namorado e um filho exemplar, depois um marido atencioso, advogado e parlamentar talentoso que “Quería salvar a nação.” (Branco, 2000:77) mas que rapidamente, desencantado do Parlamento, “confessava que, neste dilúvio de porcaria, as bestas eram tantas e a arca tão pequena que afinal não se salvava ninguém, por causa das bestas.” (Branco, 2000:77) Passa então a aspirar a ser ministro nem que seja por três meses: “Este país gangrenado ainda podia salvar-se com uma grande amputação.” (Branco, 2000:77) – dizia. E a novela, no inesperado lance final, mais próprio de um romântico drama de *vaudeville* do que de qualquer narrativa de inspiração naturalista, lança mão de um alçapão ao gosto camiliano e far-nos-á ver Tibúrcio a ser designado não Ministro do Reino mas tão só ministro da Venerável Ordem Terceira da Santíssima Trindade.

Sinal também de desvio romântico é a existência de todo um capítulo (IX) dedicado a uma história de segundo grau, um romântico “episódio da mocidade” (Branco, 2000:58) do Padre João Evangelista quando, ainda diácono, foge para Espanha e depois para a inevitável Itália com uma aventureira francesa por quem se apaixonara. A história tem todos os lances da fuga romântica e acaba com Padre João Evangelista recolhido no convento da Falperra donde sai presbítero. Sem qualquer funcionalidade na economia narrativa, o capítulo tem apenas uma eventual função de entretenimento do leitor fidelizado de Camilo e, quando muito, a confirmação da dimensão humana de vulgar pecador do simpático padre. “Havia de ser isso. Era um homem.” (Branco, 2000:63) – assim termina o capítulo.

Ora o irrequieto Tibúrcio, quando ainda longe de encontrar o bom caminho, até emparceirará, num certo momento do seu percurso, com um “desaforado malandrim” (Branco, 2000:39), seu condiscípulo, de nome José Macário, já então conhecido por *Zé Fístula*, como precisa do narrador. Quer dizer, este projeto narrativo foi encetado num momento em que Camilo teria em mãos aquele exercício paródico por excelência chamado *Eusébio Macário* e entreteceu-se intertextualmente com ele, o que constitui obviamente um indício lançado aos seus leitores habituais. A versão de 1878 não chegou a crescer do ponto de vista da sintagmática narrativa (Camilo só publicou em *Ocidente* o primeiro capítulo, recorde-se) para poder integrar aquela figura da galeria camiliana ou então ela terá nascido uns meses depois da primeira versão de *O Sr. Ministro*.

72 *Igualmente sarcástica e com idênticas intenções depreciativas em relação ao pensamento positivista é a explicação para o que seria o comportamento desenganado das meninas coimbrãs relativamente a namoros e paixões poeticamente alimentadas. Conclui o narrador: “São comteanas, literas ab ovo aquelas senhoras que pareceriam abóboras-meninas mecânicas, se não estivessem cheias de juízo e de positivismo.” (Branco, 2000: 49)*

Ora tudo isto revela, a meu ver, a existência de um modo paralelo de lidar com os fantasmas do naturalismo que Camilo desenvolve desde os fins dos anos setenta quando empreende o díptico *Eusébio Macário* e *A Corja* e *O Sr. Ministro* também. Veremos esse modo aprimorado em *A Brasileira de Prazins*, mas também em *Vulcões de Lama*⁷³, porém, *O Sr. Ministro* permite-nos entender que afinal desde o início desta fase romanesca Camilo vem tentando esta via mais sincrética, digamos assim.

Isabel Margarida Duarte, ao deter-se de modo detalhado, primeiro no tratamento dado por Camilo ao discurso indireto livre (Duarte: 2002) e depois a formas diversas de relato de discurso nos seus últimos romances (Duarte: 2008), extrai a seguinte conclusão:

Defendemos que, em *Eusébio Macário* e *A Corja*, não é, exactamente, de imitação que se trata, porque o discurso relatado das personagens, nomeadamente o discurso indirecto livre tinha, a nosso ver, uma intenção caricatural vincaadamente paródica. Mas Camilo, lentamente, nos romances posteriores, foi-o incorporando de forma cada vez mais convincente e subtil, fazendo quase desaparecer o seu carácter hiperbólico e parodístico. (Duarte, 2008: 53)

Ora a análise de *O Sr. Ministro* permite:

- 1- transpor esta conclusão para praticamente todos os processos aprendidos no naturalismo e que Camilo parodiou;
- 2- inferir que, provavelmente a par do excesso paródico, Camilo foi testando, no período de produção daquele grupo de obras finais, uma prática mais mitigada e incorporadora, reveladora do exímio conhecedor da língua e da arte narrativa que ele era.

Ora isto permitir-lhe-á, não renunciar em definitivo ao romantismo e fazer com duplicidade a paródia atenuada do naturalismo. Fingindo uma coisa, Camilo faz outra; outra-se e exorciza fantasmas.

Bibliografia

- Abastado, Claude. "Situation de la Parodie". *Cahiers du 20ème Siècle*. 6. Paris: Klincksieck, 1976.
- Alves, José Edil de Lima. *A Paródia em Novelas-folhetins Camilianas*. Lisboa: ICALP; Amadora: Bertrand, 1990. Biblioteca Breve.
- Baptista, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.
- Branco, Camilo Castelo. "Onde está o ministro? Romance realista de costumes constitucionais (Fragmento)". *Ocidente*. 23, 1878.
- Branco, Camilo Castelo. *Narcóticos*. Edição de Fernando de Castro Pires de Lima. Porto: Manuel Barreira Editor, s/d.
- Branco, Camilo Castelo. "Nota à procissão dos moribundos". *Novidades*. 7.6.1887.
- Branco, Camilo Castelo. *O Sr. Ministro*. Coimbra: Quarteto Editora, 2000.
- Branco, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. Edição de Aníbal Pinto de Castro, Porto: Edições Caixotim, 2006.
- Cabral, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- Coelho, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 2.^a ed. refundida e aumentada. 2 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Duarte, Isabel Margarida. "Camilo e o Naturalismo: Paródia Enunciativa?". *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*. Porto. Vol.XIX. III Série. 2002.
- Duarte, Isabel Margarida. "O relato de discurso nos últimos romances de Camilo". *Revista Galega de Filoloxia*. 9. 2008.

73 *Maria de Fátima Marinho (no prelo) diz, a propósito de Vulcões de Lama, alguma coisa que poderia ser dita a propósito já de O Sr. Ministro: "o que a leitura desta obra sugere é a existência de um enredo romântico com pequenos ingredientes naturalistas, cuja paródia já não é tão visível, mas se integra de modo mais trabalhado nos interstícios do discurso."*

- Feijó, Elias J. Torres. Desejo, Concupiscência e Estabilidade Social: os *Vulcões de Lama* humanos e os ilusórios remédios divinos. In Sousa, Sérgio Guimarães; Martins, José Cândido de Oliveira (eds.). *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco*. Guimarães: Opera Omnia, 2010.
- Ferraz, Maria de Lourdes (coord.) . *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- Jesus, Maria Saraiva de. “*Eusébio Macário e A Corja*: entre a paródia satírica e o riso carnavalesco”. *Tellus*, 20, Vila Real, 1993.
- Lima, Isabel Pires de. “Camilo e o fantasma do naturalismo: *Eusébio Macário e A Corja*”. *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, Porto. Vol. IX. II Série. 1992.
- Lima, Isabel Pires de. *Eusébio Macário e A Corja*: Camilo Exorcizando Fantasmas. In Congresso Internacional de Estudos Camilianos, Coimbra - Congresso Internacional de Estudos Camilianos : 24-29 de junho de 1991 : actas. Coimbra : Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994.
- Lima, Isabel Pires de. Camilo e o Naturalismo: “Pastiche” ou Paródia?. In Santos, João Camilo dos (ed.). *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte – Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.
- Macedo, Helder. *A Brasileira de Prazins*: fragmentação e unidade. In Santos, João Camilo dos (ed.). *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte – Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.
- Marinho, Maria de Fátima. “O Pecado de Camilo (A propósito de *Vulcões de Lama*)”. (No prelo).
- Martins, J. Cândido. “Prefácio” a Camilo Castelo Branco. *Eusébio Macário / A Corja*. Porto: Edições Caixotim, 2003.
- Ornelas, José N. A desconstrução do discurso naturalista em *A Brasileira de Prazins*. In Santos, João Camilo dos (ed.). *Camilo Castelo Branco no Centenário da Morte – Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, University of California, 1995.
- Sena, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70, 1981.

A Pluriformidade dos Escritos e dos Perfis de Vieira: Considerações Problematizantes da Complexidade da *Obra Varia* Vieirina

José Eduardo Franco
CLEPUL / Universidade de Lisboa
(Portugal)

“A minha língua é pena de hábil escriba”.

Salmo 44

“Ler o Padre António Vieira é talvez fazer um dos exercício mais estremeceadores de introspeção. Lendo Vieira vemo-nos ao espelho enquanto povo português, que formou um povo imensamente maior, o povo brasileiro. Mas também vemo-nos ao espelho enquanto pessoas. Os textos de Vieira são de um fino psicólogo que nos obriga a um exercício de auto(conhecimento) e reconhecimento das grandezas e misérias de que cada um de nós é capaz enquanto ser humano”.

Andreas Farmhouse

Quando os textos brotam da ação

A *Obra Completa do Padre António Vieira* em fase de edição pelo Círculo de Leitores reúne nos primeiros três tomos a Epistolografia (5 volumes), a Parenética (15 volumes) e a Profética (6 volumes) daquele que ficou conhecido como o Pregador do Rei D. João IV, o Rei Restaurador. No entanto, há uma variedade de textos de Vieira, alguns difíceis de classificar e certificar, que chegaram até nós dispersos por diferentes bibliotecas e arquivos, escritos para diversos fins e em vários registos e géneros literários. Esta variedade de escritos foram integrados no último tomo da *Obra Completa*, sob a titulação abrangente de *Varia*. O tomo IV alberga, assim, um conjunto diverso de textos deste extraordinário pregador, escritos num arco temporal que envolve boa parte da sua vida ativa, ou seja, desde a primeira fase da ação como professor no Brasil durante os anos 30 de Seiscentos, e com especial intensidade a partir da segunda fase da sua vida ativa, já em Portugal. Esta etapa começa com o seu empenhamento religioso e político no primeiro reinado da Restauração ao serviço do rei restaurador D. João IV na década de 40 do século XVII, desdobrando-se por outras fases balizadas pelos seus périplos de diplomata, missionário e viajante-peregrino entre a Europa e as terras de missão do Brasil até praticamente ao fim da sua vida.

A diversidade tipológica e a complexidade dos textos deste tomo são uma boa expressão da figura multimoda de Vieira, que desempenhou variados papéis nas estruturas da sua Ordem, da Igreja e do Reino e, ao mesmo tempo, são a resposta a assuntos, negócios, problemas e medidas que foi confeccionando em reação a circunstâncias e a conjunturas específicas.

Encontraremos, assim, neste conjunto diverso de textos o legado escrito da sua intervenção como professor, como poeta, como pregador e conselheiro régio, como diplomata, como “advogado” dos cristãos-novos, como arguido e crítico do Tribunal do Santo Ofício⁷⁴, mas também como censor, como missionário e visitador das missões, como viajante e como defensor dos Índios.

De algum modo, Vieira insere-se e destaca-se naquela genealogia de intelectuais multimodos da cultura portuguesa, em que o tempo do Humanismo e do Renascimento tinha sido profícuo. Vieira conforma, com efeito, este modelo de intelectual ou de sábio exaltado no século anterior⁷⁵. O perfil da sua personalidade permitiu o

74 Sobre a complexa história e impacto desta poderosa instituição judicial ver Giuseppe Marcoci e José Pedro Paiva, *História da Inquisição portuguesa (1536-1821)*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2013.

75 Sobre este assunto ver J. Bronowski e Bruce Maslisch, *A tradição intelectual do Ocidente*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23 e ss.

desenvolvimento de competências multifacetadas que o habilitaram a desempenhar os diversos papéis, alguns deles aparentemente paradoxais e contraditórios com a sua condição social e com a expressão das suas ideias e valores firmemente defendidos.

Se o modelo de sábio consagrado pela escola do Renascimento era aquele que devia possuir conhecimentos interdisciplinares e desenvolver multi-especializações tendo em horizonte o domínio de um saber abrangente e universalizante, no tempo do Barroco, o Padre António Vieira, ao lado de outros confrades da Companhia de Jesus (que neste domínio replicou, em determinados aspetos do seu tirocínio formativo, o modelo renascentista onde se gerou), é uma notável expressão da herança dos tipos multiformes de intelectual. Mas, ao mesmo tempo, a sua expressão vivencial como mestre da palavra e pensador crítico evidencia a exuberância, o desejo de totalidade e ao mesmo tempo os paradoxos existenciais do barroco⁷⁶.

Os textos deste tomo são muito importantes para o conhecimento não só da dimensão mais interventiva de Vieira nas grandes questões do seu século, como são fundamentais para a compreensão da história luso-brasileira, em particular daquela segunda metade de Seiscentos, na relação com a história europeia. Os diferentes palcos e papéis desempenhados por Vieira suscitaram nos seus estudiosos a preocupação de encontrar a melhor forma de classificar este Pregador, do que resultou uma variedade considerável de caracterizações. Ronaldo Vainfas, num ensaio biográfico recente sobre este jesuíta, unifica as classificações conhecidas numa única que nos parece muito englobante e minimamente consensual: “António Vieira: personagem tão multifacetada que diversos historiadores não resistem em fragmentá-lo [...]. A par dessa plêiade de perfis, muitos se animaram a discutir se Vieira, enquanto patriota, era português ou brasileiro, prevalecendo o consenso, mais ou menos óbvio, de que ele era luso- brasileiro”⁷⁷.

Especialmente, neste período, a compreensão da importância e o significado dos escritos aqui reunidos devem ser articulados, de modo íntimo, com os textos epistolográficos constantes no primeiro tomo desta obra completa e que se podem considerar o elo de ligação entre todas as produções escritas de Vieira; inclusivamente com referências à sua concepção e publicação, designadamente dos *Sermoens* e d’ *A Chave dos Profetas*. No caso específico em análise, *Epistolografia* e *Varia*, dão-nos a perspetiva mais existencial, mais interventiva e mais pragmática de Vieira, fundamental para a compreensão da sua trajetória biográfica e não menos importante ainda para conhecer melhor aquela que poderíamos chamar uma “biografia” portuguesa do século XVII na sua relação com a Europa e com o Mundo⁷⁸.

De algum modo, o grande pregador pode ser tomado, tendo em conta os devidos limites que devemos considerar no uso deste recurso estilístico, uma figura metonímica do século XVII português e barroco. Merece ser recordada aqui a caracterização lapidar de Aníbal Pinto de Castro, que atribuiu a Vieira esse estatuto de representar como ninguém o seu século, pois “converteu-se num verdadeiro símbolo do seu tempo”⁷⁹. Este incontornável especialista coimbrão, na sua obra *António Vieira: uma síntese do barroco luso-brasileiro*, explica que o Padre António Vieira experimentou no corpo e na mente a dilaceração de “um tempo dividido e divisor”, de um tempo de fim de uma longa caminhada de consumação de um dado paradigma de cultura e de civilização e a gestação de um tempo novo, que só a partir do século seguinte iria começar a desabrochar claramente: “Vivia a sociedade portuguesa dessa mesma época num permanente conflito entre a autoridade e a liberdade, a contenção e a exuberância, o pecado e a graça; conflito de indivíduos, de classes, de consciências, de interesses e de credos”⁸⁰.

76 Não podemos deixar de encontrar em Vieira homologias com figuras do Renascimento como é o caso de Fernão Oliveira e de Damião de Góis. Cf. Luís Filipe Barreto, *Caminhos do saber no Renascimento português: estudos de história e teoria da cultura*, Lisboa, INCM, 1986. Rosario Villari (dir.), *O homem barroco*, Lisboa, Presença, 1995. José Eduardo Franco, *O mito de Portugal: a primeira História de Portugal e a sua função política*, Lisboa, Roma Editora, 2000.

77 Ronaldo Vainfas, *António Vieira, jesuíta do Rei*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 283.

78 Ver Diogo Ramada Curto, *Cultura política no tempo dos Filipes (1580-1640)*, Lisboa, Edições 70, 2011.

79 Aníbal Pinto de Castro, *António Vieira, uma síntese do barroco luso-brasileiro*, Lisboa, CTT-Correios de Portugal, 1997, p. 201.

80 *Ibidem*, pp. 201-202. Note-se: atualizámos todas as citações de obras em língua portuguesa em conformidade com a norma atualmente em vigor.

O Padre António Vieira experimentou dramaticamente este conflito profundo e as fraturas sociais que se adensavam e, também, as que dividiam a sua consciência, vivendo entre a utopia que sonhava e a realidade que tinha de cuidar. Ele, de facto, encarnou, na teoria e na prática, como poucos, o espírito, a missão e o ideal de que estavam grávidos os discursos proféticos da cultura portuguesa desde o século XV. A corrente profético-nacionalizante, ganhou, no século XVII, o nome próprio de “sebastianismo”⁸¹, que fazia de Portugal um “país bíblico”, no dizer de Manuel Clemente⁸², um novo Israel, o povo eleito da Nova Aliança, o povo-líder da Cristandade investido de uma missão universalizante a que não poderia renunciar⁸³.

No entanto, contrariamente ao que análises superficiais concluíram a partir dos seus escritos proféticos, Vieira não era um pensador com os pés pouco assentes na terra, desatento à realidade, ou mesmo pouco comprometido com os dramas dos homens e das mulheres do seu tempo, nomeadamente a corrupção, a exploração do homem pelo homem através do trabalho escravo, as desigualdades sociais, as guerras no seio da cristandade europeia e outras formas de violência, o esbanjamento e luxo das elite frente à pobreza de uma larga maioria da população, a incompetência no exercício de cargos políticos, as tibiezas de bispos e padres. Antes pelo contrário, enquanto pensador utópico, o Padre António recorreu à “estratégia da utopia” para melhor intervir e transformar a realidade presente percebida de forma dramático e em crise aguda. Neste sentido, é bem esclarecedora esta observação de Luís Machado de Abreu: “A mundividência dominada pelo sentido profético e pelo sobressalto apocalíptico nada tem de escapismo alimentado pelo conforto de futuros triunfantes e gloriosos. É, acima de tudo, uma leitura luminosa e inquieta leitura das realidades e urgências da situação presente”⁸⁴.

Se nos seus sermões Vieira se revela como mestre maior da palavra falada refletida com todo o seu esplendor e poder persuasivo, até mesmo encantatório, também o é na palavra escrita. Se nos seus textos proféticos se mostrou preocupado com o futuro de Portugal, da Europa e do Mundo e se confirma como um construtor exímio de uma utopia universalista, na sua obra epistolográfica, que reunimos nos 5 volumes do tomo I e também na *Varia*, o grande orador deixou-nos o testemunho escrito de um extraordinário homem com intenso espírito de iniciativa e até de liderança, que não quis deixar os seus ideais, propostas de reforma política, social e religiosa em mãos alheias. Nos textos deste tomo IV, Vieira manifesta um dos aspetos mais distintivos da sua personalidade: um homem vário na ação, multifacetado, omnímodo quer em termos de papéis sociais desempenhados, quer em termos da expressão dos seus afetos e desafetos humanos, mas firme na fidelidade ao seu ideal de vida fundamental, que se expressa em dois amores: o amor espiritual a Cristo e à sua Igreja, e o amor patriótico ao reino de Portugal e ao projeto globalizante deste país que faz coincidir com o projeto de universalização do Cristianismo a que ele, como jesuíta professo, tinha devotado a vida. Deste modo, unifica os seus dois amores num só, resolvendo e legitimando a aparente duplicidade, de que não deixou de ser acusado pelos seus detratores. Aliás, a estes dois horizontes afetivos alimentados desde a primeira juventude manteve-se fortemente ligado até ao fim da vida⁸⁵.

Mesmo quando se desiludiu com as ingratidões, desatenções e até perseguições de líderes máximos de algumas instituições portuguesas (*maxime* Coroa, Inquisição e até a Companhia de Jesus), Vieira, apesar dos regressos “estratégicos” ao Brasil e das queixas e abatimentos manifestados nas suas cartas, acaba sempre por deixar

81 Sobre a problemática do profetismo e da sua versão sebastianista ortodoxa e heterodoxa ver José Eduardo Franco, “Messianismo, profetismo e construção da ideia de nacionalidade na cultura portuguesa”, in *Communio*, n.º 1, janeiro-março de 2009, pp. 69-80; o texto introdutório à obra de Sebastião de Paiva, *O Tratado da Quinta Monarquia*, coord. José Eduardo Franco, pref. Arnaldo Espírito Santo, introd. José Eduardo Franco e Bruno Cardoso Reis, transcr. e anot. José Eduardo Franco, Bruno Cardoso Reis, Manuel Gandra, Cristina Costa Gomes, Lisboa, INCM, 2006.

82 Manuel Clemente, *Portugal e os portugueses*, Lisboa, Assírio e Alvim 2008, p. 10.

83 Cf. Pedro Calafate, *Portugal como problema (séculos XVII-XVIII)*, vol. II, Lisboa, Público/FLAD, 2006, p. 61. Ver também José Eduardo Franco e José Augusto Mourão, *Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa. Escritos de Natália Correia sobre a Utopia da Idade Feminina do Espírito Santo*, Lisboa, Roma Editora, 2004.

84 Luís Machado de Abreu, “O(s) rosto(s) da Europa: apontamentos sobre imagens da Europa na obra de Padre António Vieira”, *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n.º 1, 2012, p. 24.

85 Ver sobre este assunto Miguel Real, *O Padre António Vieira e a cultura portuguesa*, Matosinhos, Quidnovi, 2008.

a sua fé, o seu ideal e o seu grande afeto pátrio falarem mais alto. E a cada sinal (nomeadamente do céu, ou seja, astronómico-astrológico interpretado profeticamente), a cada sucesso novo, a cada nova conquista política portuguesa na cena internacional (como aconteceu na última década da sua vida), Vieira reanima-se, refaz a sua esperança e re-projeta a sua utopia.

Não esqueçamos que se pode confirmar plenamente em Vieira uma fé inabalável em Deus e nas profecias divinas para Portugal e para o mundo. De Deus Vieira não poderia duvidar. Por que razão, então, revê as datas, reinterpreta os acontecimentos e revê as estimativas de concretização das profecias da sua utopia quinto-imperialista? É porque admite que ele, como homem, poderia ter errado, admitindo essa falha como resultante da imperfeição do juízo humano, para nunca pôr em causa o juízo transcendente e a Providência divina.

À luz desta atitude espiritual, deste contínuo exame de consciência, prática corrente e obrigatória no quotidiano de padre jesuíta que era, podem entender-se as revisões de teses, de pareceres, a confissão de erros e de enganos. Não esqueçamos que Vieira era em primeiro lugar um jesuíta formado nas fileiras da Companhia, Ordem que recusou sempre abandonar, mesmo quando um sector importante de confrades tentaram que tal acontecesse. Como acentua Ronaldo Vainfas: “Na verdade, Vieira foi quase tudo o que dele se disse enquanto personagem multifacetado, com a diferença de que o foi simultaneamente, mesmo que em certas circunstâncias se tenha concentrado em tal ou qual papel. Jesuíta ele sempre foi, desde que ingressou na Companhia, ou quando se viu ameaçado de expulsão e jurou que ficaria à porta de alguma casa inaciana até ser admitido, mesmo que como serviçal... Foi também missionário desde jovem [...]. Vieira foi missionário até aos últimos dias. Repassou os direitos autorais dos primeiros tomos dos Sermões para a Missão dos Cariris e insurgiu-se, já octogenário, contra as novidades introduzidas pelos colonos, em São Paulo, no tocante ao uso e abuso do trabalho indígena”⁸⁶.

Não esqueçamos que Vieira apareceu na cena social portuguesa e surpreendeu de forma estrondosa, baralhando aquilo que podemos chamar o horizonte de expectativas em relação a um jesuíta recém-chegado do Brasil. De um padre da Companhia de Jesus, de um missionário dos sertões brasileiros, mesmo de um pregador real⁸⁷, esperar-se-ia, à partida, que se ativesse às suas funções religiosas e espirituais. Contudo, a irreprimível personalidade empreendedora, apesar de ter sido formada no exigente tirocínio disciplinador da ordem inaciana, extravasou largamente o papel que lhe era pedido e afirmou-se como fundamental no complexo período da pós-restauração na metrópole. Tornou-se rapidamente uma figura-chave para pensar uma estratégia vencedora para Portugal, numa fase de grande incerteza em que, além de estratégia política, militar, económico-financeira e diplomática, havia que investir fortemente no capital simbólico para fortalecer o empenho das elites, o ânimo dos exércitos portugueses e a esperança do povo. Só com o reforço do capital simbólico seria possível fazer acreditar que iria vingar o projeto de recuperação da independência em relação à poderosa Espanha, independência proclamada pelo arriscado grito restaurador bradado a 1 de dezembro de 1640 no Terreiro do Paço, em Lisboa.

Com efeito, Vieira ganhou fama como grande pregador que manejou bem o arsenal simbólico da herança cultural portuguesa para potenciar a esperança coletiva no projeto restaurador. Sermões políticos diversos foram pregados e escritos com esse fim, nos quais Portugal era assemelhado a um novo Israel e elevado à categoria de nação superior, de povo eleito da nova Aliança, agora saído de 60 anos de cativo para uma nova etapa que se esperava vir a ser a mais gloriosa da sua história, forçando as profecias de Isaías a confirmar esta assunção de um povo que, sendo pequeno como o povo hebreu, teria vencido o grande e imperial Golias. Melhor dizendo, tinha arriscado separar-se do Golias espanhol, mas este, como outros novos Golias europeus, nomeadamente o holandês, continuavam a cobiçar as suas posses, não só do pequeno e matricial retângulo europeu, mas especialmente as apetecíveis fatias territoriais do império ultramarino. Importava, pois, confirmar na prática, com uma

86 Ronaldo Vainfas, *op. cit.*, p. 284.

87 A sociedade portuguesa do tempo de Vieira era fortemente marcada pelo religioso, que se entrelaçava, como irmão gémeo, a esfera política. Como analisa João Francisco Marques: “Acresce, ainda, que o controlo de Lisboa seiscentista pelo mundo eclesiástico, quer através do serviço religioso quer da omnipresença no poder político, era sobretudo relevante pela atividade de três personagens vitais para o funcionamento da monarquia católica ibérica: o secretário de estado, o confessor régio e o inquisidor-geral”. Cf. João Francisco Marques, *Obra selecta*, t. II: *Religião, política e sociedade*, vol. I, Lisboa, Roma Editora, 2013, p. 195.

determinação constante de defesa militar e arte diplomática, a proteção divina de que o país estaria investido, segundo Vieira, reafirmando o pensamento profético nacionalizante da tradição lusitana.

O Rei D. João IV, impressionado com a habilidade política de Vieira e com a pertinência das suas propostas reformistas no plano político, económico, institucional e religioso, encarregou-o de missões diplomáticas importantes no centro da Europa: Países Baixos, França e Itália. O pregador régio da restauração portuguesa conhece então a Europa a palpitar de ideias novas, de progressos impressionantes, de novos impérios emergentes e poderosos. O pregador da Baía de Todos os Santos, o paladino da evangelização dos sertões nordestinos do Brasil, europeiza-se e abre-se, vindo do Novo Mundo, ao mundo velho cheio de tradição, mas também de debates que estavam a inaugurar uma revolução de mundividências e antropovidências no coração de uma Europa em ebulição.

Vieira experimenta as agruras do exercício exigente de viajar em missão diplomática e até, em certos momentos, de espionagem e pressão política. Com base na sua vida experimentada de viajante, compreende e dá a compreender, de forma consequente, o extraordinário valor acrescentado, em termos de abertura de horizontes e de conhecimento crítico mais abrangente, que as viagens por diferentes países, povos e culturas possibilita. De tal modo, que chega a afirmar que não deveria em Portugal deter cargos de governo quem não viajou, quem não conheceu mundo⁸⁸. De alguma maneira, concede, na linha dos clássicos, ao exercício da viagem o papel de oferecer um “saber universitário”, conferindo-lhe, em certa medida, uma dimensão iniciática, fundamental para quem governa⁸⁹. E, na verdade, chega a observar criticamente que as elites portuguesas estavam muito acomodadas no seu canto, muito limitadas nos seus horizontes, padecendo de muita “falta de mundo”, com fraca experiência internacional, diríamos nós hoje. Diagnosticava este atavismo em boa parte das lideranças portuguesas, mormente quando reagem mal às suas propostas reformistas, quando o criticavam e boicotavam as suas medidas apresentadas ao Rei e ao seu Conselho.

Quando os textos iluminam a ação

Na *Obra varia* de Vieira reúnem-se os textos desse pregador empenhado como diplomata, como negociador de causas políticas portuguesas. Aqui são dados a conhecer escritos diversos, desde as suas propostas e documentos de pensamento estratégico enquanto conselheiro político e reformador socioeconómico, até aos textos comprometidos com a causa missionária. Encontramos, pois, refletido nestes escritos, com toda a sua complexidade, tanto o Vieira idealista, pregador, desejoso de converter e elevar os homens a um ideal de vida superior, como o Vieira realista, com grande sentido prático e estratégico, a sujar as mãos na vida do mundo, a intrometer-se nas questões temporais.

Publicam-se, pois, neste tomo quatro volumes⁹⁰, quatro facetas, quatro grandes áreas de intervenção intensa de Vieira: ação diplomático-política; defesa da causa de judeus e cristãos-novos; evangelização e proteção da liberdade e dignidade dos ameríndios; exercitação pedagógica e poética em louvor dos afectos.

88 Cf. Miguel Real e Pedro Calafate, “Século XVII”, in José Eduardo Franco e Pedro Calafate (coord.), *A Europa segundo Portugal: ideias de Europa na cultura portuguesa século a século*, pref. Maria Manuela Tavares Ribeiro, Lisboa, Gradiva, 2012, p. 80 e ss.

89 Sobre as viagens como meio de ampliar conhecimentos e horizontes experienciais, Séneca reflete numa das cartas ao seu amigo Lucílio: “Estas viagens que me forcem a sacudir a minha indolência são óptimas, acho eu, quer para a minha saúde, quer para os meus estudos [...]. E porquê para o estudo? Já te digo: porque não interrompi as minhas leituras. A leitura, é de facto, em meu entender, imprescindível: primeiro, para me não dar por satisfeito só com as minhas obras, segundo, para, ao informar-me dos problemas investigados pelos outros, poder ajuizar das descobertas já feitas e conjecturar as que ainda há por fazer. A leitura alimenta a inteligência e retempera-a das fadigas do estudo, sem, contudo, por de lado o estudo. Não devemos nos limitar não só à escrita, nem só à leitura: uma diminui-nos as forças, esgota-nos (estou-me referindo ao trabalho da escrita), a outra amolece-nos e embota-nos a energia. Devemos alternar ambas as atividades, equilibrá-las, para que venham a dar forma às ideias coligidas das leituras. Como soe dizer-se, devemos imitar as abelhas que deambulam pelas flores, escolhendo as mais apropriadas ao fabrico do mel e depois trabalham o material recolhido, distribuem-no pelos favos [...]”. Séneca, *Cartas a Lucílio*, Lisboa, FCG, 1991, pp. 379-380.

90 O vol. I reúne os escritos políticos; o II, os escritos sobre os judeus e Inquisição; o III, os escritos sobre os índios; e o IV junta a poesia e o teatro, complementado com importantes instrumentos de conhecimento da obra vieirana: cronologia da vida e obra do Padre António Vieira, quadro cronológico-contextual (síncrise diacrónico-sincrónica de eventos e contextos do século XVII), elucidário vocabular, tábuas toponímica e de autores, índices gerais.

Podemos ficar surpreendidos nos três primeiros volumes deste tomo pelo estilo diverso do discurso utilizado nos grandes textos mais conhecidos de Vieira. Estamos perante uma moldura de discurso mais enxuto de ornamentos barrocos, objetivo, pragmático, explanativo, adequado ao escopo da sua composição para fins muito pragmáticos: relatórios, propostas para nova legislação, discursos, defesas, votos, petição, censuras/licenças para impressão, pareceres. Também publicamos no terceiro volume um relato de viagem extraordinário da autoria de Vieira, a “Relação da missão de Ibiapaba”, um texto que pode ser considerado uma pequena obra prima da literatura de viagens⁹¹ e pelo qual poderemos antever uma outra obra perdida do autor (que está dada extraviada, sem ter sido possível encontrar o seu rasto até ao momento), que se constituiria um relato ou tratado sobre naufrágios e tempestades, seguramente baseado nas suas próprias experiências de viagem⁹².

Além dos textos que sabemos hoje serem da pena de Vieira, neste tomo, mais do que em qualquer um dos anteriores, serão editadas em secção anexa a cada um dos volumes um número significativo de escritos apócrifos ou de autoria duvidosa atribuídos a Vieira. Não quisemos deixar de publicar na obra completa estes numerosos textos gerados no tempo do autor e/ou forjados na sequência da sua morte, pois consideramos que são importantes para completar o conhecimento do círculo largo do prestígio da sua figura e a influência da sua obra e ideias.

O reconhecimento e a edição criticamente anotada destes textos apresentam várias utilidades e vantagens para o estudo e mapeamento dos escritos de Vieira. Primeiro, permitem estabelecer um novo *corpus* do legado escrito deste pregador jesuíta, onde de incluem um assinalável conjunto de textos até hoje desconhecidos e/ou não reconhecidos como sendo do Padre António Vieira. Com este trabalho de levantamento, classificação, fixação e edição torna-se possível configurar um mapa com fronteiras certificadas entre o universo de escritos que hoje se sabe, de ciência segura, serem mesmo do próprio Vieira e aqueles textos sobre os quais pairam sérias dúvidas quanto à verdadeira autoria, e ainda aqueles escritos vieiranos que já estão plenamente certificados como sendo contrafações grosseiras.

Segundo, estes textos ilustram bem o prestígio da autoridade e a força intelectual das ideias e propostas de Vieira, que muitos quiseram desenvolver, reorientar, consignar por escrito a partir de versões ouvidas presencialmente ou transmitidas por tradição oral. Estes textos, com ideais que poderiam ser de Vieira ou de quem pensava como ele e queria usar o suporte escrito autorizado pela sua assinatura falsa para dar mais força à mensagem, permitem de algum modo entrever a emergência de um Vieira coletivo, de uma comunidade de ideias de que o jesuíta era ícone e símbolo concitador. Aqui se enquadra o conhecido texto “Notícias recônditas do modo de proceder da Inquisição com os seus presos” que por deixar transparecer críticas, ideias e argumentos muito semelhantes aos de Vieira foi-lhe erroneamente atribuído durante vários anos. Na realidade este texto, na sua caracterização da Inquisição enquanto instituição, apresenta um estilo mais duro, acusatório e obstinado do que outros, tal como a “Proposta que se fez ao sereníssimo rei dom João IV a favor da gente de nação, pelo padre António Vieira sobre a mudança dos estilos do santo ofício e do fisco”. Assinalamos, pois, um crescendo nos juízos de Vieira, pois esta proposta, escrita num período anterior, finais da década de quarenta, é mais moderada embora registando críticas essenciais como a condenação de inocentes e a ineficácia para concretizar uma conversão verdadeira. O agravamento da linguagem pode dever-se à sua própria experiência enquanto réu, preso e condenado pela Inquisição.

Terceiro, também alguns destes textos, pelo contrário, são contrafações claramente montadas com posições e perspetivas críticas que não poderiam ser de Vieira ou que estão em clara oposição aos valores e interesses sempre defendidos pelo pregador. Estes escritos são aqui publicados como uma espécie de apócrifos negativos que devem ser tomados acima de tudo como falsificações que, certificadas e denunciadas, aqui ficam como reduto do que se deve saber como nunca podendo ser do nosso autor. Destacamos a coletânea “Maquinações de António

91 Sobre este grande género da literatura ver Fernando Cristóvão, “Para uma teoria da literatura de viagens”, in Fernando Cristóvão (coord.), *Condicionamentos culturais da literatura de viagens*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 50 e ss.

92 Cf. “Carta do Padre Reitor do Colégio da Baía, em que dá conta ao Padre Geral da morte do Padre António Vieira, e refere as principais ações de sua vida”, publica nas *Sermões e Vários Discursos do P. António Vieira da Companhia de Jesus*, Tomo XIV, Lisboa, Valentim da Costa Deslandes, 1710, pp. 293-303.

Vieira jesuíta”, realizada por ordem do Marquês de Pombal e que se guarda em sete volumes manuscritos na Biblioteca Nacional de Portugal; nela coligem-se textos de e sobre Vieira com o objetivo de o desmerecer este famoso jesuíta e incluem-se um número significativo de apócrifos, alguns dos quais testemunhos únicos.

O primeiro volume deste tomo deixa-nos o legado escrito da sua intervenção política com as suas ideias de reforma socioeconómica. É aqui especialmente que se surpreende, de forma mais explícita, o pregador jesuíta do Rei Restaurador extravasar o seu papel de orador sacro. Vieira recusou, de facto, limitar-se ao seu papel espiritual, a ser um teórico, um genial manejador da palavra, usando da sua prerrogativa cómoda de membro da velha ordem social orante (*ordo orante*), de padre, e ainda mais de padre regular, para não intervir no mundo dos homens e limitar-se a tratar dos assuntos não materiais. Mas não. Vieira, dando azo ao seu carácter interventor, entendeu que a urgência do momento e a responsabilidade da alta mensagem que tinha o dever de transmitir exigiam intervenção na esfera secular, a fim de forçar uma transformação que não passava apenas pela palavra dita, mas exigia a palavra encarnada, tornada ação.

Com grande intensidade, imediatez e desejo de atender à urgência dos problemas do momento, sugeriu, escreveu, forçou. Muitas vezes acertou, antecipando soluções que acabaram por não vingar no seu tempo, mas a que o tempo longo haveria de dar razão⁹³. Algumas vezes também se enganou e foi vencido pelas circunstâncias, como quando, perante a consciência aguda das fragilidades dos recursos económicos e militares portugueses para garantir a permanência de toda a imensa extensão da colónia brasileira em mãos portuguesas, sugeriu a entrega de Pernambuco aos Holandeses, o que lhe valeu a alcunha de “Judas do Brasil” ou a acusação que muitos lhe desferiram de ter sido maquiavélico no plano da sua ação política⁹⁴.

É através desta ação na ordem política – que constitui a parte mais complexa da sua vida, – que Vieira, “esse povo de palavras”⁹⁵, revela a sua dimensão mais humana e o seu pensamento e as suas soluções são testados pelas circunstâncias, obrigando-o a rever teses e até a abalar princípios. De algum modo, como afirmou o Presidente da República Jorge Sampaio em 1997, na sessão solene de homenagem na Assembleia da República por ocasião da passagem do III centenário da sua morte, Vieira “foi grande até nas suas contradições”⁹⁶. Contudo, as mudanças de opinião e a revisão de estratégias obedeciam sempre à fidelidade férrea da sua palavra aos dois amores que se conjugavam e uniam perfeitamente na sua vida, o amor a Portugal e o amor a Cristo, para cuja grandeza sempre trabalhou de modo estrénuo. Vale a pena citar aqui a passagem eloquente do discurso advogado: “Em Vieira, no princípio, era o verbo e, no fim, será ainda o verbo. Ele habitará sempre esse povo de palavras com as quais confundiu a vida e fez a obra. É nelas – e não na ordem do político, como alguns pensam – que as suas palavras se cumprem. Esse império discursivo, essa catedral verbal, esse teatro de eloquência, esse prodígio de ‘engenharia sintática’, essa ‘grande certeza sinfónica’, como disse Fernando Pessoa/Bernardo Soares, permanecerá como um monumento de palavras que desafiará o tempo e a passagens dos homens. A obra de António Vieira é, e será sempre, por isso, a confirmação da grandeza de Portugal”⁹⁷.

93 Cf. José Eduardo Franco, “Padre António Vieira, precursor do Marquês de Pombal. O Marquês de Pombal, detrator do Padre António Vieira”, in *Padre António Vieira: o tempo e os seus hemisférios. Actas do Congresso Internacional Vieira...* (Universidade Nova de Lisboa, 2008), org. Maria do Rosário Monteiro e Maria do Rosário Pimentel, Lisboa, Colibri, 2010, pp. 377-397.

94 Atas da reunião plenária de 18 de julho de 1997, “Sessão solene evocativa dos 300 anos da morte do Padre António Vieira”, in *Diário da Assembleia da República*, 2.ª Sessão Legislativa, 19 de julho de 1997, p. 3555. Sobre a questão complexa da receção das ideias de Maquiavel em Portugal na relação entre afirmação de princípios cristãos e a defesa da Razão de Estado neste período, ver Martim de Albuquerque, *Maquiavel e Portugal: estudos de história das ideias políticas*, Lisboa, Alethéia Editores, 2007, p. 54 e ss.

95 Expressão muito feliz utilizada pelo Presidente da República Portuguesa, Dr. Jorge Sampaio, no discurso de homenagem a Vieira aquando das comemorações do III centenário da morte do jesuíta promovidas pela Assembleia da República Portuguesa.

96 Sobre as muito problematizadas contradições de Vieira ver *v.g.* José Moreira, *As contradições do Padre António Vieira e outros escritos*, Rio de Janeiro, Alba, 1943; Francisco Rodrigues, “O P. António Vieira. Contradições e aplausos à luz de documentação inédita”, *Revista de História*, Vol. XI, 1922, pp. 81-115. Para uma análise da complexa receção de Vieira ver José Eduardo Franco e Bruno Cardoso Reis, *Vieira na literatura anti-jesuíta*, Lisboa, Roma Editora e Fundação Maria Manuela e Vasco Albuquerque D’Orey, 1997. Sobre a problemática da receção literária ver Lorna Hardwick, *Reception studies*, Oxford, Classical Association by Oxford University Press, 2003.

97 Atas da reunião plenária de 18 de julho de 1997, “Sessão solene evocativa dos 300 anos da morte do Padre António Vieira”, *op. cit.*, p. 3555.

De algum modo, Vieira, pela sua palavra poderosa respaldada na vida, afirma uma ontologia da ação consubstanciada no seu ideário que pode ser sintetizado nesta máxima: nós somos o que fazemos. Como pregou no sermão das exéquias do seu padrinho de batismo, o Conde de Unhão, “[...] nem todos os anos, que se passam, se vivem: uma coisa é contar os anos, outra vivê-los; uma coisa viver, outra durar. Também os cadáveres debaixo da terra; também os ossos nas sepulturas acompanham os cursos dos tempos, e ninguém dirá que vivem. As nossas ações são os nossos dias: por elas se contam os anos, por eles se mede a vida: enquanto obramos racionalmente, vivemos; o demais tempo duramos”⁹⁸. Acaba por cumprir o ideário inaciano, ou seja, da sua Ordem fundada por Inácio de Loiola que se pauta por um moderno otimismo antropológico, equilibrando a fé na graça divina com a confiança nas capacidades humanas para mudar a ordem da história. Conforme o Padre Manuel Antunes caracterizou “A Companhia de Jesus e o seu Humanismo”, “é nesta proliferação de formas, de atividades, de iniciativas de toda a ordem que se tem revelado o humanismo da Companhia de Jesus. Um humanismo histórico que recusa limitar-se a um campo exclusivo de ação; um humanismo de inserção no mundo, para a transformação desse mesmo mundo, com todos os riscos que tal atividade comporta”⁹⁹. Este ideário aplicado para o bem e para o mal pelos Jesuítas é bem problematizado por Eduardo Lourenço na reflexão que faz sobre a relação desta Ordem com Portugal: “No princípio e no fim, Portugal, nação, história e cultura, marcadas como nenhuma das outras pela presença e ação da ‘primeira ordem’ religiosa da modernidade. Sua versão paradoxal, na medida em que a modernidade inculca afastamento histórico de um mundo que gira em volta de Deus, e a Companhia a expressão e a consciência desse afastamento, acompanhada da vontade de o compreender para melhor restituir a Deus o seu lugar perdido”¹⁰⁰.

O segundo volume deste tomo IV apresenta o significativo testemunho escrito de uma das grandes causas de Vieira: a defesa dos judeus e dos cristãos-novos; quer ao nível da sua participação ativa no projeto do Portugal Restaurado desempenhando um papel fundamental na consolidação económica e, por isso, política do reino recém independente, quer das perseguições efetuadas pela Inquisição, enquanto suspeitos, réus e condenados. Esta defesa, que teve tanto de convicção como de estratégia e que tantas análises tem suscitado, leva-nos a considerar um dos traços mais marcantes e mais complexos da personalidade de Vieira: o casamento nem sempre pacífico entre estratégia e ideal. Contudo, Vieira não era nem um idealista desenraizado, desatento á realidade, nem um estratega calculista e interesseiro. Era um pensador utópico que entendeu a importância do sonho, do ideal, da utopia para regenerar a sociedade; mas foi também um homem de ação que entendeu a necessidade de utilizar estratégias eficazes racionalmente ponderadas para concretizar os seus projetos e reforma social, política e religiosa. Todavia, apesar do seu realismo arguto, nunca traiu as suas convicções, nem os amigos e menos ainda aqueles de quem assumiu ser defensor. Assim aconteceu com os Índios, como aconteceu com os descendentes de Judeus. Como bem relembra Ana Novinska: “Nada atemorizou Vieira nem o tirou de seus ideais. Enfrentou todos os ódios, mas não abdicou da sua luta pela igualdade dos judeus [...]. Travou uma batalha inglória pelos cristãos-novos indefesos, o que coloca o padre António Vieira como pioneiro na luta pela tolerância e pelos direitos humanos”¹⁰¹.

Vieira intui a importância decisiva dos fatores de sobrecompensação psicológica enquanto pano de fundo motivador e horizonte onírico mobilizador em ordem à superação das dificuldades extremas verificadas no tempo presente. Aliás, a sua utopia resulta de uma perceção muito realista das condições sociopolíticas do reino de Portugal. Daí que se entregue a essa loucura necessária, no dizer lapidar de Pedro Calafate, e aposte na utopia

98 “Sermão das exéquias do Conde de Unhão Dom Fernão Teles de Meneses de feliz memória” (t. II, vol. XIV, da presente edição).

99 Padre Manuel Antunes sj, *Obra completa*, t. IV: *Religião, teologia e espiritualidade*, ed. crítica e coord. geral José Eduardo Franco e coord. científica Hermínio Rico, Lisboa, FCG, 2007, p. 204.

100 Eduardo Lourenço, “Portugal e os jesuítas”, *Oceanos*, Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, n.º 12. 1992 p. 47.

101 Anita Waingort Novinska, “Uma luta pioneira pela justiça dos Judeus: Padre António Vieira”, in org. Sílvia Maria Azevedo e Vanessa Costa Ribeiro, *Vieira: vida e palavra*, São Paulo, Edições Loyola, 2008, p. 79.

como estratégia psicopolítica¹⁰². Adequa-se perfeitamente a figuras da estirpe de Vieira aquele trecho poético de José Régio que proclama no seu “Cântico Negro”: “Eu amo o Longe e a Miragem, Amo os abismos, as torrentes, os desertos... / Ide! Tendes estradas, / Tendes jardins, tendes canteiros, / Tendes pátria, tendes tetos, / E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios... / Eu tenho a minha Loucura! / Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura, / E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios...”¹⁰³.

Como argutamente analisa Leonel Ribeiro dos Santos, “Vieira estava ciente da importância daquilo a que hoje chamamos os fatores psicossociológicos e ideológicos na política e na vida coletiva dos povos. E, assim, o milenarismo universalista e o nacionalismo messiânico que se entrelaçam na sua ideia de Quinto Império e que, à primeira vista, poderiam parecer como ingredientes entre si contraditórios e como manifestações exacerbadas do seu idealismo utópico podem bem antes ser lidas como a prova do seu lúcido e subtil realismo”¹⁰⁴.

A dificuldade de destrinçar a esfera da convicção e dos valores em que acreditava e o sentido da procura de uma estratégia vencedora para Portugal é um dos problemas que estes documentos levantaram e continuam a levantar. Todavia, o percurso de vida do Padre António Vieira demonstra que foi persistentemente fiel às suas ideias e aos princípios fundamentais que defendia. Por isso, como lembra Anita Novinska, “pagou um preço alto pela sua coragem e independência intelectual, seja na Companhia de Jesus, seja no temerário foro da Inquisição portuguesa.” Com efeito, “o pensamento religioso de Vieira foi muito original comparado ao dos seus colegas inicianos, pela valorização do judaísmo, pelo esforço em aproximá-lo do cristianismo, frisando o tronco comum das duas confissões religiosas [...]”¹⁰⁵.

Este tomo também disponibiliza, no seu terceiro volume, um conjunto riquíssimo de documentação produzida por Vieira na sua luta pela causa dos ameríndios, as suas propostas de reordenação da sociedade e da administração colonial em função do lugar próprio dos habitantes indígenas do Brasil, a sua crítica ao processo e aos métodos escravagistas dos colonos, assim como as dúvidas que experimentou e as disputas que assumiu, ora convergindo ora divergindo das soluções advenientes da crítica dos intelectuais ibéricos modernos às práticas escravistas¹⁰⁶.

Aqui se observa, no plano da *praxis*, que Vieira se inscreve na tradição do pensamento humanista e precursor de uma reflexão fundadora de um novo direito internacional desenvolvido pela escolástica peninsular que tem por paradigma a famosa Escola de Salamanca, mas também alguns teólogos e filósofos que ensinaram nas Universidades portuguesas de Coimbra e Évora: Francisco de Vitória, Luís de Molina, Francisco Suárez, Domingos Soto, Frei Matias de Paz, Martinho Azpilcueta Navarro, entre outros. Estes pensaram o complexo antropológico do mundo novo que se tinha aberto aos olhos europeus e “escreveram dos mais relevantes capítulos da história dos direitos humanos na modernidade europeia”¹⁰⁷. Como bem releva Pedro Calafate, que ultimamente tem desenvolvido um importantíssimo estudo sistemático desta precursora reflexão filosófica peninsular, “para Vieira, o império não poderia constituir-se fora de valorações jurídicas, morais e políticas [...]”¹⁰⁸. Nesta matéria, também se mistura a paixão demonstrada pela causa da liberdade dos índios e a ponderação de soluções que implicam estratégia política, realismo económico e equilíbrio social. Neste sentido,

102 Cf. Pedro Calafate, *Portugal como problema (séculos XVII-XVIII)*, op. cit., pp. 62-63.

103 José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*.

104 Leonel Ribeiro dos Santos, *Melancolia e apocalipse: estudos sobre o pensamento português e brasileiro*, Lisboa, INCM, 2008, p. 47. Tenha-se em conta a obra clássica de Ernst Bloch, *Le Principe Espérance* (t. II, Paris, Galimard, 1983, p. 38 e ss) que perspetiva o discurso utópico neste sentido.

105 Ronaldo Vainfas, op. cit., p. 284-285.

106 Sobre este debate ver Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron, *A Companhia de Jesus no processo de formação da sociedade colonial (Brasil, séculos XVI e XVII)*, São Paulo, Edusp, 2011.

107 Pedro Calafate, “A escolástica peninsular no pensamento antropológico de António Vieira”, in José Eduardo Franco (coord.), *Entre a selva e a corte. Novos olhares sobre Vieira*, Lisboa, Esfera do Caos, 2008, p. 127.

108 *Ibidem*. Ver este estudo mais desenvolvido na obra recente de Pedro Calafate, que inaugura um projeto mais vasto de edição das fontes peninsulares fundadoras deste pensamento: *Da origem popular do Poder ao Direito de Resistência: doutrinas políticas no século XVII em Portugal*, Lisboa, Esfera do Caos, 2012, p. 208 e ss.

não é infundada a grande preocupação do nosso pregador com a sustentabilidade do projeto missionário da Companhia, que leva Paulo de Assunção, na sua tese sobre o pensamento económico deste jesuíta, a concluir que “Vieira entendia que para a evangelização era necessário um forte alicerce económico e financeiro. O dinheiro era o nervo da evangelização”¹⁰⁹.

O último volume deste tomo e da Obra Completa revela facetas e produções intelectuais menos conhecidas de Vieira. Falamos daquele Vieira que quase ninguém estudou. Este volume final surpreende-nos pela novidade que representa a reunião da poesia e textos pedagógico-dramatúrgicos de Vieira, os quais, reunidos da sua grande dispersão, ganham agora outra espessura e uma expressão literária mais significativa. O Vieira pedagogo, o Vieira poeta, o Vieira afetivo, o Vieira familiar e o Vieira amigo podem ser aqui apreciados.

Por ter chegado até nós de forma dispersa, fragmentária e, em boa parte manuscrita e em várias línguas (português, castelhano e latim), a criação poética de Vieira, quer em forma de sonetos, elegias e odes, ou ainda em forma de epigramas, sempre foi tida como pouco significativa. Praticamente ignorados eram os seus textos dramatúrgicos com fins pedagógicos elaborados nos anos de juventude em que foi professor nos colégios dos Jesuítas do Brasil, nomeadamente no de Pernambuco e de Olinda, e deixados praticamente esquecidos. Como era prática nos colégios da Companhia regidos pela *Ratio Studiorum*¹¹⁰, o recurso a estratégias que implicavam o teatro e a música não foram indiferentes a Vieira¹¹¹. Aqui se recolhe um testemunho dessas criações, em que o inaciano constrói diálogos teatrais para consolidar conhecimentos de gramática.

Reunidos num volume único de dimensão não despreciada, a poesia e teatro de Vieira parecem-nos, assim organizados, mais significativos do que se poderia pensar à primeira vista. Acreditamos que a criação poética que chegou até nós é certamente um testemunho eloquente de um conjunto maior de textos que se perdeu, em boa parte por terem sido produzidos com a marca da circunstancialidade para homenagear amigos e figuras notáveis, para agradecer dádivas, para celebrar efemérides, para louvar a Deus ou para lamentar o mundo. Se é verdade que a maior parte dos textos de Vieira foram produzidos muitos deles por convite, por necessidades ou por apelo das circunstâncias, a criação poética destinou-se a atender à esfera do sentimento, onde o profano e o religioso se entrelaçam¹¹² ao sabor de uma inspiração trabalhada. De algum modo, com este último volume se completa o arco inteiro das suas obras que “nasceram em carne e sangue”¹¹³, como diria o próprio Vieira, que fez transbordar na escrita uma vida intensa, inconformada com as vicissitudes do tempo e da história, em que o discurso falado e escrito serve para afrontar, transformar e, desejavelmente, redimir.

109 Paulo de Assunção, *A trama e o drama: o pensamento económico do Padre António Vieira*, Lisboa, Esfera do Caos, 2013, p. 337.

110 Cf. José Manuel Martins Lopes SJ, “*Ratio Studiorum*. Um Modelo Pedagógico”, in *Código pedagógico dos Jesuítas: Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*, org. Margarida Miranda, Lisboa, Esfera do Caos, 2009. Ver também João Adolfo Hansen, “A civilização pela palavra”, in org. Eliane Marta Teixeira Lopes, Luciano Mendes de Faria Filho e Cybthia Greive Veiga, *500 Anos de educação no Brasil*, Belo Horizonte, Autêntica, 2000; João Adolfo Hansen, “*Ratio Studiorum* e política católica ibérica no século XVII”, in org. Diana Gonçalves Vidal e Maria Lúcia Spedo Hilsdorf, *Tópicos em história da educação*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001; e Norberto Dallabrida, “Moldar a alma plástica da juventude: a *Ratio Studiorum* e a manufatura de sujeitos letrados e católicos”, *Brotéria*, vol. 155, dezembro 2002, pp. 451-466.

111 Cf. Margarida Miranda, *Teatro nos Colégios dos Jesuítas. A tragédia de Acab de Miguel Venegas S.I. e o início de um género dramático (séc. XVI)*, Lisboa, FCG/FCT, 2006.

112 Sobre a problemática imbricada de razão e sentimento na Modernidade não podemos deixar de recomendar a obra clássica de J. S. da Silva Dias, *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, t. I, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1960.

113 Esta muito conhecida máxima de Vieira sobre a dificuldade dos historiadores observarem o dever da imparcialidade é exarada no *Livro antepimeiro da História do Futuro* (t. III, vol. I, da presente edição), cujo trecho mais longo de onde foi extraída vale a pena aqui reproduzir: “Que historiador há ou pode haver, por mais diligente investigador que seja dos sucessos presentes ou passados, que não escreva por informações? E que informações hão de haver que não vão envoltas em muitos erros, ou da ignorância, ou da malícia? Que historiador houve de tão limpo coração e tão inteiro amator da verdade, que o não inclinasse o respeito, a lisonja, a vingança, o ódio, o amor, ou da sua ou da alheia nação, ou do seu ou do estranho príncipe? Todas as penas nasceram em carne e sangue, e todos na tinta de escrever misturam as cores do seu afeto”.

Vieira: um homem do século XVII que sobrepujou o seu tempo

A vida de quase noventa anos, o impacto da sua intervenção e a dimensão da obra legada à posteridade foi de tal ordem que Vieira como que tomou o século XVII no seu todo, como escreveu Álvaro Dória na *Revista Ocidente*¹¹⁴, na linha de outros estudiosos que centram a visão daquele século neste pregador, que envolveu o seu tempo e, com o seu poderoso dinamismo e a fama alcançada, como que secundarizou e ofuscou tudo o resto à sua volta. Evidenciou esta hegemonia um dos mais importantes estudiosos franceses de Vieira, Raymond Cantel: “La figure du Jésuite António Vieira, domine tout le XVII.^e siècle portugais. Que l’on s’intéresse à l’histoire, à la religion ou à la littérature, partout on est sûr de le rencontrer au premier plan, suscitant tour à tour la louange ou la contradiction, mais ne laissant jamais indifférent”¹¹⁵.

Contudo, importa que esta obra imensa aqui editada e a identificação dos múltiplos atores com quem o Padre António Vieira lidou no seu século permitam não tanto tomar ainda mais o espaço de um século importante e rico como foi o século XVII, deixando pouco a ver para além dele, mas alargar o perímetro de luz de conhecimento sobre este grande século luso-brasileiro. Pretendemos, com efeito, que a obra de Vieira desperte um renovado interesse por este século tão decisivo para a afirmação da identidade e da cultura luso-brasileira, onde figuras de grande valor em muitos planos, com muitas das quais Vieira se relacionou, sejam destacadas e mereçam igualmente estudo, recordação e fama.

Importa, pois, nos estudos do século XVII colocarmos Vieira numa comunidade vasta de talentos, de relações e de interesses. Muitos outros além dele tiveram papéis decisivos em diferentes momentos do século de seiscentos, século que uma determinada tradição hermenêutica da nossa história muito desmereceu e, até mesmo, desqualificou como século negro e de muito pouco interesse¹¹⁶. Nada mais erróneo e injusto. Na verdade, não há séculos apenas negros, nem séculos apenas luminosos, mesmo que se chamem das Luzes. São tão reductoras as representações estereotipadas que engrandecem determinadas idades da história como aquelas que produzem os mitos das idades negras.

O século XVII foi tão rico e tão decisivo como muitos outros séculos da nossa história, com o seu cortejo variável de alegrias e tristezas, de derrotas e de sucessos, de vergonha e de grandeza¹¹⁷. Vieira dá-nos conta, na sua obra escrita, de como a perceção desse seu século e da sua experiência dos acontecimentos é traduzida de forma intensa, dramática, por vezes, mesmo contraditória. Na contradição do seu século nasce uma obra imensa, genial, de visão larga, que resistiu, todavia, para além de muita contradição, falando ainda hoje ao coração e à mente das mulheres e homens do nosso tempo hipermoderno.

114 Vieira representaria por antonomásia o conturbado e ao mesmo tempo fascinante século XVII: “Quando penetramos no estudo da história do século XVII português, tão contraditoriamente considerado por historiadores e pensadores, uma figura há que avulta imediatamente aos nossos olhos, majestosa e absorvente: o Padre António Vieira. Efetivamente ele encheu aquele século; podemos aventar que ele é o seu século, e também que este se encontra inteiro no grande Jesuíta”. A. Álvaro Dória, “António Vieira no seu Tempo”, *Revista Ocidente*, 1961, vol. LXI, p. 101.

115 Raymond Cantel, *Prophétisme et messianisme dans l’oeuvre d’António Vieira*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1960, p. 11. “A figura do jesuíta António Vieira domina todo o século XVII português. Tudo aquilo que nos possa interessar no campo da história, da religião e da literatura pode certamente ser encontrado em Vieira, em primeiro plano, suscitando ora o louvor ora a contradição, mas nunca nos deixando indiferentes”. (tradução nossa)

116 Sobre a problemática representação e receção do legado intelectual do século XVII na cultura portuguesa ver Pedro Calafate, *Conhecimento e método: a crise das filosofias da história e as imagens do “Seiscentismo” em Portugal* [texto policopiado], tese de mestrado em Filosofia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1985.

117 Cf. Ana Leal de Faria, *A neutralidade portuguesa*, Lisboa, Esfera do Caos, 2013.

Uma máquina para cada coisa: território, alimentação e mapa mental em Eça de Queirós.

José Maurício Saldanha Álvarez
Universidade Federal Fluminense
(Brasil)

1. Eça de Queirós cultura, culinária, território.

Neste ensaio sobre a obra de Eça de Queirós trabalhamos com a rubrica das noções de nação e território, império e alimentação. O território e o processo cultural que o transforma traduzem a produção do alimento, a maneira como ele é apropriado, beneficiado, e os rituais que presidem seu consumo passam a integrar a expressão território na sua acepção polissêmica. É possível a um prato simbolizar, exemplificar e traduzir um território, um processo cultural e um sistema político? Num artigo denominado *Cozinha Arqueológica*, Eça de Queirós explica que “O caráter de uma raça pode ser deduzido simplesmente do seu método de assar a carne”, deixando ecoar aqui o modo de assar como de fazê-lo com lenha ou carvão, em espetos ou em outros utensílios. O prato em questão expressava um ato cultural refletindo a síntese do império, onde povos díspares e disseminados elaboravam uma tradição culinária: “E o povo romano não se revelava ele também, todo inteiro, naquele petisco chamado moretum, que era uma paixão nacional, e sobre o qual Virgílio, como poeta nacional rimou um poema?” (Queirós, 2000: 1229; vol.III). O prato era “uma moxinifada genial, em que entrava galinha, peixe, queijo, frutos, legumes e carne migada! Tudo isto se fundia e tudo se unificava, fazia um petisco imortal. Quem não vê aqui evitar o próprio gênio de Roma, cujo esforço foi sempre criar a unidade na universalidade? O moretum é o mais profundo e eloqüente símbolo da história política e social do império” (Queirós, 2000: 1229; vol.III).

Ora, para Eça o território imperial de Roma era o rol de regiões distintas e díspares, conectadas e mediadas política e culturalmente pela ordem romana, onde “todos por inteiro” comiam um alimento comum, em torno do qual se celebrava culinária e simbolicamente a unidade desse mundo.

Eça, nascido num país dotado de uma herança imperial conquistada na primeira modernidade, se inquietou diante do crescimento de outro império, desta vez na plena modernidade: o norte-americano. Pela guerra de conquista, pela aquisição pecuniária, o país ocupou o norte do continente de costa a costa e ameaçou incorporar o restante da América. Distorcendo a mensagem datada de 1823 do Presidente James Monroe (1817-1825), os Estados Unidos nas últimas décadas do século XIX a empregaram como bandeira ideológica para justificar sua fronteira ilimitada. Ação que nos recorda Foucault, para quem o espaço é fundamental em toda a forma de vida em comunidade sendo essencial para o exercício de poder (Foucault, 2008: 22-27).

Para analisar o corpus de Eça aqui selecionado, consideremos inicialmente duas maneiras de escrever o espaço em protocolos do poder e de sentido de comunidade política. Nossa tese ainda imprecisa e tateante, é que ambas estão presentes nos textos selecionados. A primeira delas emerge da Medievalidade, fortemente marcada pelo providencialismo religioso, enquanto a outra recebe os influxos iniciais do racionalismo do Renascimento. Ao analisar esta questão Pierre Musso (2009: 80) afirma que na primeira há uma exaltação do simbólico e do religioso que seria a pátria, terra dos pais, origem da noção patrimonialista. A segunda é a do território, cuja origem renascentista incorporou o racionalismo das Luzes do século XVIII complementado no XIX pela política universalista, o voto universal, o liberalismo, a república. É na noção territorial onde se formam as representações da nacionalidade moderna e de sua historicidade discursiva, situadas no real e no âmbito do indivíduo sob a forma de mapas mentais.

Num artigo datado de 1893, *Positivismo e Idealismo*, Eça debate a tendência finissecular de resgatar tensamente poéticas do passado na dinâmica do presente. Talvez aqui se oculte uma pista em relação a operação cartográfica em obras ambíguas e polêmicas como as do corpus: racionalismo de um lado e a recuperação do simbolismo “que nos conduz à imaginação e ao país dos mitos”(Queirós, s/d: 1497; vol.II).

Nosso ensaio é uma análise preliminar sobre os mapas mentais existentes na obra de Eça. Para isso selecionamos duas novelas consideradas semipóstumas, *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*. A escolha

recaiu sobre ambas por causa da abundância de descrições da paisagem como da oposição cidade X campo, progresso irreversível *versus* tradição. Não ignoramos a complexidade da obra deste autor paradoxal que, como assinala Reis, é repleto de silêncios e dono de uma “história editorial complexa”, como é a leitura de seus textos (Reis, 2002: 23). Por outro lado, para Frank L. Sousa, que analisou a obra em questão, *A cidade e as Serras*, confirma ser a mesma marcada pela ambigüidade, por lacunas e pela intervenção de Ramalho Ortigão (Sousa, 1996: 132).

No entanto, consideramos que esse frescor do inacabado e suas ambigüidades presentes nas obras selecionadas é que nos levam a pensar que a cartografia desenvolvida por Eça abandonou o sentido iconográfico da superficialidade. Ela se transformou, na conceituação que faz Liliane Louvel (1999: 33), numa *ekphrasis* ou *hypotypose*. Ou seja, ao elaborar uma pormenorizada descrição topográfica de seu país nessas obras, desempenhou plenamente ao seu papel de observador obsessivo, e ardente imaginativo, descrevendo, detalhando e identificando. Ver e ir a ver, raciocinar e sonhar numa operação cartográfica e simbólica.

2. Duas apropriações de território: internamente e além das fronteiras.

Na obra de Eça, são abundantes as referências à paisagem e à natureza do território nacional português sob a forma de análises visuais rigorosas, onde o espaço pela pena do escritor é denso, rijo, materializado e historicizado. Nesse teatro os personagens romanescos transitam como sujeitos simbólicos de um cenário poliforme composto pelo céu, as águas, o clima, os odores, os amores, os acidentes que, neste palco ímpar, adquirem a consistência discursiva de personagens telúricos como o “solzinho português”.

Eça parece reconhecer que a noção de território, no caso português, se adensa com a historicidade que a ele acrescenta novos personagens, gestos, memórias; adquire uma maior densidade graças à secular e simbólica ação dos homens sobre ele. No entanto, Eça assinala que esse espaço querido é falhado por causa da apropriação do poder e da riqueza por parte dos atores do poder e das elites. Ao lado da estrutura agrária latifundiária, a riqueza financeira é concentrada e pouco partilhada, a indústria marca passo, a infra-estrutura ainda precária não permite a conexão do espaço nacional da produção. A presença de atores oriundos das classes médias é reduzida. Muito embora esse quadro comece a modificar-se com o contexto da *Regeneração*.

Como assinala Wunenburger (2001: 36), a autoridade e o poder político existentes num território nacional procuram fundir nele o povo por meio de um relato genealógico fabricado. Assim sendo, habitar um espaço se justifica numa história comum, capaz de afirmar simbolicamente no espaço social inclusivo o vínculo entre os vivos e os mortos, entre o presente e o passado.

O Portugal do século XIX, saído do Antigo Regime e das lutas liberais, era um país cindido onde o poder, apoiado em aparelhos de estado como o exército e a justiça e as leis *ad hoc*, tratava seus cidadãos mais humildes com a brutalidade de um conquistador. A presença da história parece servir unicamente para legitimar esse poder mantendo o *statu quo* e o império colonial que, ao invés de incluir, exclui os desvalidos embora garanta proteção ao membro da elite que imigra. Ao discorrer sobre o império colonial português, apanágio dos conservadores, Eça assinala que não atraia a população camponesa, somente alguns desesperados por conta da distância e aspereza do meio. As colônias serviam simbolicamente a Portugal embora fosse um sorvedouro de recursos. Mostrava-se hostil à posse das colônias cujo papel histórico naquele momento havia se esgotado. Mantê-las à custa de enormes sacrifícios era um óbice para o país, pois, num século de enorme mobilidade econômica, importante era transformá-las em dinheiro e aplicá-lo na metrópole: “A Europa pensará que esses imensos territórios, pelo fato lamentável de pertencerem a Portugal, não devem ficar perpetuamente seqüestradas do movimento da civilização” (Queiroz, 2000: 725).

Eça esposou um ponto de vista peculiar ao século XIX; à sua maneira é prático, é utilitarista. Nessa ambigüidade ele reconhecia a existência de nações falhadas, de países sem seiva ou substância que dificultavam a marcha do progresso e das forças de uma vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres. Avaliou de maneira correta as tensões oriundas do *Scramble for África* como a demonstração da potência das “economias vivas” industriais ameaçando os países “doentes” como Portugal. País sem condições de custear poderosas forças armadas via seu gigantesco império colonial atrair a cobiça das potências na era do imperialismo (Joll, 1990: 23).

Para programar a ocupação moderna do território português era indispensável um manejo moderno e científico, um manejo econômico. “Para se fundar o crédito agrícola – escreveu Eça – julgamos necessário três coisas: capital em dinheiro, capital científico intelectual e a economia, e a isto deve juntar-se precisamente o trabalho e os bons hábitos; foram destes pontos, que julgamos capitais, não vemos medida salvadora possível.” (Queiroz, 1997: 194). O ensino da agricultura científica passa por uma questão: a modificação profunda de hábitos. A questão primordial é a de produzir coisas úteis à sociedade. Mas seu utilitarismo se inclina para uma solução que se aproxima da noção de nação de E. Renan. Ele se bate contra o sistema de privilégios que entrava a democratização da produção e impedia a otimização do território. O fim disto? É a aplicação do conceito de M. A. Ott: “a conservação social e individual, e a realização da liberdade, da igualdade e da fraternidade” (Queirós, 1997: 195). Para nós, a escolha desse livro por parte de Eça denota uma opção ideológica uma vez que Ott, ao redigir sua obra em seguida à revolução de 1848, aponta para a urgência da construção de um pacto social.

Enquanto argumentava que seu país devia desvencilhar-se das colônias do secular império, Eça analisava a construção veloz do poder imperial norte-americano que, apoiado num moderno providencialismo, considerava terras conquistadas e incorporadas como parte da herança divina que o Criador doara aos EUA. A conquista sob esta ótica, não reivindica a herança por causa das ligações políticas entre os homens, mas por causa do texto bíblico, messiânico e fundador, tornando o brado a América para os americanos, um eco moderno da conquista de Canaã pelos antigos hebreus (Wunenburger, 2001: 37).

Eça revelou uma grande admiração pela prosperidade que tornou os Estados Unidos um país rico, poderoso e industrializado. Num texto de juventude, certamente alimentado pelas leituras das matérias entusiásticas de muitos jornais portugueses sobre o tema, ele traça um retrato sucinto e magistral do EUA.

Há duzentos anos uns poucos calvinistas exilados fretaram um barco na Holanda úmida e úbere, e sob o equinócio e os grandes ventos, miseráveis, austeros, levando uma Bíblia, partiram para as bandas da América. Duzentos anos depois, esses homens que tinham ido solitários, num barco apodrecido das maresias, derramaram uma esquadra épica pelo Mediterrâneo, pelo Pacífico, pelo mar das Índias, pelo Atlântico, pelos mares do Norte. Aquela colônia de desterrados, que choravam de frio, esfomeados, rotos, que dormiam às umidades do ar numa capa esfarrapada, é hoje e América do Norte – os Estados Unidos (Queiroz, 2004: 115).

O sistema político da jovem nação americana representava para muitos europeus um mistério. Parecia proverbial a persistência das instituições dessa República nas piores crises como a tentativa de *impeachment* do Presidente Johnson. Dela ressalta Eça com admiração, “a indomável energia da nação americana, o seu caráter justo e profundo há de sair nobremente dessas lutas” (Queirós, 1997: 118).

Apesar de admirá-la, e invejá-la, ele pareceu temê-la diante do prodigioso crescimento econômico do país americano em seguida à Guerra Civil e à Reconstrução nos anos 1870: “É o que vai acontecendo na América: debaixo da frieza aparente move-se todo um mundo terrível de desejos, de desesperanças, de vontades violentas, de aspirações nevrálgicas” (Queiroz, 2000: 73). Se nos idos de 1870 ele se espantava diante do crescimento industrial ao viajar aos EUA e visitar seus grandes centros fabris e urbanos, essa impressão chega ao máximo na descrição que dá de Nova Iorque no ano de 1873 para Ramalho Ortigão:

Aqui, quem inventa, quem inventa por todos, quem inventa sempre, é Chicago. Chicago, sim, tem dotado o mundo com as três quartas partes das máquinas que ele possui. Mas Nova Iorque? Nunca saiu nada de Nova Iorque, nem um homem, nem uma ideia, nem um livro, nem uma máquina, nem uma vitória, nem um quadro, nem um dito. Nova Iorque é um *tour de force* da brutalidade – nada mais. E, no entanto, meu amigo, que diabo! – é necessário amá-la. Com as suas grandes avenidas, tão cobertas de árvores e de sombras, como um bosque, com a beleza extrema de suas mulheres, com suas grandes praças onde a relva é por si só um espetáculo, com suas igrejas góticas, todas cobertas de trepadeiras(...). Nova Iorque com seu suntuoso ruído, com o romantismo dos seus crimes por amor, com seus parques extraordinários que encerram florestas e lagos. (Queirós, s/d.: 504; vol. III).

A belonave *Miantonomoh*, um monitor coraçado americano que visitava Lisboa, é tomado em um artigo como metáfora dessa América poderosa, científica, dominadora. Exalta a visão do metálico, “tombadilho

aberto e cheio de luz (...) dentro são as máquinas, as forças, os motores trabalham, solitários com você, impaciências, preguiças” que é percorrido por marinheiros, “silenciosos, limpos, rosados, graves, alguns lêem” (Queiróz, 2004: 117).

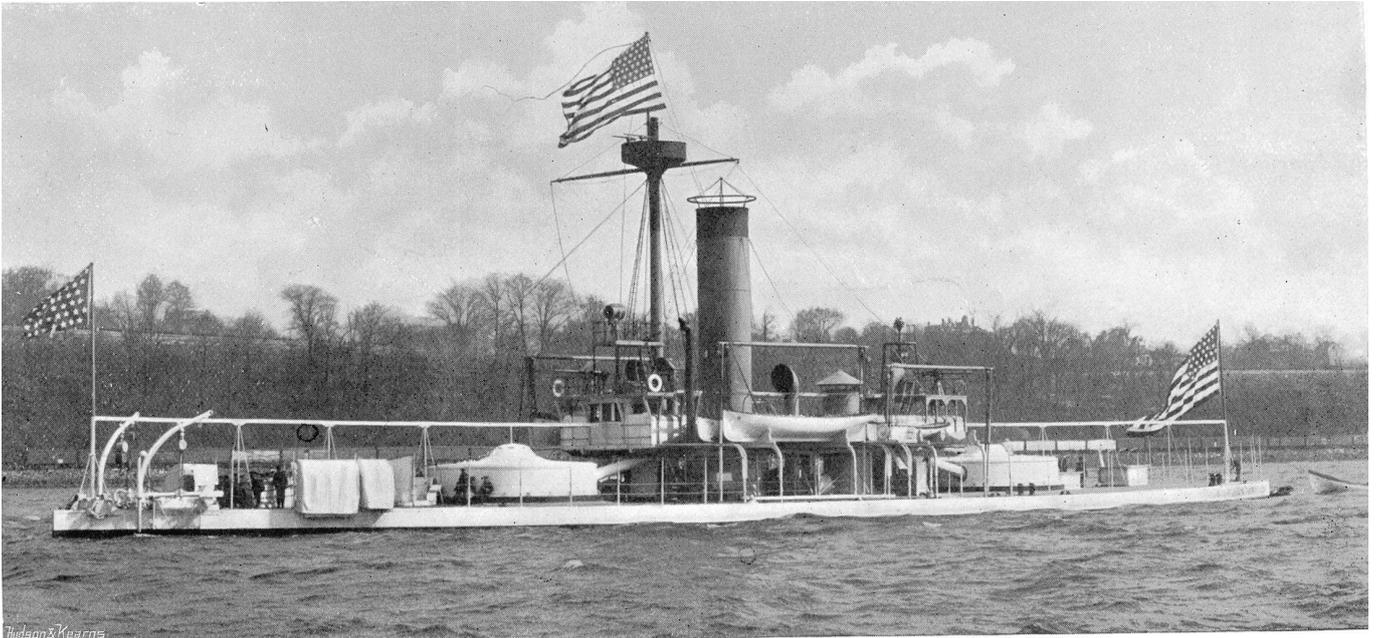


Imagem 1. O *Miantonomah*.

Fonte: Wikipedia Commons

Na matéria *Três americanos*, ele esboça o caráter nacional vislumbrando o caminhar de três caixeiros viajantes norte-americanos pelas ruas de Lisboa. A segura e quase brutalidade de seus gestos, a maneira decidida e firme de pisar como se estivessem em casa, demonstram o poder que se oculta por detrás do cidadão. É a nação, a história, a construção do território desde a nova Inglaterra capturada ao indígena e a natureza agreste, até a guerra de independência, a construção decidida do espaço vital, seja pelo extermínio do indígena ou pela conquista da metade do território de um vizinho débil, o México, em 1845. A Guerra Civil (1860-1865) permitiu ao mundo antever a prodigiosa riqueza nacional de um país capaz de mobilizar milhões de homens em armas, supri-los, fardá-los e os alimentar. A expansão territorial americana não era apenas a ação do poder político procurando transformar tudo em república, mas operar a apropriação do território e sua incorporação à economia norte-americana.

A inquietação que grassa em setores conservadores e ideológicos norte-americanos diante da chegada massiva de imigrantes faz surgir a doutrina do “nativismo” que Eça considera descabida. Além de ser uma impossibilidade da razão, parecia ser um sinal de fraqueza dos Estados Unidos, temeroso da concorrência européia. Para Eça só há um verdadeiro nativo americano: o indígena.

No entanto, permanece evidente a fome de territórios por detrás do biombo político da Doutrina Monroe sendo que, pouco antes da morte de Eça, em 1900, essa carta singular havia se convertido numa política intervencionista tornando os países adjacentes como Cuba, América Central e o México, partes associadas ao território continental americano. A Guerra hispano-americana de 1898 levou a jovem república manter um contato direto com o Pacífico interferindo nas ações dos poderes europeus na região. Ao discorrer em memorável artigo endereçado ao público brasileiro onde analisa a Doutrina de Monroe, Eça assinala que há nela uma preeminência presumida norte-americana de posse sobre todo o território da América, inclusive o Brasil. Nesse contexto finissecular, o congresso americano concede ao poder executivo a capacidade de impedir qualquer presença européia sem o seu consentimento. E com sua ironia deixa entrever o futuro amálgama da cultura americana e, ao mesmo tempo, a ameaça implícita ao princípio do “hemisfério”: “O povo brasileiro pensa possuir o Brasil?”

O Brasil todo, desde o rio Parima até ao rio Paraná é do ianque. Ao povo brasileiro só pertence habitar o solo, plantar nele zelosamente o seu café, e estar quieto.” (Queiroz, 2000: 1432; vol.III).

3. Mapas: a representação do território, da história e da região como teatro da imaginação.

Os territórios são demonstrados de acordo com critérios de representação. Muito embora mapas sirvam para fazer a guerra, resultam do emprego da observação rigorosa e da imaginação. Assim sendo, não se pode confundir a produção com o real como explicou Korzybski, cuja frase notável: “The map is not the territory”, sugerindo que as palavras tornam-se as coisas que uma pessoa imagina. Um mapa produzido para as elites e o sistema do poder corresponderia à realidade delas pois o saber cifrado inserido no mapa permitia-lhes exercer o controle, produção e a rapina de um dado território.

A questão do território e da história na escrita de Eça ingressa pela entrada da política entre explicitando uma tensa mediação entre a cidade capital e o espaço rural. Ele se deu conta de que Portugal vivia essa distorção histórica traduzida no crescimento de Lisboa e na atrofia do restante do país. A capital era o lugar central da nação onde se instalavam os atores do poder os quais manipulavam e desenvolviam seus esquemas de dominação. As regiões ou províncias como o autor as denomina, “em Portugal são consideradas como terrenos inertes, cuja única proteção é a iniciativa particular”. No entanto, ao invés da mediação entre ação política e privada existe uma prática política onde o que “as autoridades fazem são o mecanismo inerte do trabalho de secretaria e a intriga infecunda do trabalho de eleições.” (Queiroz, 2000: 369; vol. III). Esses esquemas de dominação são rebatidos sobre o país inteiro num sistema de poderes em cadeia e que Eça assim descreveu:

Portugal é uma bela fazenda possuída por uma parceria. Como vocês sabem há parcerias comerciais e parcerias rurais. Esta de Lisboa é uma parceria política. Que governa a herdade chamada de Portugal. Nós os portugueses pertencemos todos a duas classes: uns cinco a seus milhões que trabalham na fazenda, ou vivem nela a olhar, como o Barrolo e que pagam; e uns trinta sujeitos. Em cima, em Lisboa, que formam a parceria que recebem e que governam (Queiróz, 2000: 290-291; vol.III).

Em outra passagem ele observa a apropriação realizada por atores privados privilegiados cujos interesses sobrepujam o bem comum aos interesses coletivos:

Em cada cidade, em cada município, em cada povoado, há sempre um grupo de homens que estão longe do povo, dos seus interesses, dos seus tormentos, da sua alma; chama-se a esse grupo mundo oficial, camarilha, aristocracia. Esse grupo vive solitário, cerimonioso, desprezando os partidos populares; tem uma vida especial; tem falsos sentimentos e dura consciência; não conhece a justiça, não aceita a Verdade; ali estudam-se as influências, apontam-se os patronatos, contratam-se os compromissos (Queiróz, 2000: 169; vol.III).

Segundo Wunenburger (2001: 20), a escolha de um território para nele inscrever um mundo comum sob a autoridade do poder, geralmente se orienta sobre um conjunto de narrativas nascidas das origens genealógicas. Habitar um espaço é legitimar por meio da história a posse praticada pelo direto do primeiro ocupante, é praticar atos possessórios como o sepultamento dos ancestrais mortos. Um território não representa apenas um dado empírico alojando em suas costas códigos jurídicos ou cadastrais, mas é um bem simbólico. Habitar uma propriedade recebida por herança é assumir o papel de ator num teatro do poder ligado à permanência de antigas idéias. O progresso aparentemente fulgurante da Europa do século XIX erguia um biombo de progresso que escondia discursivamente a velha ordem agrária, esta senhora que ainda estava presente e era extremamente sedutora. Mayer, ao referir-se ao *statu quo* europeu da época da maturidade de Eça insiste em que:

(...) a antiga ordem europeia foi totalmente pré-industrial e pré-burguesa (...), houve, assim, uma tendência marcante a negligenciar e subestimar e desvalorizar a resistência das velhas formas e ideias e o seu astucioso talento para assimilar, retardar, neutralizar e subjugar a modernização capitalista incluído até a industrialização (Mayer, 1987: 14).

Nos textos selecionados, Eça parece fazer coincidir o que Soja (1989) denominou de configuração sincrônica na espacialização da história, ou seja, rebatê-la na produção social do espaço, estruturando uma geografia histórica e uma escrita meta narrativa.

4. Apropriação territorial ficcional: entre o mapa mental das cidades e o do campo há uma história.

Na obra ficcional de Eça está inserido um *corpus* cartográfico próprio do autor. Se o mapa mental não aparece em sua configuração icônica ele está presente tecido por uma escritura descritiva. Ora, como Claude Gandelman (1984: 3) definiu esta prática, os escritores se assim o desejassem, poderiam tornar concretas essas “cartes occultées”. Procuramos estes mapas mentais e ocultos num trabalho ainda preliminar nas novelas *As cidades e as serras* e *A Ilustre casa de Ramires*. Ambas obras refletem o mal-estar da modernidade no que tange ao viver no real e no mundo. Na primeira narrativa os personagens vivem as maravilhas tecnológicas da esplendorosa Paris, maravilhas do progresso e da revolução industrial que após algum tempo de fruição os inquieta e assusta. Esse embate entre imaginação e racionalismo positivista, entre razão e sensibilidade para Eça, faz com que, “Muitas almas, ternas, apaixonadas, feridas pelo materialismo do século” procurem se refugiar “no deserto”.

O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias, hão de necessariamente levar muitos homens, os mais sensíveis os mais imaginativos, a procurar o refúgio do quietismo religioso – ou pelo menos a procurar no sonho um alívio à opressão da realidade. Mas esses mesmos não podem, nem destruir, nem sequer desertar o trabalho acumulado da civilização. Estão dentro dela, encarcerados nela – e o mais que podem é reagir, com seu idealismo exacerbado sobre o materialismo ambiente (Queirós, s/d.: 1501; vol.II).

De Paris não retornam para o Portugal das cidades, mas para o território representativo da nação: o campo e o que mais o emblematiza: a moradia solarenga recebida por herança, como tantas que pontilham o território, marcos do passado delineando a construção senhorial do país. Regressam às suas origens e aos seus mortos e seus mitos por meio de um mapa mental que se revela durante o percurso realizado de trem entre o estrangeiro e seu país. Após ultrapassar a fronteira espanhola, deslocando-se entre estações e muros caiados, mau tempo e mau humor, eis que surge a paz, o lar ancestral, a terra portuguesa. Zé Fernandes acordou e viu “na claridadezinha da manhã, coada pelas cortinas verdes, uma fardeta, um *bonnet*, que murmuravam baixinho, com imensa doçura: - V.Exas, não tem nada a declarar?... Não há malinhas de mão?... Era a minha terra.” E no mapa mental a primeira impressão do trabalho social expressa pelos possessivos, meu, teu, nosso: “Acordei envolto num largo e doce silêncio. Era uma estação muito sossegada, muito varrida, com rosinhas brancas trepando pelas paredes. “Sacudi violentamente Jacinto: Acorda homem que estás na tua terra.” (Queirós, 1997: 556; vol.II).

Na seqüência do percurso, o mapa mental se delineia diante de nossos olhos entretecidos pela escritura de Eça, rolando sob o solavanco suave e ritmado do comboio.

Rolávamos na vertente de uma serra, sobre penhascos que desabavam até largos socalcos cultivados de vinho. Mais baixo, numa esplanada, branquejava uma casa nobre, de opulento repouso, com a capelinha muito caiada entre um laranjal maduro. Pelo rio onde a água turva e tarda nem se quebrava contra as rochas, descia, com a vela cheia, um barco lento, carregado de pipas. Para além, outros socalcos, dum verde pálido de resedá, com oliveiras apoucadas pela amplidão dos montes subiam até outras penedias que se embebiam, todas brancas e assoalhadas, na fina abundância do azul” (Queirós, 1997: 557; vol.II).

A cartografia mental continua a ser percorrida incorporando os homens que habitam a paisagem de tal maneira que se tornam objetos antropomórficos:

O vasto Pimentinha, com as mãos nas algibeiras, não cessava de nos contemplar, de murmurar ‘É de arrelhar - O rio defronte descia preguiçoso e como adormentado sob a calma já pesada de maio, abraçado, sem um sussurro, uma larga ilhota de pedra que rebrilhava. Para além a serra crescia em corcovas doces, com uma funda prega onde se aninhava, bem junta e esquecida do mundo, uma vilazinha clara. O espaço imenso repousava num imenso silêncio.

Naquelas solidões de monte e penedia os pardais, revoando no telhado, pareciam aves consideráveis. E a massa rotunda e rubicunda do Pimentinha dominava, atulhava a região” (Queiróz, 1997: 560; vol.II).

Após o trânsito pela verdura serrana, chegam ao solar onde são acariciados por “frescos ramos (que) roçavam os nossos ombros com familiaridade e carinho(...). Todos os vidros duma casa velha, com sua cruz no topo, refulgiram hospitaleiros quando nós passamos”. Uma singela mediação com a simplicidade franciscana surge nessa comoção com a natureza quando um melro segue “Obrigado, irmão melro! Ramos de macieira, obrigado! Aqui vimos! Aqui vimos! E sempre contigo fiquemos, serra tão acolhedora, serra de fartura e de paz, serra bendita entre as serras!” (Queiróz, 1997: 562; vol.II).

O solar implica numa descrição detalhada e incorporando as técnicas de sua construção. Apesar de decaído e precisando de reformas o solar os fascina, seduz, atrai e energiza. Enquanto *n’Os Maias* o local da maldição e da destruição é outro solar, o *Ramalhete*, cuja situação e edificação urbana, em oposição, contem um ar daninho aos membros masculinos da família. Se o fascínio da posse de uma propriedade agrária era grande na Espanha e em Portugal mostrava-se igualmente significativa na Inglaterra industrial. Nesse país nos anos 1900, metade das maiores fortunas estava nas mãos de proprietários rurais. Até o ano de 1914 elas superavam as dos mais abastados comerciantes e industriais (Mayer, 1987: 100).

Nos textos selecionados, a alimentação tradicional é um ritual coletivo por meio da comida do eu historicizado, quando cada colherada equilibrava-se na tessitura do sujeito. Se há quem saiba preparar o idioma culinário, existe quem reconheça e valorize este léxico que ordena o mundo. O melhor exemplo é a canja olorosa servida por uma moça “de enormes peitos que tremiam dentro das ramagens do lenço cruzado”, despertou-lhe uma fome imemorial. Em seguida a mesma mocetona trouxe uma enorme bandeja a “transbordar de arroz e favas.” A gula despertou-lhe a memória que, de acordo com Pierre Nora se enraíza no concreto dos utensílios e das práticas. Assim sendo, para Eça, “esta santa gula louvava a serra, a arte perfeita das mulheres palreiras que em baixo remexiam as panelas” (Queiróz, 1997: 442; vol.II).

A comida e o ato de alimentar-se reflete essa presença antiga que recompõe a identidade. Na correspondência de Fradique Mendes há uma passagem onde ao retornar à Portugal de suas incessantes viagens ele se vê diante de um presenteísmo dominado pela miséria da alimentação. Nada o satisfaz e tudo lhe parece insípido como se a nutritiva comida portuguesa sucumbisse às influências da França, do Bulevar gastronômico.

Onde estão (exclama ele, algures) os pratos veneráveis de Portugal português, o pato com macarrão do século XVIII, a almôndega indigesta e divina do tempo das descobertas, ou essa maravilhosa cabidela de frango, petição dileto de D. João IV, de que os fidalgos ingleses, que vieram ao reino buscar a noiva de Carlos II levaram para Londres a surpreendente notícia? Tudo estragado!(...) Desastre estranho! As coisas mais deliciosas de Portugal, o lombo de porco, a vitela de Lafões, os legumes, os doces, os vinhos, degeneraram, insipidaram (...) Deixem-me saborear esta bacalhoadá, em perfeita inocência de espírito (Queiróz, s/d.: 1023, 1024; vol.II).

Os limites físicos do território extraem seu valor desta articulação entre um espaço socialmente constituído e seu pertencimento pela designação de lugares produtores do alimento. A territorialidade, antes de constituir uma ligação individual, associa as comunidades existentes no espaço, embora, às vezes, distantes no tempo. A terra tornada sagrada pela história, e a natureza nutris e reparadora mais a justificação religiosa reconhecidas pelas instituições ou simplesmente derivadas das práticas, constituem referência vital para um indivíduo e uma comunidade de indivíduos. Raymond Williams em sua obra cujo título é um eco eciano, *The country and the city*, assinala que o retorno à terra repleta de mitos, passado, vivências, deidades, animais, está presente no fastígio do industrialismo. Mas o mito sinaliza uma base real como um passado “empregável, imaginário e modo de ser e que Williams assinala como sendo especificamente “settled in a place” (Williams, 1973: 180-181), parece adequar-se ao que assinala Brenan como a definição latina da palavra *natio*: uma comunidade local, um domicílio, a família.

N’A cidade e as serras, há a rememoração de uma saudade materializada na recuperação social do objeto-natureza e dos artefatos do homem, presentes neste tipo de exploração rural e territorial. Precisamos ainda nos

dar conta de que o sentimento de território não se desvincula de instituições que o habitam como a família, uma comunidade e suas instituições. Para Coulanges, a pátria pertencente a cada homem era composta da “parte do solo que a sua religião doméstica ou nacional tinha santificado” (Roncayolo, 1997: 195), e onde eram depositados os ossos dos seus ancestrais a casa e o pátio, serra, estábulos, terras de sementeira, vinhas e regatos murmurantes.

Já n’*A Ilustre casa de Ramires*, a propriedade de Santa Irinéia, como o nome indica, é o epicentro do espaço representado por uma morada aristocrática. Por meio dela os senhores rebatem o poder urbano sobre o campo, integrando o teatro onde se representa o drama do seu poder, exigindo dos habitantes locais que representem papéis subalternos, obediência e temor. A torre do solar, “do paço acastelado, da falada honra de Santa Irinéia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X(...). Mais antigo na Espanha que o Condado Portucale, rijamente como ele, crescera e se afamara o solar da Santa Irinéia - resistente como ele às Fortunas e aos tempos.” A relação umbilical entre o nobre e o território transmutado em ligação no tempo e na história, nos remete ao comentário feito pelo José Castanheiro que incentiva Gonçalo a publicar sua obra na revista de capa azul. A torre se torna um emblema de síntese da presença histórica, um marco de memória transformada em um texto coletivo.

E contava extasiado: “- Sublime!... A torre de D. Ramires!... O grande feito de Tructezindo Mendes Ramires, contado por Gonçalo Mineis Ramires!... E tudo na mesma torre! Na Torre, o velho Tructezindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma torre, o nosso Gonçalo conta o feito. Caramba, menino, carambíssima! Isso é que é reatar a tradição!” (Queiróz, 1997). Se Jean Viard assinala que através da poesia de Walt Whitman a imensidão da natureza americana aparece, “terrible et vacant, la vie cotidiannne dure et petite”, no Portugal de Eça, tudo é povoado de história, memória, trabalhos, e das marcas dos homens. Se América, o continente “est um corps nu, à vetir, a occuper, mais aussi metre à distance pour se reperer, pour le créer dans l’imaginaire”, o espaço social de Santa Irinéia e de Tormes estão povoados pelos imaginários sociais desde a pré-história. Se a natureza da América é o teatro do homem ausente, o espaço social dessas herdades europeias é o teatro do homem presente há milênios (1990: 87, 88).

5. Epílogo: haverá uma máquina para tudo.

A presença imperial americana desde o século XIX, com suas prodigiosas cidades parece ter antecipado a refeição rápida e mecanizada do *fast-food*. Eça detectou, por sua vez, o desejo industrial de facilitar, de aligeirar a vida humana como representa nos Estados Unidos. Uma máquina para cada coisa! Logo haverá uma máquina de comer, o restaurante mecanizado e a comida feita na máquina:

Vai fundar-se em Nova York o restaurante mais gigantesco e mais original que se tem visto. O menu do dia será impresso em grandes cartazes como os de espetáculos, e publicado além disso, em todos os jornais da manhã; o pão Serpa cortado à máquina (na América faz tudo à máquina) as viandas e as bebidas chegarão até os consumidores por vias misteriosas (Queiróz, 2000: 527; vol. III).

Essa notícia parece assinalar a origem dos mecanismos ocultos existentes no célebre apartamento 202 *bis* pertencente ao progressista baronete Jacinto de Tormes, capital personagem do romance *A Cidades e as Serras*. Jacinto maravilha seus seletos convivas com comidas deslumbrantes chegadas à suntuosa mesa por meio de engenhos mecânicos, monta cargas e elevadores, roldanas e trilhos. No restaurante de Nova York, temperado com a ironia de Eça, a comida chega aos consumidores e seus complementos como, “os guardanapos, os copos, os talheres, etc., apresentar-se-ão em elegantes carros que correm sobre rails, o serviço será feito por cem raparigas vestidas de pastoras, mas pastoras de ópera”. Sua ironia aponta à procura do conforto capaz de abranger tudo aquilo que, como satélites do desejo. Servem e atendem aos seres humanos: “Finalmente – aí é que está o remata da obra - haverá uma sala especial para os cães dos fregueses, que serão servidos por criados de libré”.

Bibliografia

- Berrini, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiros*. 1.^a ed. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.
- Foucault, Michel. Of other spaces. In Dehaene, Michiel; de Cauter, Lieven. *Heterotopia and the city. Public space in a postcivil society*. 1.^a ed. New York: Routledge, 2008.
- Gandelman, C. “Le texte littéraire comme carte anthropomorphe d’Opicinus de Canistris à Phinnegan’s Wake”. *Revue Littérature “le lieu la scène”*. Paris. 53 (fevrier 1984). disponível em WWW:URL-<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2213>.
- Hobsbawm E. *The age of Empire, 1875-1914*. 1.^a ed. London: Pantheon Books, 1987.
- Joll, J. *Europe since 1870. An international history*. 4.^a ed. London: Penguin Books, 1990.
- Korzybirski, I. A. *Science and sanity: an introduction to non-Aristotelian and general semantics*. Second Print. New York: Institute of General Semantics, 1958.
- Louvel, Liliane. “L’oeil cartographique du texte”. *Subterfuges de l’iconotexte. De quelques substituts du tableau dans le texte: effets cartographiques*. Schusterman, Ronald (Direção) Bordeaux: Université Michel de Montagne, 1999.
- Mayer, A. J. *A força da tradição. A persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Miné, E. *Eça de Queirós, jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986
- Musso, Pierre. *Critique de la notion de « territoires numériques »*. In Vanier, Martin. *Territoires, territorialité, territorialization. Controverses et perspectives*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Ott, M. A. *Tratê d’Economie sociale coordênee au point de vue du progrès*. Paris: Renou Editeur, 1851.
- Queirós, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello, s/d. II vol. , 1979, III vol., 4 Vol.
- Queirós, Eça de. *Textos de Imprensa I (Da Gazeta de Portugal)*. Edição crítica de Carlos Reis e Ana Tereza Peixinho, Lisboa: I.N.C.M., 2004.
- Queirós, Eça de. *Obra Completa*. Org. por Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1997. vol.I, 1997, vol.III, 2000, 4 vol.
- Raffestin, C. *Dalla nostalgia del território aL desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*. Firenze: Tipografia Il Bandino, 2005.
- Roncayolo, M. *La ville et sés territoires*. Paris: Gallimard, 1997.
- Reis, Carlos. *Eça e outros: diálogos com a ficção de Eça de Queirós*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção memória das Letras).
- Reis, Carlos. Eça de Queirós: do Romantismo à superação do Naturalismo. In Reis, Carlos (org.). *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Edições Alfa, 2001. Vol. 5.
- Soja, E. *Post modern Geographies. The reassertion of space, in critical social theory*. London, New York: Verso Books, 1989.
- Sousa, F. L. *O segredo de Eça: ideologia e ambigüidade em As Cidades e as Serras*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- True B. Indigo. *A Personal Aristocracy: cultivating the power of spiritual nobility*. Berkeley: North Atlantic Books, 2010.
- Viard, J. *Le tiers space. Essai sur la nature*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1990.
- Williams, R. *The country and the city*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Wunenburger, J. J. *Imaginaires du politique*. Paris: Ellipses, 2001.

Fazer de mim um homem - a experiência da emigração na passagem da adolescência para a idade adulta em “A Criação do Mundo, O Segundo Dia” (1937/1969) de Miguel Torga

Luísa Costa Hölzl, M. A.

Ludwig-Maximilians-Universität München, Instituto de Românicas, Universidade de Munique
(Alemanha)

A Criação do Mundo de Miguel Torga tem sido lida por leitores entusiastas, e não só, como autobiografia romanceada ou romance autobiográfico, e utilizada, em biografias ou dados biográficos do escritor, como fonte inesgotável de informações, que assim tratam esta *Criação* como se ela não fosse de facto isso mesmo, criação, ficcionalização, ficção, configuração dum eu-protagonista apresentado por um eu-narrador, com tudo o que isso significa de distanciamento relativo à *vidinha* e de assumida literarização.

No seu estudo fundamental *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga* Clara Rocha expõe em pormenor a problemática genológica e o hibridismo de *A Criação do Mundo*, concluindo que Torga celebra nesta obra um pacto autobiográfico, na acepção que lhe deu Philippe Lejeune, com o seu leitor, falando pois de *A Criação do Mundo* como „autobiografia torguiana“ (1977: 215). Porém, a investigadora não deixa de sublinhar que, na primeira versão de 1937 de *Os Dois Primeiros Dias*, publicados num só livro, o pacto com o leitor é da ordem do romanesco (Rocha, 1977: 259), pois o eu-protagonista possui nome fictício, diverso do do autor (que aliás, em 1934 passara a usar o pseudónimo Miguel Torga). A partir da reedição refundida de 1969 este eu – criança, adolescente, adulto – vai sem nome, sem referência, remetendo, segundo esta argumentação, para o eu-narrador que, por sua vez, remete para Miguel Torga, cuja obra se encontra maioritariamente, por muitos textos construírem uma imagem do eu, em espaço autobiográfico (Rocha, 1977: 268).

Ora em 1939, o crítico Adolfo Casais Monteiro, ao fazer a resenha¹¹⁸ do volume *A Criação do Mundo, Primeiro Dia, Segundo Dia* aponta para o facto de o livro vir sem indicar género e tematiza na sua apreciação esse oscilar entre autobiografia e romance (1964: 342-345). Por fim inclui-o na “nossa produção romanesca” (Monteiro, 1964: 344), que aproveita para criticar, ao mesmo tempo que louva a obra do livro de Torga, evitando a palavra *romance*.¹¹⁹

„Todos nós criamos o mundo à nossa medida“ - esta afirmação do escritor Miguel Torga ao prefaciá-lo em 1984 a edição francesa¹²⁰ do seu livro *A Criação do Mundo* justifica por um lado o título, por outro, apesar do plural que sinaliza modéstia, não deixa de acentuar o estatuto do autor como alguém que cria, equiparando-se o escritor ao criador bíblico. O livro, cujo género o próprio Torga aqui deixa em aberto – „crónica, romance, memorial, testamento“ (Torga, 1999¹: 11) – sendo *Criação do Mundo* divide-se em seis dias. Os primeiros dois volumes, *O Primeiro Dia e O Segundo Dia*, foram publicados em conjunto, como já assinaléi, em 1937¹²¹ e englobam a vida do eu-protagonista desde o nascimento em Agarez, nome fictício duma aldeia transmontana, até aos seus dezoito anos.

1. Um romance de formação

Deixando para trás *O Primeiro Dia* proponho ler este *Segundo Dia* como um romance curto, *romance de formação*, na linha do *Bildungsroman*¹²², ou *romance de adolescência*¹²³, pois trata-se, a seguir à infância pobre e rural,

118 Calculo que este artigo inserido no volume *O Romance (Teoria e Crítica)* do mesmo autor seja originalmente uma resenha publicada em jornal português; leva a data de 1939

119 Na tradução alemã de 1991 de *A Criação do Mundo* aparece, abaixo do título, a designação „Roman“ (romance)

120 Prefácio traduzido para português e abrindo a primeira edição completa dos seis volumes do seu livro *A Criação do Mundo*, Lisboa 1991, 2ª ed 1999

121 Sofreram uma refundição substancial na edição de 1969, cf. Rocha 1977: 215

122 Cf. Casais Monteiro: „Não podemos deixar de nos lembrar de *Wilhelm Meister*, de Goethe, embora apenas pela intenção que se supõe a Torga (Monteiro 1964: 343)

123 *Este o nome usado na História da Literatura*: „O romance da adolescência fora trazido à literatura portuguesa pela geração presencista.“ (Saraiva 1996: 1041); cf. também Maria Alzira Seixo que analisa em três romances a adolescência como „uma figura temática central ou tónica“ (Seixo 1986: 82)

da etapa primordial da formação do herói, durante a adolescência, com o despertar da sexualidade, a paixão pela leitura, a descoberta do talento para a escrita, a aquisição duma personalidade que se munirá de estratégias para vencer obstáculos. Esta formação é levada a cabo num contexto de emigração, durante os cinco anos que o protagonista passou na fazenda de um tio, no estado de Minas Gerais, no Brasil. Parece-me ser possível, ao analisar as estratégias narrativas, tirar conclusões sobre a instituição dum *eu* peculiar¹²⁴, aqui simultaneamente objeto da narração e sujeito dela. É meu ensejo apresentar este texto desligado de biografismos, antes privilegiando a potencialidade de sentidos que se manifesta em renovada leitura.

Em poucas linhas se conta esta migração de Portugal para o Brasil, semelhante a milhares de outras no período que abrange os cem anos entre 1850 e 1950. Um rapazinho entre doze e treze anos, tendo como única perspectiva, na sua aldeia natal, trabalhar para outrem, é despachado num barco rumo ao Brasil, rumo a uma vida que talvez lhe ofereça mais futuro. Será numa fazenda de café no Estado de Minas Gerais pertencente a um tio que ele irá trabalhar durante quatro anos. Depois frequentará o liceu/ginásio da cidadezinha mineira e regressará, após um ano, a Portugal, calcula-se que entre os dezassete e os dezoito anos.

O *Segundo Dia* da *Criação* começa *in medias res*: „As ondas nasciam e morriam sempre da mesma maneira. De vez em quando sentia um arranque no estômago“ (Torga, 1999¹: 81). Lá vai o rapazinho embarcado para o Brasil. É o destino de muitos numa época, aqui sem data precisa¹²⁵ dentro da diegese mas que o leitor entende ser num tempo ainda sem aviões, com longas travessias atlânticas e jornadas de comboio, em carros de bois e a cavalo. Quando a criança chega ao Brasil, pelos topónimos sabemos que ao Rio de Janeiro, sempre lá está, como lho haviam assegurado, o tio, irmão do pai, que o leva logo a uma loja para o vestir e ele perder aquele ar de quem tinha acabado de chegar „lá da parvónia“ (*ib.*: 82). Apenas com algumas pinceladas a narrativa dá a entender como no palco daquele mundo, tão estranho aos olhos da criança, esta se sente desamparada e confusa. Através de focalizações internas e das falas do tio que a criança entende como „estranho e dono ao mesmo tempo“ (*ib.*: 82), o leitor vai seguindo o rol de humilhações: „...fiquei logo esclarecido: vinha pior que um selvagem. Não sabia falar, não sabia andar, não sabia nada“ (*ib.*: 82). De fato novo, obrigado a caminhar com os pés para fora, é apresentado como o sobrinho „acabado de chegar lá da terra“, como “[b]ichinho que saiu da toca“ e que o tio tenciona moldar porque „[d]esta massa é que eles se fazem...“ (*ib.*: 82-83). São farrapos de conversa ouvidos pela criança e apresentados sem qualquer comentário do narrador. Uma espécie de vertigem toma o rapaz e toma-nos a nós leitores, falas interrompidas, correrias pelas ruas e depois o comboio que parte de Leopoldina Railway e a desistência do protagonista em abarcar aquele mundo novo: „[q]uanto à paisagem, acabara por desistir de a fixar. As serras, os rios e as florestas eram de tal maneira que não cabiam dentro dos olhos“ (*ib.*: 83).

Vejam as figuras desta narrativa. Quando, noite cerrada, o rapaz chega à fazenda, fica a conhecer a mulher do tio, mais velha e ainda prima afastada, que irá fazer o papel da madrastra dos contos de fada. Cheia de ciúmes, pois receia que aquele sobrinho do marido passe à frente dos seus filhos do primeiro casamento, que, deste modo, ficariam deserdados, movida pois por ciúmes doentios, vítima de ataques de asma e de acessos de cólera contra tudo e contra todos, supersticiosa e caluniadora, ela vai atormentar a adolescência do rapaz: esta a imagem veiculada através da perspectiva do rapazinho sofredor. Do tio, por sua vez, o rapaz recebe toda a confiança mas nunca um gesto ou uma palavra de ternura; e só ao fim de quatro anos de árduo trabalho na fazenda, num desempenho de capataz/feitor a quem cabem, não obstante a sua pouca idade, muitas responsabilidades, o tio vai reagir aos maus tratos que a mulher inflige ao sobrinho e enviá-lo para o ginásio da cidade mais próxima. O eu-protagonista reconhece no tio muitas qualidades, ele encarna o emigrante pioneiro, empreendedor e sempre pronto para novos negócios – por isso também mudarão para nova fazenda que em pouco tempo vai „de vento em popa“ (*ib.*: 100) – mas ele não pode nem quer acarinhar especialmente o sobrinho:

124 Lembro aqui o estudo de José Augusto Cardoso Bernardes que analisa os processos que configuram um herói novo em *A Criação do Mundo* que estaria à frente de „um projecto estético uno e coerente“ (Bernardes 2002: 207)

125 De facto existe apenas uma alusão, através de nomes de políticos e de um jornalista, às eleições brasileiras de 1922 (*ib.*: 98)

...meu tio desejava à viva força o que prometera na Casa Soares & Companhia: fazer de mim um homem. Ora, para ele, fazer de mim um homem era aquilo: não se importar (ou fingir que não se importava) com os maus tratos de minha tia, e exigir-me responsabilidades cada vez maiores. (*ib.*: 111)

O tio, com toda a sua autoridade de parente e de fazendeiro, marido da *madrasta má* parece representar o papel dum rei exigentíssimo ao qual o herói terá de prestar provas. Provas sem nenhuma ajuda, pois naquela família ninguém gosta sobremaneira do rapaz. Vivem sob o mesmo teto a filha da tia, D. Candinha, o seu irmão, o senhor Adalberto com a sua mulher, D. Nené, neta da tia, um mundo muito fechado, a raiar o incestuoso. O rapaz, vindo de fora, só pode ser um intruso! Realmente logo quando lhes é apresentado, ele tem a sensação de conspirarem contra ele: “...surpreendia-a a fazer sinais à D. Nené. E, não sei porquê, tive o pressentimento de que estavam ambas a conspirar contra mim. Contra quem havia de ser” (*ib.*: 85)?

Nem sequer pelo pessoal da casa ele se sente aceite. É certo que, a caminho da fazenda, é o empregado Anacleto, „o preto Anacleto“ que o consola da sua solidão e do seu „medo daquele Brasil assim nocturno, abafadiço, irreal...“ (*ib.*: 83), e que é à „preta Joana“ que ele irá acorrer nas suas noites de pânico, “de almas penadas“ (*ib.*: 89). Mas “tornar-se homem” é não ter que recorrer a esses mimos, é, à frente do terreiro, saber castigar, é escolher uma mulher de fora para lhe acalmar os ímpetos sexuais e desprezar a mulata da casa, é, na consequência, estar sozinho, “sem ninguém do [seu] lado“ (*ib.*: 102), sem ninguém que se mostre com ele solidário.

Só mais tarde, a pontuar o relato da vida de estudante, irão aparecer nomes de amigos, colegas e professores, uma paixoneta e uma afilhada do tio que, apesar de feia, o encanta com a sua “delicadeza” e “cordialidade” (*ib.*: 126/127). De resto, aqui e ali, se fala dos colonos, para quem se constroem casas de pau a pique e dos trabalhadores a semear o milho, „quase todos pretos, reluzentes de suor“ (*ib.*: 86). Há raras referências ao passado escravocrata sem qualquer comentário reflexivo, por exemplo ao relatar a mudança para uma nova fazenda, uma das muitas “propriedades que a abolição da escravatura arruinara” (*ib.*: 91).

2. Autoconstrução do *eu*

Domina a focalização interna, por isso só é veiculado aquilo que a idade e a pouca maturidade do adolescente permitem ver. Em nenhuma altura são tematizadas as condições de vida desses quinhentos trabalhadores, certamente antigos escravos e emigrantes europeus pobres. Estamos pois muito longe do realismo social à Ferreira de Castro¹²⁶. Apenas a alusão a um castigo do tio que obriga o sobrinho a uma “semana de capina, entre a negrada, no eito“ (*ib.*: 114), lembra a dureza da faina agrícola. Mas, comparada com a transmontana, a mineira até lhe parece paradisíaca, pelo menos no que se refere à relação entre a energia investida e os resultados, exemplarmente na plantação do milho: “...davam uma cavadela, erguiam um pouco a pá da enxada, deitavam no buraco quatro ou cinco grãos, deixavam cair o torrão, e pronto. Era só esperar. Mal podia acreditar que nascesse e crescesse milho assim cultivado” (*ib.*: 87).

Personagens e espaço parecem existir só em função da figura do herói. Em constante focalização interna, anulando a distância entre eu-narrador e eu-protagonista, o herói entende a sua própria condição de „moço de terreiro“ como uma de „simples máquina de trabalho“ (*ib.*: 113). Sente-se explorado, marginalizado, e o que ganha “mal dá para pagar as dívidas da passagem“ (*ib.*: 115) além de que ninguém ali considera as suas aspirações. É um mundo acanhado, pelo menos tão acanhado como o da sua aldeia em Portugal, pleno de credices, de preconceitos, de ambições comezinhas e em contraste crasso com a natureza tropical, exuberante e infinita.

Toda a narração gira à volta do *eu*, da evolução desse *eu*, num processo narrativo de autoconstrução que interioriza as vivências sem grandes introspecções ou psicologismos tão em moda na produção literária dos colegas presenciistas¹²⁷. Aqui temos o adolescente que olha o mundo que o rodeia e é esse olhar que o narrador apresenta. Evidentemente que este narrador autodiegético conduz a narração, modifica a velocidade, interrompe a cronologia com analepses quando conta um caso e lembra outro anterior. E evoca em jeito de síntese as

126 Por exemplo *Os Emigrantes* de 1928 e *A Selva* de 1930.

127 A literatura do segundo modernismo português deu à luz alguns romances de adolescência, como *Internato* de Gaspar Simões, 1946, ou *Adolescentes* de Casais Monteiro, 1949, cf. Saraiva 1996: 1041

provações do eu-protagonista: “E eu sequioso de ternura, sem a receber, comido de desejos, sem os satisfazer, moído de trabalho, sem uma palavra de aplauso” (*ib.*: 101). Também pontua o texto de curtas sentenças como, ainda no relato da viagem „[m]as a vida era a vida, e tudo mudou“ (*ib.*: 81) ou „[m]as tinha de me convencer de que nunca acertaria o passo com a imaginação“ (*ib.*: 101). O narrador ulterior distancia-se do relatado quando resume os anos em „vida negra que levava naquele maldito terreiro“ (*ib.*: 107) ou mais adiante, quase no fim dos cinco anos, quando, após relatar o „caso da roubalheira“ do seu colega Jorge apresenta uma súmula negativa que não deixa de patentear toda a carga emocional do jovem:

Mas a falta da sua amizade e, sobretudo, a desilusão que sentira, deixaram-me numa angustiosa solidão. Fora-se com ele o optimismo confiado. O mundo parecia-me agora menos natural e mais sombrio. Em Portugal, a minha vida tinha sido uma contínua despedida das pessoas e das coisas que ia amando. Depois na fazenda fora-me de todo impossível conseguir a intimidade de alguém....E Ribeirão começou a parecer-me tão vazia e tão impossível como o terreiro da Morro Velho (*ib.*: 137).

A narrativa vai alternando episódios em que o herói supera obstáculos, com passagens descritivas em imperfeito iterativo que veicula o desfiar dos dias e as repetidas provas. Este narrador autodiegético conduz o fio narrativo mas raramente se intromete, pouco comenta e não procede a grandes reflexões. São mais constatações que exprimem distância mas por onde talvez já perpassa a lucidez emergente do eu-protagonista. Ao fim do episódio de um bezerro perdido, verdadeiro texto precursor pelo tom e pela concisão de *Contos da Montanha* lê-se uma espécie de conclusão que remete para o narrador: “[c]urioso de tudo e sensível à qualidade de cada coisa, fora dessas horas infelizes considerava aquele Brasil um deslumbramento....*Era uma terra nova nuns olhos novos*”¹²⁸ (*ib.*: 95). E continua, de novo em focalização interna:

Quando a cancela do terreiro me batia atrás das costas, então é que a vida começava. Os macacos balançavam-se nos cipós, as preguiças dormitavam nas embaúbas, um abacaxi maduro enchia o ar de perfume...E aquele pedaço de Minas parecia um recanto do Paraíso (*ib.*: 95).

Repare-se no advérbio a sinalizar o seu entusiasmo! Nas descrições da natureza que o cerca o narrador patenteia o encantamento do rapaz. Mas talvez seja já ao narrador ulterior que teremos de atribuir a frase que resume aqueles entusiasmos juvenis.

Se a linguagem revela ao princípio inocência e candura, com o passar do tempo ela vai denotando entendimento das circunstâncias e argúcia na luta diária contra a tia. Adolescente inteligente e atento a tudo, estaria apto a desmascarar a hipocrisia dos comportamentos, mas a esperteza fá-lo guardar para si essas e outras descobertas. Aquele herói vai passando as provas ou as provas, ganhando autonomia, crescendo e formando uma personalidade que sai de cada armadilha mais seguro de si. O quotidiano ensina-o a discernir, a sopesar atitudes próprias e alheias, como se desde o princípio ele quisesse seguir à risca o primeiro conselho do tio, dado à chegada: „[e] preste atenção ao trânsito. Antes de atravessar, repare. E vá aprendendo“ (*ib.*: 82). De facto, a sua aprendizagem faz-se à custa de “prestar atenção” ao mundo que o rodeia e de “reparar” nos indivíduos com quem lida.

Encontramos aqui os paradigmas do *romance de formação* ou, se preferirmos, do *romance de adolescência*, a nível do carácter. Mais tarde essa formação dar-se-á a nível intelectual, na passagem abrupta da vida de lavrador para a de aluno liceal onde poderá, enfim, cumprir-se o seu sonho: „tinha, tinha, um sonho cá dentro: estudar. Mas realizá-lo“ (*ib.*: 115)? Em parte o sonho realizar-se-á. Até essa altura ele pouco tinha lido, não porque não o quisesse, mas porque nem o trabalho o permitia nem os livros abundavam. O cinema, a biblioteca e os manuais escolares vão abrir-lhe o mundo das artes e das letras: „Lia quanto me vinha ter às mãos. Sabia de cor a biografia de todos os autores que figuravam na selecta“ (*ib.*: 122).

E se ele, na fazenda, já escrevia cartas de amor a pedido da empregada analfabeta e inventava para lá daquilo que lhe era ditado, agora, no ginásio, imita os poetas lidos na seleta e escreve redações cheias de imaginação para a colega amada. Erotismo e escrita formam uma simbiose que se estabelece como um dos alicerces na construção do herói.

128 Itálico meu.

3. Tempo e espaço brasileiro

O espaço, aquele espaço físico referente à fazenda mineira, de muitos hectares, lugar de liberdade em crasso contraste com o mundo asfíxiante da casa, numa paisagem tropical, exuberante e assustadora, será um outro alicerce para a formação do *eu*, para uma autoconstrução. Ligado por fortes raízes à terra transmontana, de solo pobre, o rapaz vai-se deslumbrar, como já notámos, com a pujança daquela natureza onde tudo cresce sem esforço. Nele se sente o orgulho do fazendeiro, a paixão do caçador, o à-vontade do jovem que conhece e nomeia animais e árvores. As enumerações desses nomes - naturalmente desconhecidos para um leitor português - dão conta dos conhecimentos e da perspectiva do rapaz sobre a “terra nova”. Também aqui o narrador cala uma omnisciência que poderia comentar ou enformar de exotismo a representação da natureza. Se a caminho da fazenda o protagonista vê „terras, rios, florestas“ (*ib.*: 83), estes hiperónimos ganharão ao longo da narrativa contornos e consequentemente irão subdividir-se em profusão de hipónimos. Logo no primeiro dia o tio mostra-lhe a fazenda e ele „ia vendo, ouvindo, fixando nomes. Inhame, mandioca, quiabo, manga, abacaxi, jacarandá, tucano, araponga“ (*ib.*: 86). Também este rapaz saíra da sua terra na mira de um „Brasil que [o] ia enriquecer como a toda a gente“ (*ib.*: 85) mas a casa da fazenda e o terreiro parecem dececioná-lo. É ao dar-se conta das dimensões de „quilómetros e quilómetros de cafezais, encostas plantadas de canas de açúcar, várzeas cobertas de arrozais, extensões enormes de mata virgem“ (*ib.*: 86) e de tanta planta desconhecida que ele conclui, consciente da sua ignorância: “[n]ada do que aprendera em Agarez servia ali“ (*ib.*: 86). Por isso se faz necessária uma aclimação, aliás uma “aclimação”; a focalização interna patenteia-se aqui neste brasileiro, como se tivesse saltado da diegese para o discurso, como se o narrador, ao fazer reviver o seu eu-adolescente, quisesse sublinhar a assimilação deste, até mesmo ao nível do léxico¹²⁹. Mais adiante o vocábulo reaparece: „[a] aclimação estava acabada“ (*ib.*: 91). O rapaz sente que, finalmente, começa a compreender a “terra nova”, que vai conquistando e enfrentando pouco a pouco, sem que lhe falte espírito aventureiro. Quando o tio decide comprar uma nova fazenda e todos se mudam para Morro Velho, o rapaz vibra pela „aventura inesperada de ir desbravar matas e capoeirões“ (*ib.*: 91). Assim como a palavra “capoeirão” aqui aparece a marcar o espaço brasileiro, hão de seguir-se outras mais, enumerações de plantas e de bichos que evocam a pujança da natureza nos trópicos e que, igualmente, testemunham os conhecimentos e a inclusão do *eu* no meio ambiente. Uma *aclimação* de sucesso!

Dominando na *Criação* a focalização interna, o narrador autodiegético, estando fora daquele tempo e daquele espaço aos quais obviamente já não pertence, mal se faz ouvir dentro do próprio discurso. Não poderia este narrador expor os seus conhecimentos de adulto, recolocar posições porventura pueris servindo-se da sua maturidade de narrador ulterior e assim marcar ideologicamente o discurso? O mundo é visto pelos olhos do típico adolescente („só me apetecia chorar ou agredir alguém“ (*ib.*: 139) e configura-se na linguagem própria daquela idade em exclamações como „[é] o apostas!“ (*ib.*: 123) ou em impropérios pensados, relativos a um professor: „[f]ilho da mãe. Já era lata!“ (*ib.*: 135) Mesmo nos últimos trechos deste *Segundo Dia* que já revelam reflexividade e certa distância crítica, por exemplo quando o aluno liceal se apercebe, com horror, que o seu melhor amigo comete furtos, a perspectiva remete para o adolescente, esse do qual as circunstâncias porventura terão prematuramente *feito um homem*, adulto antes do tempo. Quando contrai uma doença venérea e é hospitalizado lê-se: „[a] própria doença que, sem eu saber como, se tornou notória, mereceu indulgência duns e doutros. Rapaziadas...“ (*ib.*: 123) Não me parece ser este “rapaziadas” exclusivamente o opinar do eu adulto, antes o “duns e doutros”. Este narrador autodiegético pouco se serve da sua omnisciência. A narrativa não é formatada por nenhum sabichão muito menos conduzida pela sobrançeria dum intelectual e nunca o discurso intenta objetivar o relatado. Podemos conjecturar que o eu-narrador será apenas um pouco mais velho, um pouco mais maduro. Certo é que ele não se serve de saber ulterior ou experiência de vida para emitir qualquer tipo de julgamento sobre o eu-narrado, nem sequer sobre as mais figuras, todas elas descritas através dos olhos do rapaz. É antes num misto de admiração e condescendência que o eu-adolescente, no seu sentir, no seu pensar e no seu agir, é evocado e configurado.

129 Mais exemplos haveria para esta espécie de assimilação lexical que tanto serve ao *l'effet du réel* como à credibilidade na construção/formação do *eu* que se processa naquele lugar do mundo (lusófono) e não noutro.

Podemos então concluir que a realidade aqui apresentada dá, a vários níveis resposta às questões que lhe são postas. Decorrem anos que enformam um destino individual através duma experiência de vida longe das origens. É-nos apresentado um herói que se faz à própria custa, que *se faz homem* por si próprio, reconhecendo as virtudes do tio, afinal uma espécie de mentor, sem que por isso deixe de lhe ver os defeitos:

E fosse homem. Ser homem! O santo e a senha que sempre me dera. A palavra de ordem que, desde o desembarque, lhe ouvia nos momentos cruciais, cujo sentido nunca explicitara. E apetecia perguntar: a meta apontada teria igual significado no seu pensamento e no meu? Porque ser homem nem era melhorar fazendas e vendê-las, nem arranjar amantes e metê-las em casa, nem alvejar a tiro os negros descontentes...mas possivelmente, ele próprio saberia isso, e falasse apenas em nome das virtudes reais que também possuía: a vontade inquebrantável, a honradez que todos reconheciam, a simplicidade natural e o dom de permanecer o mesmo, quer as visitas fossem bonitas como a Zezéti ou feias como a Dina. (...) Ser homem! Tentaria realmente sê-lo, de olhos postos nesses lados bons do seu carácter, e sem pena daquela riqueza que quisera e não me pudera dar. Minha tia e os dela que ficassem com tudo. Eu seguiria o meu caminho, à procura doutros tesouros (*ib.*: 133/134).

Diferentemente do *brasileiro* camiliano ou do emigrante de Ferreira de Castro, das histórias de sucesso ou fracasso, todas ligadas ao *ficar rico*, aqui temos a história de um adolescente que *se faz homem* num contexto simultaneamente familiar e hostil, desenraizado do torrão natal, transplantado para um ambiente natural exuberante que lhe acorda os sentidos e que, tendo passado todas as provas, se torna realmente um homem, no sentido torguiano de *ser homem*¹³⁰, porque de objeto da feitura passa a sujeito da própria construção („Ser homem! Tentaria realmente sê-lo...“, *ib.*: 134). Este *eu* vivencia marginalização, exploração e exclusão, mas também celebra pequenas vitórias sobre uns e faz-se merecedor da estima de outros. De facto, o jovem herói enriquece no Brasil: alarga o seu olhar sobre o mundo e gentes variadas, adquire qualidades de chefia além de autoconfiança e autoestima. E o prometido financiamento dos estudos em Coimbra pelo tio mais não é que a paga justa de quatro anos de árduos trabalhos. É num processo de interiorização de um destino individual específico, que o *eu* se institui como voz narrativa para dar voz e forma ao próprio destino, e, no futuro, porventura, ao de muitos outros.

4. Voz narrativa torguiana

Numa perspetiva hermenêutica poderemos colocar *A Criação do Mundo, Primeiro e Segundo Dia*, estreia em prosa de 1937 – note-se que o autor tinha apenas 30 anos de idade - numa espécie de pórtico para *Contos da Montanha*, primeiramente publicados sob o título *Montanha*, em 1941¹³¹. Nestes contos a voz narrativa sente com os protagonistas, num balançar entre fina ironia e empatia e parece deixar sempre correr os acontecimentos, o discurso faz fluir a diegese sem intrusões do narrador. Mas não se trata dum narrador do realismo, demiurgo, longe do mundo que criou. Quase sem expressar juízos de valor sobre atitudes ou caracteres e quando o faz, subtilmente e de modo indireto, a voz do criador da narrativa está presente, solidária com as vozes das figuras que cria. Na sua análise dos contos, Óscar Lopes chama a atenção para a originalidade do narrador torguiano “narrador anónimo, que talvez seja Miguel Torga, mas não é com certeza o Dr. Miguel Rocha” (Lopes 1987: 735). Segundo este investigador a narração situar-se-ia “numa terceira pessoa virtual, pretensamente rústica, que dá a toda ela a vibração aparente de uma voz a conduzir cada antes-e-depois num movimento de surpresa, satisfação, reprovação, em suma, de comentário judicativo mais ou menos irónico”(ib.). Esta “terceira pessoa virtual”¹³², com todos estes atributos que lhe dá Óscar Lopes, é neste primeiro livro de prosa, na *Criação*, que ela se constitui como voz peculiar a conduzir uma narrativa peculiar¹³³.

130 Cf. *Diário: Coimbra, 16 de Junho de 1947* – “Sobretudo, não desesperar. Não cair no ódio, nem na renúncia. Ser homem no meio de carneiros, ter lógica no meio de sofismas, amar o povo no meio da retórica”(Torga, 1999³: 383).

131 Entre 1937 e 1941 Torga publica O Terceiro Dia e, em seguida O Quarto Dia que será apreendido e o levará a ser preso; também Montanha é apreendido e circulará clandestinamente até ter uma edição de autor em 1968 (cf. Gil 2007: 96).

132 À qual nós chamamos, segundo Genette, narrador heterodiegético.

133 Aqui, naturalmente, em primeira pessoa.

Por outras palavras e em jeito de interpelação: estes relatos, primeiro o da infância pobre transmontana, depois o da adolescência mineira, não constituem eles a narrativa fundacional do contista/poeta Miguel Torga? Não terá ele aqui querido deixar como testemunho, junto aos futuros leitores e junto aos seus pares, vivências que provem uma condição peculiar? De alguém pois feito a pulso, que *se fez homem* por si próprio, porque de objeto da feitura passara a sujeito da própria construção („Ser homem! Tentaria realmente sê-lo...“, Torga 1999¹:134) que tendo interiorizado vivências de marginalização, exploração e exclusão, interiorizado um destino individual específico, tenha ficado apto a dar voz a outros destinos? Torga não é nem ruralista, nem exotista, nem é por certo sua intenção fazer crítica social, antes apresentar um destino individual - que até não será muito diferente do do rapaz chamado Adolfo Rocha - cujos cenários são na infância pobre e dependente Trás-Os-Montes, em Portugal, na adolescência emigrante e igualmente dependente Minas Gerais, no Brasil. Os *Dois Primeiros Dias de A Criação do Mundo* constituem de facto a prosa de estreia de Miguel Torga que, até àquela data, havia publicado seis livros de poesia e poemas em revistas. Em 1937 publica esta narrativa: a infância enraizada no mundo rural, a adolescência desenraizada na emigração. Não será ela então, esta prosa das vicissitudes do *eu*, uma autoencenação de alguém que vai escrever (que já está a escrever), não por acaso, não porque os pais tenham tido biblioteca, não porque tenha andado nos melhores colégios do país e tido acesso à ópera e ao teatro, mas exatamente porque nada disto foi possível e a vida se lhe apresentou em toda a sua dureza e exigência, sempre madrastra, porém compensada largamente pela natureza-mãe? Não terá sido esta prosa torguiana, mais do que a sua poesia, uma espécie de ensaio geral para os seus contos magistrais, profundamente ligados à terra, pelos quais perpassa também a sombra da emigração, cheios de figuras bem demarcadas, sem bucolismos nem psicologismos? Não há em altura nenhuma deste *Segundo Dia* sublimação das experiências ou procura de significados para os casos contados. Nem sequer no que se refere aos primórdios de uma carreira de escritor e de intelectual empenhado. Ficamos a saber da sua admiração pelo „exemplo cívico“ (*ib.*: 137) de um dos professores, do seu entusiasmo juvenil.¹³⁴ Quanto à primeiras experiências de escrita, elas são nomeadas em registo condescendente, como fazendo parte natural da própria juventude:

Ultimamente fazia versos a torto e a direito. Por dá cá aquela palha, saía soneto, ode, ou coisa sem nome, mas rimada. Enchia cadernos de quadras, onde amor exigia dor, saudade bondade, estrela bela, lua tua, pálida crisálida, etc. Mas não fazia apenas versos. Continuava a ir às raparigas, e arrefecia os ardores do tempo e do coração com gelados no botequim do Anastácio (*ib.*: 136).

Aquilo que acontece, acontece simplesmente. Por isso o *eu* ulterior não pronuncia juízos de valor, ele guarda um silêncio que respeita o devir, o crescer da personalidade. Os factos falam por si, não necessitam de interpretação. São eles que formam o *eu*, que o criam, neles o *eu* se cria, ao mesmo tempo que se constitui *criador* dum mundo. Este adolescente é a criatura na qual a vida pôs os germes para se tornar *criador*.

Oiçamos Eduardo Lourenço:

Nada há na obra de Torga, de estritamente *personal*, em sentido próprio. Esse eu, que é o alfa e o ómega da sua obra, como a si mesmo se descreve com herético orgulho em *O Outro Livro de Job*, não é o do puro indivíduo Torga (que aliás já com nome mítico se nos apresenta) mas o de um sujeito-símbolo capaz, como o rei Midas, de transformar em realidade torguiana tudo quanto toca (Lourenço 1995: 7).

Ao ler este *Segundo Dia* como *romance de formação*, o leitor depara-se com uma série de aventuras, no sentido de provas e/ou de provações pelas quais o herói passa para poder crescer. Ele transforma-se de objeto em sujeito do seu agir e do seu querer. Daí é só um passo para o sujeito-criador-narrador, dono da sua história e dono do discurso, para esse “sujeito-símbolo” nas palavras certas de Eduardo Lourenço. Sim, aquele trecho do Brasil, a fazenda do Morro Velho, o terreiro onde labuta, a cidadezinha mineira onde estuda, lê e escreve, a natureza esplendorosa, tudo ele transforma em “realidade torguiana”, realidade dum *eu* peculiar, de um “sujeito-símbolo” que foi criado nas leiras transmontanas e se recriou nos capoeirões mineiros para, dali em diante, ser criador de mundos.

¹³⁴ E podemos acrescentar: o elogio feito ao professor que não recebeu levantar a voz e por isso foi encarcerado aponta para uma futura militância cívica do *eu*, tematizada depois ao longo da *Criação*.

Bibliografia

- Bernardes, José Augusto Cardoso. A Identidade do Herói n' *A Criação do Mundo*, de Miguel Torga. In Brauer-Figueiredo, Maria de Fátima e Hopfe, Karin (eds.). *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt am Main: TFM, 2002.
- Gil, Helena; Sequeira, João Luís (col.). *Miguel Torga*. Porto: Greca-Artes Gráficas, 2007
- Lopes, Óscar. "Miguel Torga". *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. 719-744
- Lourenço, Eduardo. "O Portugal de Torga". *Colóquio Letras*. Lisboa. 135/136 (1995): 5-12.
- Monteiro, Adolfo Casais. "Miguel Torga, I – A Criação do Mundo – Os Dois Primeiros Dias". *O Romance (Teoria e Crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1964. 342-345
- Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.
- Rocha, Clara Crabbé. *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977
- Seixo, Maria Alzira. Metáforas da Preensão e da Recusa, a Adolescência na Ficção: Jean-Christophe, Casa na Duna e Manhã Submersa. *A Palavra do Romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. 82-92.
- Saraiva, A. J.; Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- Torga, Miguel. *A Criação do Mundo*. 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999¹
- Torga, Miguel. *Contos da Montanha*. 10.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999²
- Torga, Miguel. *Diário*. 2.^a ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999³

Matias Aires e os usos da História¹³⁵

Mannuella Luz de Oliveira Valinhas
Universidade do Estado de Minas Gerais
(Brasil)

O debate sobre o estatuto do conhecimento humano foi uma tópica recorrente na produção letrada do Antigo Regime. Dentro desse debate podemos destacar as discussões acerca das possibilidades do conhecimento sobre a História, bem como sobre as consequências políticas engendradas pela investigação historiográfica. Nesse trabalho pretendemos analisar o topos retórico de história e verdade na sua utilização por Matias Aires (1706-1763), escritor luso-brasileiro do século XVIII, dada a maneira específica como esse autor relaciona sua noção particular de História às funções políticas da historiografia para sociedade portuguesa dos setecentos.

Por serem elaboradas de acordo com as regras retórico-poéticas e informadas pelos critérios teológico-políticos do Antigo Regime, as *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* não devem ser lidas numa perspectiva historicamente informada, a partir das categorias pós-iluministas e pós-românticas de análise discursiva, já que em sua elaboração é mobilizado um modelo retórico adequado à forma mentis do Antigo Regime. Chamar a atenção à especificidade do discurso das *Reflexões* significa que pretendemos repor alguns dos conceitos mobilizados por Matias Aires cujo sentido se refere à sociedade hierarquizada e substancial da monarquia portuguesa setecentista.

O modelo discursivo se refere, pois, às atuações dos homens em um mundo regulado por valores sociais que se atualizam nos atos de visibilidade política. As ações dos homens levam em conta os modelos sancionados pela tradição e pela adequação moral. Assim, os homens devem imitar os antigos e os modernos naquilo que se estabeleceu como moralmente eficaz, sendo moralmente eficaz aquilo que garante maior eficácia política, que pode ser traduzida em maior coesão social articulada à duração da forma social particular: a duração do corpo político do Estado.

A razão política que informa as ações no setecentos português refere-se, sobretudo, à manutenção da unidade do Reino como corpo hierarquizado. Tal priorização decorre da recepção crítica posterior à contra-reforma da doutrina da Razão de Estado Maquiavélica.

As teorias maquiavélicas, ao separar moralidade de exercício de poder, engendram discussões sobre as doutrinas da Razão de Estado diametralmente opostas às doutrinas cristãs, que estabeleciam a conformação à justiça como princípio fundante do poder. Para a Razão de Estado cristã, as medidas tomadas pelo Príncipe não são diversas dos interesses particulares: elas pretendem relacionar esses interesses harmonicamente entre si e ainda com o bem comum. Os limites colocados ao exercício de poder pela Razão de Estado cristã são de ordem moral e jurídica. Nesse sentido, a limitação do poder dos Reis é a justiça e a harmonia do todo, e seu exercício é sempre pautado por esse princípio. (Albuquerque, 2007: 54-121)

A metáfora do corpo místico do Estado, com a união conveniente entre partes do corpo, é o pressuposto geral da Razão de Estado Católica, que, no caso português, é apropriada no “pacto de sujeição” teorizado por Suárez, configurando uma monarquia absolutista indireta. Nesse caso, Deus é causa do poder dos Reis, a Verdade Divina continua sendo a Causa, mas a transferência se dá por via indireta, pela renúncia de poder por parte da comunidade em nome do Rei (Hansen, 1996: 149,150).

Matias Aires não participa da teoria do pacto de sujeição. Ele faz um elogio do Rei Absoluto: segundo Matias Aires, o poder real é atributo do Rei e foi entregue a ele por Deus. Do modo como Matias Aires entende a transmissão de poder, há uma recusa, tanto dos princípios maquiavelianos (o Rei sempre vai fazer um justo governo dada sua relação intrínseca com a Providência) quanto do pacto de sujeição, da ideia de que o poder emanaria da comunidade. O Rei governa por Direito Divino. Ele, entretanto, não governa só, mas dirige um corpo heterogêneo, e transfere poder de maneira hierárquica:

135 Este trabalho foi realizado com auxílio da FAPEMIG

Só Deus governa só. Os potentados não podem governar, sem terem várias hierarquias, ou ordens de magistrados; nestes delegam o poder; os magistrados subdelegam aquêles mesmo poder em outros, e êstes o tornam a subdelegar: assim se forma um corpo vasto, composto de muitos membros, e todos animados por um mesmo, e único poder: êste visto, e tomado na sua primeira origem, é justo, pio, verdadeiro, generoso, legítimo, protetor, paterno; é um poder, em que parece está depositado, ou delegado o poder de Deus: depois que sai daquele centro para dividir-se, ou repartir-se, logo se altera: enquanto está no trono, é puro; se se afasta dêle, degenera; é como uma árvore, que se transplanta para um terreno impróprio: as águas são limpas quando nascem; depois fazem-se imundas, segundo os lugares por onde correm: o espírito não anima as partes, que estão fora do seu corpo, e a alma que parece, que habita em os membros todos, foge, e se retira, dos que foram separados: a claridade da luz não se comunica bem, se a distância em que está é excessiva; o fogo não tem calor, senão dentro da esfera da sua mesma atividade; as coisas postas fora da sua região, tomam uma natureza contrária, e ficam outras. (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 131)

A constituição (pessoal) do Soberano é diferenciada em relação aos demais homens: ele não tem vaidade e por isso está acima das querelas dos comuns. A própria Providência diferenciou o Soberano, ao fazê-lo semelhante em figura aos outros homens, mas com natureza desigual. Se a própria natureza do Rei o diferencia independente de qualquer tipo de reconhecimento por parte de outros homens, o Soberano está fora da rede relacional gerada pela vaidade. Só entre iguais pode haver vaidade – só entre iguais a capacidade de se diferenciar pode ter tanto valor.

Assim, os Reis estão fora do império da vaidade, mas são responsáveis pela distinção dos demais homens, e esse é seu papel fundamental na composição e coesão da sociedade. O Rei por instituição Divina, como visto por Matias Aires, é, ainda, o único na terra que pode fazer justiça:

A ciência de fazer justiça é verdadeiramente ciência de Deus, e dos seus substitutos na terra, que são os soberanos: é impossível dar-se injustiça em Deus; nos soberanos, não é impossível, mas é impróprio: nos mais homens a injustiça é quase natural. Quais são aquêles de quem se possa dizer exatamente, que não têm interesse, inclinação, ou dependência? Qualquer destas circunstâncias serve de impedir o exercício, e ciência da justiça. Só os reis relevam imediatamente de Deus, e só de Deus dependem; os mais homens todos dependem uns dos outros, porque há mil modos de depender: aquêles mesmos, a quem a altura do lugar faz parecer totalmente independentes, são os que muitas vezes dependem mais: aquêles a quem o merecimento, ou a fortuna, pôs em um certo grau de autoridade, necessitam de adquirir nome, e reputação; necessitam da opinião, e aprovação dos outros homens. (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 133)

A especificidade da constituição do Soberano torna muito difícil a corrupção do poder Real, já que a injustiça é imprópria à figura do Rei por natureza. Assim, apesar de não ser regulado por instituições mundanas o poder não é exercido arbitrariamente, mas em função da ordem Providencial.

Como somente o Poder Real é atributo diretamente pela Providência aos Reis, as outras partes do corpo social devem-se diferenciar por meios estritamente mundanos e inventados pelos homens. O caráter de invenção, entretanto, não gera, automaticamente, a injustiça e a arbitrariedade: os usos das verdades ilusórias é que podem ser arbitrários e assim valorizados positiva ou negativamente.

É aí que entra, no pensamento de Matias Aires, a função da diferenciação da sociedade feita pelas hierarquias sociais. O funcionamento da sociedade como corpo exige a diferenciação; essa se dá por meio da instituição da nobreza, e para se perpetuar as diferenciações precisam estabelecer bases de transmissão e legitimação perene.

Neste ponto é que a História se estabelece como produção discursiva diferenciada: a base da diferenciação da nobreza hereditária. Articulada a essa função social é que Matias Aires discute a História e a Historiografia, elegendo três pontos principais de elaboração crítica: a ligação entre História e verdade; as possibilidades e os limites do conhecimento humano e as possibilidades do conhecimento referentes à História e as consequências de sua utilização política.

1. Conhecimento Histórico e verdade: o caso do ponto de vista como critério de verossimilhança

Koselleck em *Futuro Passado* (2006) lembra que, se a certeza em relação à função do historiador de buscar a verdade e transmiti-la é antiga, a afirmação de que essa verdade só pode ser encontrada por meio da adoção de um ponto de vista fixo e sua explicitação por parte do historiador é uma convicção bem moderna.

A ciência histórica moderna se encontra, na visão de Koselleck, sob duas exigências mutuamente excludentes: fazer afirmações verdadeiras ao mesmo tempo em que considera a relatividade delas. A articulação entre História e verdade se estabelece desde os antigos com a particularização do discurso histórico em relação ao discurso da fábula. O ideal de historiador para os antigos era justamente aquele que conseguia se desvencilhar de seus ideais políticos ou sentimentais. Nesse caso, a metáfora do espelho servia para traduzir esse ideal; o bom historiador forneceria uma imagem sem deformação dos eventos – passados ou contemporâneos, já que a particularidade do discurso historiográfico se referia à sua articulação com a verdade e não com o tempo passado, concepção que se encontra manifesta, por exemplo, em Luciano (2009).

A posição de Matias Aires nessa questão é a da impossibilidade da neutralidade por parte do historiador em diversos níveis: quando é testemunha ocular, não participa de todos os ângulos dos eventos, manifestando sua posição específica quando do relato; atribui valoração diferente aos eventos e suas causas, estabelecendo hierarquias arbitrárias cuja referência é tão somente o gosto do autor. Mesmo que por várias vezes Matias Aires se atrele aos antigos nos debates entre antigos e modernos, nessa particularidade parece que ele se alinha aos modernos. Entretanto, Matias Aires não advoga o ponto de vista explícito como índice da possibilidade de verossimilhança: antes, essa adoção transforma o discurso numa verdade relativa a um particular, e não possibilita a universalização de um discurso científico, o que faz com que a narrativa histórica seja um modo discursivo particular e com a especificidade da referência à veracidade dos eventos, mas não um discurso que obedeça aos padrões da empiria científica generalizante.

2. Possibilidades e limites do conhecimento para o mundo ordenado providencialmente

Existem duas modalidades de História para o universo de Matias Aires: a História Providencial e a Profana. O autor desde logo salienta que quando se refere à História dos homens está se referindo tão somente à História Profana, aquela à qual os homens têm acesso. A Providência Divina elabora a ordem do mundo conforme sua vontade e sabedoria, enquanto a História profana, como coleção das ações humanas, pretende derivar de forma figurada a vontade da Providência no tempo. E é nesse plano que se situam os homens e o mundo em sua eventualidade. O homem acessa apenas a história desenrolada no tempo, pois é nesse plano do mundo que os homens realizam as figurações que lhes são possibilitadas vivenciar. Contudo, nesse mesmo plano da História profana, há a possibilidade de não somente figurar a historicidade do mundo, mas também representá-la por meio do gênero retórico “História”, que se constitui pela narração das histórias verdadeiras.

A narrativa da História feita pelos homens é tanto uma tentativa de cristalização de eventos temporais, de fixação de acontecimentos, quanto de escolher e selecionar ações dignas de figurar na memória durante mais tempo. Assim, a fixação dos eventos em sua totalidade se apresenta como impossibilidade, dada a própria natureza movente do mundo e o caráter lacunar do conhecimento humano. Se a diferença entre a história e os outros discursos é a relação entre narrativa histórica e verdade, Matias Aires questiona os limites da possibilidade da verdade nas representações da História bem como no desenrolar dos eventos mundanos (historicidade). A especificidade do conhecimento humano regula a especificidade da narrativa da história mundana, tendo por característica básica a limitação e a parcialidade: “a nossa compreensão não é infinita; depois que recebe uma certa porção de inteligência, fica sem poder receber mais, e se lhe quer introduzir com violência, cansa e fica como imbecil, e enervada” (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 132)

3. Possibilidades e limites do conhecimento histórico

A História profana, já que é só dela que se pode falar, pode ser dividida entre sucessão de eventos no tempo (encadeamento dotado de sentido e significado de fatos ocorridos) e narração desses mesmos feitos, a escrita da História. E tanto a História como a escrita da História não estão informadas diretamente pela verdade e, por isso, não têm validade real (validade real aqui se refere a validade em termos absolutos – esse critério não é da ordem do humano). Para Matias Aires, a própria sucessão de eventos no tempo tem um caráter errôneo, uma vez que se refere somente a uma série de acontecimentos humanos, e “o que mais os homens fazem é errar” (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 102).

A história profana (porque esta é somente a de que falamos) parece que não foi feita para instruir, senão para enganar. Os autores não se contentaram com enredar o mundo enquanto vivos; quiseram ter o maligno divertimento de deixar na história uma ocupação de estudar enganos: nem todos fizeram por malícia, mas por simplicidade. (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 154)

Os homens erram, então, na própria execução dos feitos, pois os atos mostram-se imperfeitos, já que todos os atos são informados pela vaidade. Erram ainda quando, espectadores ou participantes dos eventos, acham que conhecem a realidade daquilo que se passou. O problema é que um homem não pode observar todo o desenrolar de um evento, sua visão só pode ser parcial. Por fim, erram quando consultam a memória para reconstruir os eventos sucedidos. A memória é artificiosa e o homem tende ser mais tolerante com o passado do que com o presente.

Olhamos para o tempo passado com saudade, para o presente com desprezo, e para o futuro com esperança: do passado nunca se diz mal; do presente continuamente nos queixamos, e sempre apeteçemos que o futuro chegue: o passado parece-nos que não foi mais do que um instante; o presente apenas os sentimentos; e julgamos que o futuro está ainda mui distante. Para dizermos bem do tempo, é necessário que ele tenha passado, e para que o desejamos é preciso considerá-lo longe. A vaidade faz-nos olhar para o tempo, que passou, com indiferença, porque já nele fica sem ação: faz-nos ver o presente com desprezo; porque nunca vive satisfeita; e faz-nos contemplar o futuro com esperança, porque sempre se funda no que há de vir; e assim só estimamos o que já não temos; fazemos pouco caso do que possuímos; e cuidados no que não sabemos se teremos. (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 59)

Nessa passagem se torna evidente a diferença de tratamento que a vaidade impõe à percepção humana em relação à passagem do tempo: o homem olha para o passado com saudades, para o presente com desprezo e para o futuro com esperança. Assim, a condição para que a impressão sobre algum evento seja positiva é que ele se situe temporalmente no passado. Desse modo, o caráter positivo não se encontra nos eventos, mas na deformação produzida na percepção dos mesmos por meio do filtro da vaidade. Assim, o passado é sempre pintado de forma muito mais interessante do que a verdade do que ocorreu. Não é possível, pois, haver nenhum tipo de neutralidade na narração dos eventos: mesmo do ponto de vista do narrador contemporâneo ao evento, lacunas aparecem porque não se podem ter todos os pontos de vista. Nas palavras de Matias Aires:

Não é fácil, que pelas narrações da história se possa descobrir a verdade dos sucessos; ela comumente se escreve, depois de terem passados alguns, ou muitos séculos, de que se segue, que a mesma antiguidade é uma nuvem escura, e impenetrável, donde a verdade se perde, e esconde. Se a história se escreveu ainda em vida dos heróis, o temor, a inveja, a lisonja bastam para corromper, diminuir, ou acrescentar os fatos sucedidos: por isso já se disse, que para ser bom historiador, é necessário não ser de nenhuma religião, de nenhum país, de nenhum partido, de nenhuma profissão; e mais que tudo, se se pudesse não ser homem. E com efeito se alguém se persuade, que há de saber a verdade dos sucessos pela lição da história, engana-se, quando muito o que há de saber, é a história do que os autores escreveram, e não a verdade daquilo que escreveram. (*Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*: 144)

Padre Antônio Vieira também apresenta uma inclinação parecida com a de Matias Aires na sua História do Futuro, ao lembrar que os historiadores são homens e como tal não se eximem de seus sentimentos e nem de suas posições sociais:

Que historiador houve de tão limpo coração e de tão inteiro amator da verdade, que o não inclinasse o respeito, a lisonja, a vingança, o ódio, o amor, ou da sua, ou da alheia nação, ou do seu ou de estranho príncipe? Todas as penas nasceram em carne e sangue, e todos na tinta de escrever misturaram as cores de seu afecto. (Vieira, 2008: 146)

Assim, para além da vaidade como princípio e como objetivo das ações humanas, como Causa Primeira e Causa Final dos atos, ainda a vaidade é o que informa a narração da História, de modo que não pode haver nenhuma isenção, nenhuma neutralidade nas narrativas da História. A verdade não pode ser atingida por essa modalidade discursiva.

Uma das características do pensamento de Matias Aires sobre o conhecimento é que o próprio fato de ser lacunar e incompleto é que possibilita sua ocorrência: é preciso haver áreas escuras para que a luz consiga ilu-

minar. Esse elogio da parcialidade do conhecimento se aplica ao conhecimento histórico, na medida em que os homens não conseguiriam elaborar conhecimento nenhum se não lhes fossem estabelecidos limites cognitivos. A aceitação dessa característica possibilita um conhecimento mais verossímil, dado que não pretende alcançar verdades que lhes são vetadas.

Contudo, a verdade é o critério de legitimidade da historiografia, para além de ser o elemento diferenciador em relação às outras construções discursivas. É aí que reside o mal das narrativas históricas: se apegar a uma narração da verdade impossível. As verdades conseguidas pela historiografia são meros relatos de eventos mundanos, e a tentativa de fixar causas para as ações humanas passam por inúmeras mediações até chegar ao historiador, e dele ainda recebem outras mediações até se transformarem em narrativa.

As consequências do estabelecimento da narrativa verdadeira como informadora das diferenças sociais são, justamente, a perda do efeito de distinção. Isso porque há uma relação direta entre articulação da diferenciação em critérios mundanos, cuja verdade é estabelecida por meios inteligíveis, e menor efeito de diferenciação, gerando menor legitimidade política das distinções.

O uso político da historiografia se dá, sobretudo, através da legitimação da nobreza hereditária, por meio do estabelecimento das genealogias familiares. A História se torna responsável pela memória dos feitos e do pertencimento de cada um à família nobiliárquica. A nobreza articulada ao vínculo familiar de nascimento e consanguíneo acaba por arrefecer as virtudes da distinção: se, como fator de diferenciação, os homens se notabilizariam por seus feitos, a notabilização por nascimento anula esse efeito.

A consequência social desse uso político da História é o enfraquecimento da nobreza e o consequente enfraquecimento da ordem social (a ordem hierárquica carece de fundamento de distinção). São dois os motivos que fazem Matias Aires enfatizar a perniciosidade desse uso: primeiro, a vinculação automática e consanguínea arrefece os feitos sociais de distinção, causando o seu contrário exato, a indistinção; por outro lado, a diferença meramente humana é muito facilmente desmascarável (tirados os sinais externos, transparece somente igualdade). Assim, a nobreza baseada em elementos ilusórios (como os heróis da nobreza antiga) é mais eficaz porque, ao invés de poder ser desmascarada e romper com a ordem da hierarquia social, ela está situada fora da esfera das atitudes meramente humanas, e como que infunde as qualidades heroicas (ilusórias, mas exemplares) naqueles que reivindicam para si o pertencimento a alguma casta de nobreza.

Bibliografia

- Aires, Matias. *Reflexões sobre a Vaidade dos homens e Carta sobre a Fortuna*. Lisboa, INCM, 2005. Primeira edição: 1752. (1761, 1778, 1786)
- Aires, Matias. *Problema de arquitetura civil, a saber: porque os edifícios antigos têm mais duração, e resistem mais ao tremor de terra que os modernos?* Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1770.
- Albuquerque, Martim. *Maquiavel e Portugal: Estudos de História das Ideias Políticas*. Lisboa: Aletheia, 2007.
- Costa Lima, Luiz. *História. Ficção*. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- Hansen, João Adolfo. "Letras Coloniais e Historiografia Literária". *Matraga*. 18 (jan.-jun de 2006): 13-44.
- Hansen, João Adolfo. Razão de Estado. In Novaes, Adauto. (org.). *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Vieira, Antônio. *História do Futuro*. Lisboa: INCM, 2006.

Os Amores de Pedro e Inês na Literatura Portuguesa de Cordel do Século XX

Manuel Ferro

Universidade de Coimbra — Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

(Portugal)

Os povos revêem-se nas suas tradições, lendas, mitos e rituais e é através deles que melhor exprimem e traduzem a sua identidade. Entre os mitos que mais contribuíram para melhor evidenciar a individualidade da cultura portuguesa, sem dúvida alguma que o mito inesiano há muito, desde os alvares do Renascimento, se arvorou em traço estruturante da identidade portuguesa através da configuração literária que lhe atribuíram autores como António Ferreira e Camões.

Assim se explica que, mesmo nos nossos dias, ainda preserve o seu vigor e continue a inspirar um caudal considerável de obras literárias e artísticas, cuja forma vai do drama à poesia, da narrativa de ficção ao ensaio, já para não referir as restantes formas de expressão plástica. E precisamente num momento quando as fronteiras se apagam e a integração europeia se torna um processo dinâmico que, como reação, o pós-modernismo veio suscitar a reflexão sobre a identidade das nações, dos povos e das culturas locais. Autores como Anthony Smith, com obras como *The National Identity* (1991); Anne-Marie Thiesse, com *La Création des Identités Nationales* (2009); Patrick Geary, com *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen* (2002); ou, em Portugal, José Mattoso, com *A Identidade Nacional* (1998); Luís Cunha, com *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional* (2001); Rainer Daehnhardt, com *Identidade Portuguesa: por que a defendo* (2002), entre outros títulos e obras afins, proporcionam um suporte teórico que permite a realização de estudos e a reflexão aturada sobre os elementos constituintes dessa identidade dos povos e nações. Mais especificamente, no plano dos estudos culturais e dos estudos literários, esmiuçados por Armand Mattelart & Érik Neveu (2006), assim como por Ziauddin Sardar & Borin Van Loon (2010), livros como *Letteratura, Identità, Nazione* (2009), coordenado por Matteo Di Gesù, com contributos de Bellini, Burgio, Conoscenti, Jossa, Pecora, Sanguinetti e outros críticos e teóricos contemporâneos da literatura; *Letteratura e identità nazionale* (1998), de Ezio Raimondi; ou *L'Italia letteraria* (2006), de Stefano Jossa, representam pontos de partida para a avaliação de questões debatidas noutros tantos colóquios e conferências a nível global, como, por exemplo, o que teve lugar em Março de 2011, na Universidade de Palermo, subordinado ao tema *Letteratura Italiana e Identità Nazionale*; além de outro que se debruçou em Paris sobre *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX. Os Individuos em face das nações* (2010), coordenado por Ana Beatriz Barel; ou ainda, em Craiova, na Roménia, em 21-22 de Setembro de 2012, sobre *Discorso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*.

Também no contexto da cultura e literatura portuguesas se valorizam e se evidenciam aspetos que nos distinguem e que marcam a diferença sem cair no desgastado lugar-comum do fado e da melancolia do nosso carácter. Eduardo Prado Coelho configura as vertentes da identidade e as facetas da imagem da cultura portuguesa em *Nacional e Transmissível* (2006), onde aponta elementos tão díspares como os pastéis de nata, a permanente presença do mar, o bacalhau, as sardinhas, o vinho do Porto, a ginginha e o moscatel, a cortiça, as saudades e o desenrascanço. Deste modo, constroem-se imagens, melhor dito, autoimagens que se projetam no exterior como rótulos de *marketing* cultural. Fernando Pessoa e José Saramago constituem os nomes mais recorrentemente referidos e referenciados no âmbito da criação literária. Camões é hoje mais usado para um auditório mais culto e selecionado. À sua volta gravitam depois outros tantos temas e mitos, tão relevantes como o do Quinto Império e o dos amores de Pedro e Inês.

Desnecessário é, pois, delinear o percurso de modelação do mito, já que, conduzidos pela mão de Aníbal Pinto de Castro, no ensaio “Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito” (Castro, 1999), se traçam as linhas mestras do processo de como a História se metamorfoseou e adquiriu uma dimensão mítica, ao mesmo tempo que assume os contornos poéticos e identitários da cultura portuguesa, tornando-se o tema um fenómeno de popularidade e do domínio público.

Não admira, por isso, que sobre a matéria inesiana seja vasta a bibliografia existente. Alguns títulos apresentam a ambiciosa presunção de recolher e expor de forma sistemática o crescente caudal de composições e estudos compostos sobre a paixão e o drama de Pedro e Inês, como é o caso de *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa* (2004), de Maria Leonor Machado de Sousa; o *Catálogo Bibliográfico. Inês de Castro 1355-2005* (2005), igualmente de Maria Leonor Machado de Sousa (Org.), ou *Inês de Castro (1320?-1355) Musa de tantas paixões. Bibliografia anotada* (2009), de José P. Costa¹³⁶. Porém, como nos confrontamos com um mito dinâmico, é constante o aparecimento de obras em que a história trágica de Pedro e Inês readquire nova vitalidade e novas atualizações se podem elencar em cada ano que passa.

Assim, ao longo dos séculos, não há modo, forma ou género literários em que os funestos amores destes dois amantes não tenham sido tratados, conjugando perspectivas variadas, abordagens diversas e graus mais ou menos fidedignos à realidade histórica ou mais os menos reelaborados do ponto de vista ficcional. Todavia, para que um mito adquira os contornos de traço identitário da cultura de uma nação, necessário é que se afirme e seja conhecido pela generalidade da população, mesmo pelos estratos menos letrados. Como veículo condutor responsável por essa divulgação, pode-se imputar ao poema camoniano uma achega não despicienda, tendo em conta o sucesso da epopeia em causa. De todo o poema d' *Os Lusíadas* (1572), bem poucas devem ter sido as passagens que alcançaram a fortuna do episódio de Inês de Castro. A sua popularidade atesta-se, por conseguinte, através do profundo conhecimento que usufrui entre o público leitor, ao ponto de qualquer obra que o use como subtexto tenha garantido o êxito, permitindo logo a respetiva e imediata identificação da fonte inspiradora. Por outro lado, vasto é o elenco de títulos que logrou inspirar em obras porventura menos consideradas em termos de crítica literária. Só muito recentemente se começou a valorizar, a estudar e a credibilizar a literatura popular, que, mormente desde o século XVIII, foi ganhando a simpatia de uma franja do público leitor mais ampla, com menos recursos e uma formação escolar menos elevada. Profundas afinidades se podem estabelecer, pois, entre a denominada literatura popular, a literatura tradicional, a literatura de tradição oral e os cordéis e folhetos de cego¹³⁷. Com um alcance mais generalizado, é feliz a designação abrangente proposta por Arnaldo Saraiva de "literatura marginal/izada", muito embora não de todo a respetiva equivalência, também proposta, com os conceitos de paraliteratura, infraliteratura e subliteratura, que remetem necessariamente para outras dimensões ou outros tipos de criação literária (Saraiva, 1975; 1980; 1995 e 1995a). Aliás, já Albino Forjaz de Sampaio, em 1920, chamava a atenção que "nem todos os folhetos são folhetos de cordel, cumpre ter isto bem presente" (Sampaio, 1920, 18). Não obstante, é igualmente inquestionável que outras publicações, apesar do carácter marcadamente popular que ostentam, nem sempre assumem as características do folheto de cordel. Todavia, evidente é também a sua importância para se avaliar o substrato etnológico e folclórico da cultura popular portuguesa e, naturalmente, as premissas que, depois, proporcionam, deixando a sua marca na cultura erudita¹³⁸. Ora, o mito inesiano há muito que superou as fronteiras de uma produção livresca e ganhou raízes entre os criadores anónimos da cultura popular. Testemunhas desse fenómeno são as lendas, por exemplo, que J. Leite de Vasconcelos colige referentes a lugares como Conímbriga (Condeixa-a-Velha), Amieira (Carregal) ou Jarmelo, que remetem para sugestões levantadas com a passagem ou a presença de Inês de Castro naqueles espaços (Vasconcelos, 1964-1969, 677-682).

Por outro lado, através da pesquisa dos catálogos de cordéis, é possível rastrear indícios de que, desde cedo, os amores de Pedro e Inês foram objeto de inspiração de autores que orientaram o respetivo tratamento para um horizonte de público leitor mais alargado. Neste contexto, se inicialmente, o modo literário predominante é o dramático, gerando um filão de peças que acabavam por ser representadas em palcos de coletividades e acade-

136 Mais especificamente sobre o episódio camoniano de Inês de Castro, que, decerto, muito contribuiu para a celebração desta matéria e a catapultou para além fronteiras, é igualmente vasta a bibliografia existente. Distingam-se, no entanto, os estudos e comentários ao poema de Camões a seguir apontados: Manuel de Faria e Sousa (1639); Vasconcelos (2004; 1ª ed.: 1928); Arnaut (1972); Valverde (1982); Monteiro, Castro, Dias (1999); Botta (1999); e Sousa (2005).

137 Sobre esta matéria, veja-se Coelho (1879); Vasconcelos (1882); Braga (1883); Braga (1902-1905); Consiglieri (1910); Vasconcelos (1958-1960); Vasconcelos (1964-1969); Vasconcelos (1975-1983); Guerreiro (1983); Pinto-Correia (1986).

138 Cf. Cortázar (1964); Dias (1952); Dias (1961); Dias (1963); Vasconcelos (1891-1911); Vasconcelos (1933).

mias dramáticas de perfil popular, outras experiências literárias se davam à estampa e inclusive em tradução para línguas estrangeiras. Nalguns casos até, publicam-se obras já consagradas com as características do cordel, como é o caso da *Castro*, de António Ferreira¹³⁹. Todavia, incontornáveis e ainda em quantidade razoável são as “comédias” compostas maioritariamente em português, mas que, na grande tradição bilingue peninsular, sobretudo dos séculos XVII e XVIII, não desmerecem de apresentação pontual em castelhano¹⁴⁰.

Na sequência deste filão de obras, outras mais são redigidas e divulgadas porventura em ambientes mais restritos ou periféricos, como se verifica na tradição dramática da literatura de cordel açoriana¹⁴¹ e que já aparece referenciada na obra de Joaquim Leite de Vasconcelos, *Teatro Popular Português* (1974), que transcreve, por sua vez, o manuscrito intitulado *Loia de Inês, Drama de D. Iñez de Castro e Despedida* (in Vasconcelos, 1974, 421-493). Na opinião deste etnólogo, inserida no referido volume, é altamente provável que seja esta a peça que foi publicada com o título *D. Iñez de Castro – Vida e História*, em Fall River / Massachusetts, em 1935, levada pela onda de emigração para novas paragens, divulgando, conseqüentemente, a matéria inesiana nos círculos de emigração açoriana nos Estados Unidos da América. Nesse filão insular do teatro de cordel se filiam também outras peças de que há notícia, como o *Casamento infeliz* ou *D. Inês de Castro*, da Ilha Terceira, ou *A Grande Comédia de D. Inês de Castro*, da ilha de S. Miguel, da autoria de Jacinto de Faria, que, além de representada no arquipélago, acabou igualmente por ser editada em Fall River (Cf. Vasconcelos, 1974, 425, nota 1).

Não sendo esse o vetor que por ora nos interessa explorar, é nosso objetivo valorizar de momento a literatura popular portuguesa do século XX, que se exprime através de folhetos de cordel, em verso e em prosa, visando um horizonte de divulgação, identificado com um público amplo e diversificado. Assim, entre os cordéis em verso, privilegiou-se a *Verdadeira e Triste História da Vida e Morte de D. Iñez de Castro*, de José d’Almeida Cardoso Jorge; e dos cordéis em prosa, a *História de D. Iñez de Castro* e a *História de D. Inês de Castro*.

1. José d’Almeida Cardoso Jorge. *Verdadeira e Triste História da Vida e Morte de D. Iñez de Castro*. Lisboa: Tip. Gonçalves, s. d.¹⁴²

Um cordel que se pode considerar com todos os requisitos do género é a *Verdadeira e Triste História da Vida e Morte de D. Iñez de Castro*, de José d’Almeida Cardoso Jorge, que apresenta na capa¹⁴³ uma curiosa gravura reproduzindo o episódio do beija-mão do cadáver da ‘rainha morta’. A figura feminina centrada na gravura, apesar de sentada num trono e apoiada a um bastão, ostenta a cabeça coroada, descaída para o lado direito, enquanto a mão esquerda é segurada por um nobre que, de joelhos, lhe presta homenagem e a beija, logo seguido por outro, ainda de pé, que se prepara igualmente para o fazer. De pé, e ao lado do cadáver, D. Pedro, ricamente vestido, assume uma pose autoritária, ao mesmo tempo que olha para o segundo cortesão e aponta com a mão esquerda para os despojos de Inês. O cenário, atrás, revela o de uma parede decorada com barras geométricas e um friso estilizado na parte superior, sendo ainda o trono flanqueado à esquerda por uma coluna encimada por uma jarra com flores. Abaixo da gravura, referem-se os locais de venda da publicação em causa, no Porto, em Estarreja e em Braga, com os detalhes necessários, tipos de lojas, endereços completos e até a possibilidade de descontos para revenda, onde seria possível encontrar a publicação.

Nas duas contracapas, exhibe-se uma longa lista de outras publicações da autoria de José d’Almeida Cardoso Jorge, subdivididas em três grandes categorias, como a de “Bonitos Livros para Namorados”, “Cantigas do Fado

139 *Castro* tragédia do Doutor Antonio Ferreira. [Ornamento tipográfico] Em Lisboa: Impresso por Pedro Crasbeeck. [-] Anno M.D.XCVIII.

140 Para o levantamento dos títulos em causa foi consultado o *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, em 10 Tomos, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1967- 1988).

141 Sobre esta matéria, veja-se igualmente Ponte (2012).

142 Agradeço ao Prof. Daniel Albino a amabilidade de me permitir a consulta deste cordel, bem como a gentileza da disponibilização da sua coleção de cordéis, facilitando, deste modo, que esta parte deste ensaio se pudesse viabilizar, já que, aparentemente, de outra forma, teria sido de todo inexequível conhecer este texto e estudá-lo.

143 Na realidade, trata-se de uma capa dupla: por fora, em papel vermelho e, de seguida, uma outra, em papel branco, mas idêntica à exterior, que funciona igualmente como página de rosto.

para Guitarra e Piano” e, finalmente, a dos cordéis, em que se insere o da *Vida de D. Ignez de Castro*, que é exposta na contracapa exterior. Entre esta última classe, variada é a tipologia de assuntos tratados, proporcionando a respetiva subdivisão grupos específicos, como o dos contos maravilhosos; o das histórias populares; o das narrativas fantásticas; o de biografias extraordinárias; um ciclo consagrado ao Carnaval; outro de histórias bíblicas; um grupo de cordéis perfeitamente articulado com variados géneros literários; também títulos de marca irónica sobre a representação do mundo social e humano; e, por fim, ainda um sobre a especificidade do oculto.

No que se prende com a *Vida de D. Ignez de Castro*, surpreende o facto de ser um cordel composto, não em prosa, como se tornou mais corrente, mas em verso, valendo-se da quadra como forma estrófica popular, do verso de redondilha maior e rima cruzada, indicado para composições produzidas de improviso. Impresso a duas colunas e escandido em doze partes, começa com uma de carácter introdutório intitulada “Seus secretos amores com D. Pedro I” (Jorge, s. d., 2-3). Curiosos, no entanto, são os aspetos focados de entrada. Apontam-se em primeiro lugar as coordenadas cronotópicas da ação: tudo se passa “nas margens do Mondego” (Jorge, s. d., 2) e Coimbra é parafrástica e indevidamente apresentada como a “Roma Portuguesa” (Jorge, s. d., 2), designação que costuma ser antes atribuída à cidade de Braga. Por sua vez, a protagonista, Inês de Castro, é caracterizada como “filha / dum respeitável burguez” (Jorge, s. d., 2), de uma formosura e gentileza inexcelsável, e com uma personalidade dócil, marcada pela candura, de meigo e brando olhar, coração bondoso, de acordo com o ideal feminino da época da composição do folheto, e, portanto, mais adequada a amar, a entregar-se ao sentimento e a cativar o interesse e a afeição inocente e terna do Infante D. Pedro. Por isso, o idílio entre eles decorre remansoso, sem suspeita da fatalidade que sobre eles pairava e, de futuro, negativamente os afetaria, apesar dos pressentimentos que Inês ia tendo, em virtude da sua acentuada sensibilidade. Por outro lado, se a existência de filhos resultantes daquela ligação era o motivo das mais ingentes alegrias, condicionavam também, e em contrapartida, uma vivência prosaica do quotidiano, embora colorida com as manifestações amorosas dos intervenientes. Só mesmo a fatalidade e a força do destino, bem como as ‘más estrelas’ que presidiram ao nascimento de Inês justificariam a orientação que a história acabaria por tomar.

Ao introito assim elaborado sucede-se um quadro marcadamente de índole romântica: o de “Um casamento secreto” (Jorge, s. d., 4). Em noite de trevas, num ambiente fantasmagórico, assiste-se a um cortejo de padres, que deslizam sem fazer ruído. Na capela, um vago clarão acentuava a atmosfera sobrenatural que enquadraria aquela cerimónia, condenada a decorrer rápida e silenciosa. A intervenção do próprio oficiante do matrimónio, um vago bispo, se vê condicionado pela jura de silêncio a que é submetido. Apesar de já haver frutos daquela relação, na noite em causa, tudo decorre com o maior decoro possível e os noivos retiram-se para aposentos separados, se bem que a imagem de Inês alimente os sonhos de Pedro. A lua-de-mel, contudo, é burguesmente substituída pelo idílio familiar com as alegrias do lar, pelos passeios pelos bosques em noites de luar e pela doce contemplação da passagem do tempo a atestar o crescimento dos filhos. Anunciavam-se, porém, “golpes profundos e rudes” (Jorge, s. d., 5), numa sequência tempestuosa de acontecimentos – aspetos que se anunciam no quadro da “Pobre lua de mel” (Jorge, s. d., 5). É precisamente no quarto quadro, o seguinte, que a fortuna começa a mudar, quando “D. Afonso IV o bravo manda matar Ignez” (Jorge, s. d., 6). Os motivos prendem-se com a ascendência da infeliz, por se tratar de uma plebeia, filha de burguês, e o casamento já se ter realizado e consumado sem autorização régia. A fúria então sentida pelo monarca no conselho real intensifica-se com os pareceres ouvidos dos oportunistas que lhe pretendem agradar, ditando assim a sentença de morte. Logo o quadro seguinte – “Os assassinos de D. Ignez de Castro” (Jorge, s. d., 7) – se associa ao relato anterior, acarretando a identificação dos ferozes responsáveis pela execução: Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco. Sem demora alguma, apressam-se a cometer o crime, sem que Inês tenha hipótese de reagir ou de se despedir dos filhos. Em consequência, faz-se sentir a vingança do Infante, tratada no quadro que se segue, “A notícia fulminante” (Jorge, s. d., 8-9). Ao chegar de uma caçada, depois de se despedir do séquito que o acompanhara, o Infante dificilmente interpreta os olhares inquietos dos servidores, só descobrindo o ocorrido quando se dirige ao quarto de Inês. Com o choque e em presença do crime, largo tempo abraça o cadáver, enquanto à sua volta é geral o transtorno. Depois de se informar do ocorrido, manda de imediato perseguir os criminosos por Coimbra, jurando vingança. Se dois deles tinham fugido para Castela, Diogo Lopes escapou graças ao aviso de

um mendigo. Porém, mais tarde, aos primeiros consegue D. Pedro trocá-los por outros homiziados castelhanos refugiados em Portugal e, enquanto não chegavam os assassinos de Inês, desesperado, matutava o novel monarca nos suplícios que lhes havia de imputar.

Os quadros remanescentes, mais curtos que os anteriores, resumem e apresentam de modo acelerado o desenrolar da ação. No sétimo, insere-se a “A vingança de D. Pedro” (Jorge, s. d., 10), cujas torturas detalhadamente preparadas bem podiam fazer corresponder paradoxalmente à bondade e meiguice sentida por Inês a mais profunda crueldade, frieza e perversidade. Por isso, no oitavo dos quadros, “A morte dos assassinos” (Jorge, s. d., 11), reconstituindo o ambiente festivo da corte, tem lugar um banquete, durante o qual os assassinos da Castro são executados, para deleite do enlutado rei. A um é-lhe arrancado o coração pelas costas, logo trincado pelo infeliz soberano, e ao segundo, pelos peitos. A corte aterrada com tão surpreendente quanto pavoroso episódio, emudece até D. Pedro se erguer e se retirar para os seus aposentos. Contrastando com esta cena, no que se refere ao comportamento do monarca, desloca-se a atenção, no quadro seguinte, o nono, intitulado “O coração de D. Ignez” (Jorge, s. d., 12), para o ambiente fúnebre do Convento de Santa Clara, onde o cadáver da infeliz repousava. De noite, reunida ali a corte, o rei ordena a exumação do corpo daquela a quem ainda queria mais que tudo. Transportada para uma sala condigna, manda-a depois vestir, adorná-la de rica pedraria e sentá-la num trono, para que ali fosse coroada. Após o beija-mão de damas, titulares e validos, cena que fortemente o comove, fica o rei a sós a desabafar a sua dor. Para a honrar ainda mais, determina no quadro que se segue, o décimo, “A trasladação de D. Ignez de Coimbra para Alcobça” (Jorge, s. d., 13). Perante a solenidade do evento, com todo o pavimento do percurso coberto de negra passadeira, as populações, do povo à nobreza, acorrem ao longo do trajeto do cortejo. É curiosa, então, a transfiguração da figura de Inês, que passa a assumir traços da Rainha Santa: é apresentada como o anjo querido da caridade, esposa cheia de amor, mãe extremosa, protetora dos pobres, “estimada / pela sua terna bondade” (Jorge, s. d., 13), socorro da miséria, valendo ainda pelos gestos de consolação tidos para com os sofredores, pelo que todos a choram, e a ponto tal que Afonso IV (inexplicavelmente sobrevivente neste ponto da diegese!) se arrepende da crueldade dos atos praticados. O décimo primeiro quadro, “Durante o cortejo” (Jorge, s. d., 14), não é mais do que a continuação e conclusão da ação iniciada no episódio anterior. Mais detalhes do féretro são, pois, apontados, até chegar a Alcobça: os milhares de luzes; o silêncio do cortejo; o sentimento patente na natureza, traduzido no emudecer das avezinhas; o negro pranto do acompanhamento; o luto do povo; a urna com o corpo de Inês, pálida e sem vida, coberta de flores, sempre acompanhada por uma pomba branca de neve. E toda aquela encenação fazia com que se questionasse a razão de tanta desgraça e infelicidade irreparável.

Por fim, no “Epílogo” (Jorge, s. d., 15), procede o poeta a considerações finais sobre o mais triste drama da História de Portugal, em que a vítima é uma Inês indefesa, bondosa, mãe exemplar, esposa modelar, pura candura, em suma, a “santa infeliz, / que sofreu tão cruéis dores” (Jorge, s. d., 15). O seu mais grave crime apontado foi o de amar ardentemente. Vítima de um ódio inveterado, de monstros de crueldade, incapazes de compreender a pureza do sentimento, seres sem lei nem fé, quais feras insaciáveis de sangue inculpado, que se revelam a um tempo desconhedores das fraquezas do ser humano, do pranto e de dramas como a orfandade de inocentes. Por isso, encerra-se o cordel com uma espécie de *comiato* em que o poeta se dirige ao leitor:

Que me perdoe se fui,
Suas cinzas revolver.
Mas quero lembrar o drama,
Que ninguém deve esquecer. (Jorge, s. d., 15)

2. *História de D. Ignez de Castro*. Lisboa: Editorial Minerva, s. d.

Inserida na «Coleção do Povo» da Editorial Minerva, a *História de D. Ignez de Castro*, de autor anónimo, em-parceira com contos maravilhosos, histórias populares, narrativas fantásticas inspiradas n’*As Mil e Uma Noites*, outras tantas inspiradas em novelas cavaleirescas da Idade-Média, hagiografias, coletâneas de larachas; ou ainda títulos mais específicos e pontuais.

A *História de D. Inez de Castro* é, pois, uma novela histórica na linha da tradição narrativa de um Herculano e um Rebelo da Silva, embora mais trivializada. Organiza-se segundo o esquema de uma estrutura piramidal, de acordo com a linha dramática de um enredo de forma fechada, com a matéria escandida por cinco capítulos que sugerem a divisão equivalente dos cinco atos da tragédia.

O arranque é feito no ambiente áulico do paço real de Coimbra, em 1344, onde duas damas da corte, jovens, belas, gentis, elegantes e ricamente trajadas, informam o leitor do enquadramento espaço-temporal, bem como dos protagonistas da ação. Uma, mais jovem e inexperiente, Isabel, e outra mais versada no ambiente palaciano, Dulce, comentam os rumores dos amores do Príncipe com D. Inês, não obstante os laços espirituais de compadrio que os unem. Exaltada a genealogia da dama galega e da heráldica da respetiva família, recupera-se a história progressiva do Infante, do seu carácter fogoso e da experiência passada com o casamento, depois anulado, com D. Branca de Castela. Invocando o exemplo antes ocorrido com o avô, D. Afonso III, também por motivos de falta de descendência, aponta-se a situação vulnerável do velho monarca Afonso IV, cansado e desgastado pelo exercício do poder, que fica exposto às intrigas de validos seus e se opõem àquela ligação do Infante para não perderem o ascendente que possuem na corte. Fica no ar a ameaça velada de futuros acontecimentos com consequências difíceis de prever. Recolhidas aos seus aposentos, já que, devido ao cumprimento de uma promessa da rainha ao Convento de Santa Clara no dia seguinte, se veem requestadas a acompanhá-la, cedem a ribalta a D. Pedro em amena conversa com o seu fiel monteiro-mor Estêvão Lobato, que o adverte contra Álvaro Gonçalves, Pêro Coelho e Diogo Lopes Pacheco. São estes acusados de agentes de D. João Manuel, pai de D. Constança, que teria estabelecido um acordo com o rei português para impedirem o Infante de ter amantes enquanto a esposa fosse fértil. Não obstante toda aquela manobra ser entendida como um obstáculo à fruição dos devaneios da paixão, o certo é que o Príncipe não deixa de revelar a melancolia e o pressentimento de futuros desgostos. Confortado pela lealdade de amigos fiéis como o próprio monteiro-mor e D. Gil Cabral, deão da Sé da Guarda e futuro bispo, confiava D. Pedro cegamente na ascendência da amada como escudo protetor contra toda e qualquer ameaça que sobre ela pudesse pairar, encolerizando-se depois quando Estêvão Lobato lhe revela o que escutara escondido na armaria, que o rei fora aconselhado a expulsar D. Inês para Castela, o que logo deixa entrever a dureza da atuação do Príncipe enamorado ditada pela vingança.

O capítulo seguinte pressupõe um salto no tempo de mais de um ano e começa ensombrado pela morte de D. Constança, depois de esta ter dado à luz um herdeiro para a coroa, D. Fernando. Não obstante as estratégias dos validos de Afonso IV em pressioná-lo para que o Infante voltasse a casar, D. Pedro preocupa-se em legitimar a sua situação com D. Inês, reconhecendo desse mesmo modo os três filhos dela havidos, pelo que solicita a Estêvão Lobato que lhe sirva de testemunha e a D. Gil Cabral que tudo prepare para que o casamento se celebre numa das igrejas de Bragança, clandestinamente – facto que, a ter tido lugar, se realizou num dos primeiros dias de Janeiro do ano de 1352.

Mudada a residência do casal para Coimbra, para o paço outrora habitado pela Rainha Santa Isabel, decisão tida como uma afronta à sua memória, logo os conselheiros de Afonso IV tecem as necessárias intrigas para aniquilarem de vez D. Inês. Perante a ausência do rei em Montemor-o-Velho, resolve o Infante igualmente ir à caça para as montanhas da Beira. Foi esse o momento escolhido pelos validos reais. D. Afonso IV e a sua escolta dirigem-se então ao paço e, apesar da piedade insistentemente implorada por Inês, é morta pelos sicários do monarca, que, inflexível se retira, mesmo perante a infausta cena dos pequenos infantes horrorizados diante da mãe acabada de abater, abandonados pelas aias e criadas, que se haviam escapado logo que o perigo fora pressentido.

Consumada a tragédia, o último capítulo trata das consequências de tal ato: a guerra, que D. Pedro tece contra o pai, assolando Trás-os-Montes, Douro e Minho; a perseguição e morte dos três conselheiros, dois deles às mãos de D. Pedro e um por castigo infligido pelo próprio destino; e, a coroar esta fatídica história de amor, a coroação do cadáver exumado de Inês e a sua trasladação para o sumptuoso túmulo do mosteiro de Alcobaça, episódios cuja autenticidade o narrador logo questiona, ou pelo menos contesta com base na suspeita se as versões conhecidas não serão exageradas. De qualquer modo, invoca o testemunho de historiadores como Alexandre Herculano sobre o carácter demente de D. Pedro em virtude do desgosto sofrido e reproduz a lenda do sangue derramado nas pedras por onde escorre a água da Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas de Coim-

bra, explicação que o narrador ostensivamente rejeita em favor da maior das verosimilhanças. Conclui com a referência à descendência dos Castros em Portugal, reservando para o efeito a menção à família dos Castros do Rio e respetiva representação heráldica.

Aliando o propósito da divulgação da história trágica dos amores de Pedro e Inês a uma perspectiva de cariz romântico no tratamento do enredo amoroso, veiculada sobremaneira nos comentários introduzidos no discurso narrativo em momentos determinantes ou até no modo de contar altamente emotivo, esta versão de cordel tem o mérito de recontar a história, aduzindo para o efeito personagens, quer ficcionais, como as duas damas da rainha D. Beatriz, quer históricas, como o monteiro-mor Estêvão Lobato e o deão da Sé da Guarda, D. Gil Cabral, normalmente pouco valorizadas no enredo. Apesar das múltiplas obras existentes sobre esta matéria, e apesar de o autor se manter anónimo, como acontecia com alguma frequência no cordel em Portugal, o certo é que, mesmo assim, se consegue atingir um razoável nível de originalidade e recontar este episódio de amores trágicos da História de Portugal com um ritmo narrativo capaz de captar e prender a atenção do leitor.

3. *História de D. Inês de Castro*. Lisboa: Imprensa Comercial, L.^{da}, s. d.

Esta *História de D. Inês de Castro* é um folheto de cordel em prosa, pertencente à Coleção Económica da Imprensa Comercial, o 106 como número de série, que ostenta uma capa com uma gravura a cores reproduzindo o momento em que Inês de Castro é apresentada ao Infante D. Pedro, de pé e altivo, com a testa coroada, e cuja figura ocupa o centro de um espaço tipicamente palaciano, caracterizado por arcarias, abóbodas, colunas e reposteiros; à direita e de costas para o leitor, encontra-se a bela aia, de cabelo caído, a saudá-lo, inclinada, e, por conseguinte, na presença do príncipe e de toda a corte. À esquerda, e também de costas para o leitor, sentada num rico cadeirão, deparamos com D. Constança. Em segundo plano, o rei, igualmente coroado, apoiado ao limiar de uma janela, observa a cena com alguma apreensão. Ao fundo, diante de um reposteiro corrido, uma figura feminina, de pé, representa, decerto, ou uma dama da corte ou a rainha D. Beatriz. Todos vestem ricos fatos de época, devidamente guarnecidos, e encontram-se penteados segundo as tendências e a moda daquele período. As figuras masculinas, ambas de barba, encontram-se ainda envoltos em mantos primorosamente presos à frente, mas atirados para as costas para lhes facilitar os movimentos, jeito que também é seguido pela figura feminina ao fundo.

Distribuída pela Livraria Barateira, de Lisboa, na contracapa apontam-se outros títulos da coleção em que a *História de D. Inês de Castro* aparece inserida: não muito diferentemente do que acontece com o exemplar da Editorial Minerva, aqui se incluem contos maravilhosos, histórias populares, episódios históricos, narrativas fantásticas orientalizantes, folhetos de anedotas, relatos religiosos, ou outros títulos de índole variada. É curioso, no entanto, reconhecer-se aí já a abertura para um outro tipo de publicações de índole popular, mas com maior número de páginas e contando com diversificados tipos de obras.

O caso particular da *História de D. Inês de Castro* revela-nos um cordel todo ele igualmente impresso a duas colunas e dividido em sete capítulos. O primeiro deles, o “Exórdio de uma paixão”, começa por apontar as vantagens do casamento realizado por D. Constança Manuel com o Infante D. Pedro de Portugal, por assegurar à Princesa uma vivência palaciana e um desafogo e liberdade na deleitosa cidade do Mondego que antes não usufruía no castelo de Toro, dada a clausura imposta pelo rei castelhano que a rejeitara. Em contrapartida, o herdeiro do trono português, em aberto diálogo com Estêvão Lobato, seu amigo e confidente, que desempenha igualmente as funções de monteiro-mor, confessa a falta de paixão pela mulher com quem se consorciara, ainda por mais depois da rejeição de D. Branca, infanta de Castela, ao mesmo tempo que aspira à vivência de um amor avassalador e delineia, sonhador, o seu ideal de mulher, de que D. Constança estava longe de ser a cabal materialização (Cf. *História...*, s. d., 1). Passando do relato narrativo a um vivo diálogo, mais de índole dramática, as duas personagens adiantam detalhes ignorados pelo leitor, como o acordo estabelecido entre D. Afonso IV e D. João Manuel mediante a cláusula de que o casamento dos filhos correria risco de anulação se D. Pedro assumisse alguma relação amorosa enquanto D. Constança estivesse apta para conceber e dar herdeiros ao trono português. Receando as inconfidências, intrigas e escândalos da corte, o Infante receia atuar mesmo em segredo, apesar de reconhecer a generalizada tendência de tudo quanto existe para a experiência do amor. Devido a

essa congénita inclinação, o príncipe questiona o amigo acerca de uma dama que integrou o séquito da esposa, notada também por ser filha de D. Pedro Fernandes de Castro e neta do rei D. Sancho III, o Bravo, de Castela. Denuncia-se deste modo a paixão de D. Pedro, bem como o modo como a imagem de D. Inês se aproxima do ideal antes apontado. Debatendo-se entre a resistência à paixão e o receio de a perder, o príncipe recomenda e pede discrição e fidelidade ao amigo.

O segundo momento do relato, “Uma sessão secreta”, passa-se de noite, na armaria dos paços reais da lusa Atenas, e tem como protagonistas o rei D. Afonso IV, os seus validos e conselheiros, em reunião, mais parecendo um encontro de conspiradores. Perante os amores de Pedro e Inês, por demais já em adiantado estado de galanteio, urge tomar medidas para não perturbar o ambiente da corte, nem a gravidez de D. Constança. Se inicialmente se pondera a expulsão do reino da bela do colo de garça, outra alternativa se revela mais eficaz: o convite da dama para madrinha da criancinha que dentro de pouco tempo veria a luz do dia. Mas a confidencialidade daquela reunião não contava que Estêvão Lobato, escondido, a tivesse presenciado.

Em contrapartida, no seguinte episódio, “Colóquio de amor”, o cenário é outro: o tempo é primavera e as serenas margens do Mondego proporcionam uma ambiência idílica adequada, com os camponeses buliçosos a formigarem pelos campos ou a dirigirem-se à faina da oficina. Ainda todos dormem no paço, exceto D. Pedro que aguarda a amada junto da fonte dos amores. Ela chega atrasada e tal facto dá aso a uma cena amorosa de um príncipe apaixonado e de uma dama, se bem que inexperiente, convicta dos riscos que corre e com a consciência pesada devido à «impureza» da paixão que nutrem. D. Pedro logo relata o teor da reunião da véspera e aconselha-a a não pronunciar todas as palavras das fórmulas do batizado, para que o impedimento de livremente se amarem não tenha validade.

A quarta cena abre-se ensombrada pelas consequências da peste negra e dum terramoto que assolara o reino e que era visto como castigo dos céus face à ilegitimidade dos amores pecaminosos de Pedro e Inês, desencadeando duas tendências, a que os apoiava e a que os condenava. Numa caçada real, os validos do monarca insistem na urgência da tomada de medidas para se impedir o desenvolvimento daqueles amores adulterinos, desta vez sugerindo a expulsão de Inês para fora do reino. E, uma vez mais, são escutados pelo amigo e confidente do Príncipe. Daí que o capítulo seguinte, “Revelações”, trate da tomada de conhecimento do Infante de quanto era tramado, evidenciando-se então os nomes de Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco. Não obstante, o Infante resolve ainda arriscar-se, naquela mesma noite, a uma entrevista com a dama, que o aguarda ansiosa. Aí lhe dá indicações para a sua imediata partida para os paços de Moledo. É que o monarca decidira ir caçar para as imediações de Leiria e, desse modo, teria o Príncipe a possibilidade de passar momentos de intimidade na companhia dela, com mais frequência, em ambiente aldeão, afastado dos bulícios da corte. Tal ensejo proporciona, por conseguinte, a oportunidade de declarações amorosas mútuas e, se Pedro lamenta a impossibilidade de tal paixão não poder crescer e alimentar-se em liberdade, pelo facto de se sentir o culpado da situação, a inexperiente Inês em matérias amorosas reconhece igualmente a sua responsabilidade no papel de cúmplice que assume no âmbito do “horrendo crime” de amar. A efusão de beijos e abraços acompanha, por conseguinte, a partilha de sentimentos e responsabilidades mútuas, se bem que aqui se delinee a imagem de um príncipe atuante e sedutor, que procura preencher as expectativas antes aduzidas e se entregar a uma paixão e relação amorosa intensa, enquanto a dama, acabada de sair da puberdade, vê salientado o seu perfil de ingenuidade e candura, articulado com o de vítima na teia da sedução que o Infante lhe lançara, o que a desculpabiliza nas atitudes assumidas.

Um salto cronológico marca o início do episódio designado “Na sucessão do tempo”, iniciado com a constatação da morte da infeliz consorte, D. Constança, resultante de infortúnios vários, ciúmes e desgostos. Passado o nojo de tal evento e, não obstante, pranteada pelo marido e pela parenta, logo D. Pedro prepara o casamento com Inês, contando com Estêvão Lobato e D. Gil Cabral, deão da Sé da Guarda, por testemunhas, acontecimento que pede se mantenha em segredo para não incorrer na ira do rei, seu pai, ainda por mais acicatado pelos conselheiros. E tal evento efetiva-se, assim, na cidade de Bragança.

A encerrar a narrativa, conta-se com o mais longo capítulo, que carrega o sugestivo título de “Incrível selvajaria” e deixa antever o desfecho trágico do enredo. Subdividido em quatro momentos, no primeiro de-

les, D. Pedro resolve vir morar com Inês para os paços de Coimbra, contíguos ao Convento de Santa Clara, facto que mereceu a crítica da opinião pública, que se opunha a esse enlace e ainda mais à presença de ambos naquele ambiente, tendo em conta não só a memória da Rainha Santa, como por se atribuir a essa relação as desgraças do reino, a peste e os terramotos. Esse mesmo ambiente fazia, por outro lado, que o Príncipe ponderasse em simultâneo sobre os benefícios advindos de um casamento alternativo com uma princesa que proporcionasse a vantagem de um dote e alianças políticas, mas logo tais reflexões se desvanecem perante a ideia de fazer de Inês uma eterna concubina. Na corte, porém, a situação tensa afigura-se não muito diversa, tendo em conta a manipulação de D. Afonso IV pelos validos. Num dia em que o monarca resolve sair para Montemor e, na sua ausência, o Príncipe decide ir à caça para as serranias da Beira, logo Diogo Lopes Pacheco, não escondendo o receio da perigosa influência dos Castros para o futuro do reino, engendra uma insurreição popular para convencer o rei e levá-lo a tomar medidas imediatas, de degolar a “torpe e vil barregã”. Por isso, o momento seguinte tem lugar nos paços reais de Santa Clara, onde Inês, tranquilamente, borda na companhia das damas e dos filhos. De repente, cercado o palácio pelos insurretos, logo toda a sua companhia se põe em debandada, deixando-a à mercê do rei e dos conselheiros inclementes. Do diálogo estabelecido entre Inês e Afonso IV, mais um julgamento sumário que uma troca inconsequente de palavras, interrompidas pela aflição das crianças, é definido o seu destino. Mas a gentileza, a desgraça e a ingenuidade da dama levam o monarca a vacilar e a ditar-lhe como sentença o afastamento para Castela ou outro reino, proposta que ela aceita de imediato desde que acompanhada pelos filhos. Mas os insurretos, lá fora, e os conselheiros, à sua volta, pressionam-no e ele deixa-os atuar a seu critério. Os três sicários desembainham os ferros e atacam-na, indefesa, enquanto Inês em vão clama por socorro, até cair desfalecida no chão, rodeada pelos filhos desesperados e em convulsão. O desenlace final acarreta uma dor desmedida, quase a loucura, por parte do Príncipe e uma vingança tão macabra quanto cruel.

Optando-se aqui pela humanização das personagens, tanto o Infante, como D. Inês aparecem como dois adolescentes que aspiram à vivência de um amor intenso e arrebatador, à concretização dos sonhos que o leitor espera encontrar em histórias de príncipes e princesas. Até o velho monarca, Afonso IV, é tocado por essa dimensão mais humana e é sensível ao sofrimento e desespero das crianças, bem como à gentileza e candura da mãe. É a força sinistra de fatores externos, do destino, mas também a vontade e a atuação de homens malvados, que são apontados como responsáveis pela tragédia final. Tudo se salda, afinal, por um idílio de amor interrompido.

Conclusão

Perante a diversidade de publicações dirigidas a um público de grande espetro, patenteia-se a popularidade de um mito que, com o passar dos séculos se afirmou como um suporte da maneira de ser e sentir do povo português. Na realidade, se já Camões o privilegiara para reforçar a sugestão da grande capacidade de amar dos portugueses, Inês ascende, assim, em termos épicos, ao plano de uma heroína do amor. E, se ao tempo, segundo os pareceres contemporâneos, o caso amoroso de Pedro e Inês não despertara grandes simpatias, o desenlace trágico dela e a loucura evidenciada por ele na vingança longamente arquitetada e depois executada, assim como na perpetuação desse amor através da construção dos túmulos, tudo isso contribuiu para que a opinião generalizada da população se transformasse e passasse a apreciar a intensidade da foga paixão que uniu os dois protagonistas desse drama, modelado de acordo com os eternos valores e sentimentos consagrados nos esquemas das tragédias gregas. Conquistado o povo, o público leitor rendia-se ao enredo sempre atual de um caso amoroso inaudito. Por consequência, não admira que a literatura popular tantas vezes o revisitasse e procurasse sempre reencontrar aspetos novos e nunca explorados em versões que se sucedem. E quanto mais se recontava, mais facilmente o público a ele se rendia e nele espelhava o seu modo de sentir e pensar. Em suma, os amores de Pedro e Inês pertenciam e pertencem-lhe mais do que nunca. Expressam a loucura de amar dos Portugueses, dessa maneira tão peculiar e avassaladora que levaria Júlio Dantas a proclamar pela boca de uma sua personagem, o Cardeal Gonzaga, n' *A Ceia dos Cardeais*: “[...] Como é diferente o amor em Portugal!” (Dantas, 1952, 42).

Bibliografia

1. Cordéis analisados:

História de D. Inez de Castro. Lisboa: Editorial Minerva, s. d.

História de D. Inês de Castro. Lisboa: Imprensa Comercial, L.^{da}, s. d.

Jorge, José d'Almeida Cardoso. *Verdadeira e Triste História da Vida e Morte de D. Inez de Castro*. Lisboa: Tip. Gonçalves, s. d.

2. Bibliografia crítica:

Arnaut, Salvador Dias. O episódio de Inês de Castro à luz da História. XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *Ciclo de lições comemorativas do IV Centenário da Publicação d' "Os Lusíadas"*. Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de "Os Lusíadas", 1972. 97-111.

Barel, Ana Beatriz Demarchi (Org.). *Os Nacionalismo na Literatura do Século XX. Os Indivíduos em face das Nações*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2010.

Botta, Patrizia (Org.). *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*. Ravenna: Longo Editore, 1999.

Braga, Teófilo. *Contos tradicionais do Povo Português*. Lisboa: D. Quixote, 2002 (1.^a ed.: Porto, 1883).

Braga, Teófilo. *História da Poesia Popular Portuguesa*. Lisboa: Manuel Gomes, 1902-1905.

Camões, Luís de. *Lusíadas* comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Tomo II. Madrid: por Ivan Sanches, 1639, col. 173-215.

Castro, Aníbal Pinto de. Inês de Castro: da Crónica à Lenda e da Lenda ao Mito. In Monteiro, João Gouveia; Castro, Aníbal Pinto de; Dias, Pedro. *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Com introdução de Manuel Viegas de Abreu. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999. 33-39.

Catálogo da Coleção de Miscelâneas. 10 Tomos. Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1967-1988.

Coelho, Eduardo Prado. *Nacional e Transmissível*. Lisboa: Editora Guerra & Paz, 2006.

Coelho, Francisco Adolfo. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: F. Plantier, 1879.

Consiglieri, Z. Pedroso. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Nova Veja, 2011. (1.^a ed.: Lisboa, 1910).

Cortázar, Augusto Raúl de. *Folklore y Literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1964.

Costa, José P. *Inês de Castro (1320?-1355): Musa de tantas paixões. Bibliografia anotada*. Lisboa: Prefácio, 2009.

Cunha, Luís. *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

Daehnhardt, Rainer. *Identidade Portuguesa: por que a defendo*. Lisboa: Apeiron Edições, 2002.

Dantas, Júlio. *A Ceia dos Cardeais*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1952.

Di Gesù, Matteo (A cura di). *Letteratura, Identità, Nazione*. Con Interventi di Bellini, Burgio, Conoscenti, Jossa, Pecora, Sanguineti e altri. Palermo: Duepunti edizioni, 2009.

Dias, Jorge. "A etnografia como ciência". Separata da *Revista de Etnografia*, n.º 1, Junta de Etnografia e História, Junta Distrital do Porto, 1963.

Dias, Jorge. *Bosquejo Histórico da Etnografia Portuguesa*. Coimbra: Casa do Castelo Editora, 1952.

- Dias, Jorge. *Ensaio etnológicos*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961.
- Geary, Patrick. *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.
- Guerreiro, M. Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Culturas e Língua Portuguesa, 1983.
- Jossa, Stefano. *L'Italia letteraria*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- Mattelart, Armand; Neveu, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. Porto: Porto Editora, 2006.
- Mattoso, José. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1998.
- Monteiro, João Gouveia; Castro, Aníbal Pinto de; Dias, Pedro. *O reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Introdução de Manuel Viegas Abreu. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999.
- Pinto-Correia, J. David. *O essencial sobre o Romancelo Tradicional*. Lisboa: INCM, 1986.
- Ponte, Carmen. “Culture populaire: histoire, mémoire, voix et écriture. La présence de la littérature de cordel dans la production culturelle et littéraire açorienne”. *Escritural. Écritures d'Amérique Latine* [Em linha]. 6 (Décembre 2012). [Consult. 07 abr. 2014]. Disponível em WWW:URL<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL6/ESCRITURAL_6_SITIO/PAGES/Pontes.html>.
- Raimondi, Ezio. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- Sampaio, Albino Forjaz de. *Subsídios para a História do Teatro Português. Teatro de Cordel*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1920.
- Saraiva, Arnaldo. Nas margens da literatura marginal. In Quint, Anne-Marie (dir.). *Modèles et Innovations. Etudes de littérature portugaise et brésilienne*. Cahiers du CREPAL. N.º 2. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995. 119-128.
- Saraiva, Arnaldo. O conceito de literatura marginal. *Discursos*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995a. 15-23.
- Saraiva, Arnaldo. *Literatura marginalizada*. Porto: Edições Árvore, 1975.
- Saraiva, Arnaldo. *Literatura Marginalizada - Novos Ensaio*. Porto: Edições Árvore. 1980.
- Sardar, Ziauddin; Van Loon, Borin. *Introducing Cultural Studies. A Graphic Guide*. London: Icon Books, 2010.
- Smith, Anthony. *The National Identity*. Reno; Las Vegas: University of Nevada Press, 1991.
- Sousa, Maria Leonor Machado de (Org.). *Catálogo Bibliográfico. Inês de Castro 1355-2005*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2005.
- Sousa, Maria Leonor Machado de (Org.). *Colóquio “Inês de Castro”*. *Actas. 15 de Janeiro de 2005*. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 2005.
- Sousa, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*. Lisboa: ACD Editores, 2004.
- Thiesse, Anne-Marie. *La Création des Identités Nationales*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Valverde, José Filgueira. *Camões*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982. 241-255.
- Vasconcelos, António de. *Lenda e História de Inês de Castro*. Coimbra; Castelo Branco: Alma Azul, 2004. 5-9 e ss. (1.ª ed.: Porto: Marques Abreu, 1928).
- Vasconcelos, J. Leite de. *Ensaio Etnográficos*. 4 vols. Esposende: s. n., 1891-1911.
- Vasconcelos, J. Leite de. *Cancioneiro Popular Português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1975-1983.

Vasconcelos, J. Leite de. *Contos populares e lendas*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1964-1969.

Vasconcelos, J. Leite de. *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1933.

Vasconcelos, J. Leite de. *Romanceiro Português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1958-1960.

Vasconcelos, J. Leite de. *Tradições Populares de Portugal*. Porto: Livraria Portuense de Clavel & C.^a, 1882.

Adamastor: experiência e imagem

Maria Lúcia Wiltshire De Oliveira
Universidade Federal Fluminense
(Brasil)

O mito é o nada que é tudo.

(Pessoa, 2009: 59)

Ao Adamastor camoniano a profa. Cleonice Berardinelli dedicou um (re)conhecido estudo (1973) no qual aponta a suposta incoerência de irrupção do gigante na narração de Vasco da Gama ao rei de Melinde num longo discurso que não inclui deuses mitológicos como protagonistas de façanhas reais. Sobre a novidade da intervenção anômala e singular de Adamastor na fala verossímil de Gama no Canto V, diz a emérita professora que a figura não tem “a autonomia e a nitidez das outras divindades mitológicas” parecendo

(...) ter sido gerado na escuridão da noite tempestuosa e também – passe a ousadia – na obscuridade do inconsciente individual de Vasco da Gama (e do Narrador1?) onde se projetava o inconsciente coletivo do povo português (Berardinelli, 1973: 39).

Se sob um viés psicanalítico o monstro alegoriza o homem Vasco e o próprio povo português, com o qual se assemelha em vários aspectos, em outro momento a pesquisadora diz que Adamastor “é mais que um ser mitológico, pré-existente ao poema: é o mito através da criação artística, ao nível da enunciação” (Berardinelli, 1973: 39). Observo aqui a articulação feita entre cultura e linguagem, que pretendo reexaminar para desvendar outros segredos. Para além das afinidades de Adamastor com protótipos anteriores inspirados na tradição bíblica e greco-romana, a construção figural do monstro camoniano é um fenômeno de linguagem, de feição artística, e como tal deve ser considerado.

Para tanto, será preciso substituir o conceito cultural de *mito* pela noção semiótica de *imagem*, sabendo que todo mito é uma imagem consolidada que permanece ao longo dos tempos. No entanto, interessa-me observar o nascimento da *imagem* que se mostra em sua origem como *monstro*, segundo a concepção de Nancy (2003: 47), a qual olhamos estupefatos e “que nos olha”, como afirma Didi-Huberman (1998:p.31). Ela aparece / desaparece como lampejo “na escuridão da noite tempestuosa” (Berardinelli, 1973: 29), garantindo a permanência da experiência humana como abertura ao novo. Sabemos que para fora da linguagem estão os corpos e a natureza em interação recíproca. Sabemos ainda que a natureza é uma máquina que produz o novo, o mutante, o desconhecido, o monstro - “produto da indiferenciação, (...) uma ameaça para o mundo em que irrompe, pois este é em si oposição ao informe, ao inclassificado” (Lopes, 1996: 20). Mas antes de enveredar por esta hipótese, convém revisitarmos a fortuna crítica do episódio.

Segundo afirma a profa. Yara Frateschi Vieira, este Adamastor não tem merecido a devida atenção:

(...) em geral se tem escrito sobre esse episódio, porém, explícita ou implicitamente, se recusa a adotar uma atitude decifratória do monstro e prefere, olhando para além dele, perguntar-lhe: ‘De onde vens?’, em vez de dirigir-lhe as perguntas mais elucidativas: ‘Quem és tu?’ ‘Por que és assim?’, esse aspecto especificamente monstruoso do Adamastor não tem sido examinado. (Vieira, 1987: 26)

Apesar da lacuna, Vieira não deixa de notar que a visão alegórica de Faria e Sousa, apesar de ser uma das mais arcaicas interpretações de Adamastor, “é contudo mais corajosa e elucidativa que a mera identificação de fontes” (Vieira, 1987: 34) pois investiga a natureza do fenômeno.

Efetivamente, os trabalhos críticos até agora focalizaram as relações de Adamastor com outras figuras da cultura em geral, como fez, por exemplo, José Benoliel (1898) ao identificar três fontes para o episódio: a Bíblia, que oferece um enorme número de aparições repentinas de figuras sobrenaturais (em geral, os Anjos); a cultura grega que fornece a cor local, o tom da linguagem, os atavios, o aspecto geral; e a fonte árabe que se encontra

num conto popular. Se as duas primeiras fontes são sobejamente entendidas, a fonte oriental merece alguma explicação. Nesta lenda há um pescador assombrado por um gênio que sai de uma garrafa, cuja descrição é seguida de perto por Camões, assim como o comportamento dos que o veem. O estudo menciona algumas semelhanças entre o episódio e a fábula, entre as quais a forma súbita da aparição; o rompimento do silêncio com exclamação; o discurso da desgraça aos interlocutores, com ameaças de morte e vingança; o uso da profecia; a conduta rebelde entre os iguais (gigantes / gênios); o castigo em forma de emparedamento (rochedo / fresco de metal); o sofrimento tormentoso em situação de exílio. Tal como faz Tétis ao redor de Adamastor, a mulher maltrata o Príncipe da lenda, tornando o seu corpo metade terra, metade carne, além de atormentá-lo com visitas constantes.

Entre os estudos voltados para a origem do antropônimo Adamastor, destaco o de Américo da Costa Ramalho (Lisboa, 1972) que reconhece a sua polarização em torno de “variadas sugestões etimológicas, de origem greco-latina, que dispensam outras possibilidades, aliás fantasiosas, como a apresentada por José Benoliel de que o nome do gigante viria do hebraico *Adamh* ‘terra’.” (Ramalho, 1972: 435). Para Ramalho, o que importa é investigar os caminhos onomásticos de Adamastor até Camões, concluindo que a versão *Damastor* (“o que doma”) é do século IV (vindo de Claudiano) e *Adamastor* é do séc V (procedente de Sidonio Apolinar), sem deixar de mencionar a versão *Adamasto* na *Eneida*, fonte principal da poema camoniano. Apesar da negatividade que o prefixo *a* emprestaria ao nome de um gigante, fazendo de Adamastor um ser “que não doma”, foi esta a forma que prevaleceu. Daí passou “para a Oficina de Ravísio Textor e seguiu dois rumos bem diferentes, o *Pantagruel*, de Rabelais, e *Os Lusíadas*, de Camões” (Ramalho, 1972:p. 436). Continuando a pesquisa, o crítico diz que em 1545 circulou a edição de um Dicionário em Portugal, de autoria do médico português Luís Nunes, onde aparece pela primeira vez a entrada “**Adamastor**, *nomen gigantismo staturosi*”, dando como origem o texto de Claudiano, que reaparece posteriormente no dicionário de Jerónimo Cardoso. Quanto ao termo *Damastor*, não há referência em nenhum destes dicionários disponíveis na época de Camões. Para o crítico, talvez tenha havido “uma confusão entre Claudiano e Sidonio Apolinar, feita por Luís Nunes” (Ramalho, 1972: 437) o que justificaria a origem: Dicionários do século XVI < Oficina < Sidónio Apolinar (Adamastor) < Claudiano (Damastor).

Sob o ponto de vista das implicações filosóficas no uso da mitologia no episódio de Adamastor, diz Ronaldo de Sousa (1972) que a derrota e a punição do gigante revelam a sua falência diante da determinação dos Portugueses para as conquistas marítimas:

He is defeated and punished in a way that is commemorative of his failure, (544) (...) He in effect tells the Portuguese how he failed at the very undertaking upon which they are bent: conquest of the sea (Sousa, 1972: 545)

No entanto, à diferença do tom admoestatório usado pelo velho do Restelo, o gigante Adamastor anuncia em suas profecias os reais obstáculos à empresa marítima que custará caro aos Portugueses em sua determinação de abrir os “segredos escondidos / . Da natureza e do húmido elemento” (Camões, 1972: 303). Segundo a leitura de Sousa, o português é como um novo Prometeu que para obter sucesso deverá sofrer punições: “The Portuguese success is similar to Prometheus; this success won by paying the price.” (Sousa, 1972: 545).

Realmente, diante da “glória de mandar” como “fraudulento gosto, que se atixa (...) que honra se chama” (Camões, 1972: 278), a falência de Adamastor pode representar o outro lado da moeda comemorativa das navegações, vaticinado pelo velho sob a forma das inúmeras interrogações da estrofe 97¹⁴⁴, a que se seguem as interpelações (do velho? do Poeta?) ao “filho de Jápeto”, assim filosoficamente concluídas:

Quanto melhor nos fora, Prometeu,
E quanto pera o mundo menos dano,
Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogo de altos desejos que a movera!

(Camões, 1972: 282)

144 “A que novos desastres determinas / De levar estes reinos e esta gente? / Que perigos, que mortes lhes destinas, / Debaxo dalgum nome preminente? / Que promessas de reinos e de minas / D’ouro, que lhe farás tão facilmente? / Que famas lhe prometerás? / Que histórias? / Que triunfos? Que palmas? Que victórias?” (Camões, 1972: 279)

Aos estudos da linha interpretativa entre Filosofia e Cultura, voltada para o “Quem és tu, Adamastor?” ou o “Por que és assim, Adamastor?”, pertencem os trabalhos já comentados da prof.a Cleonice Berardinelli (1973) e da prof.a. Yara Frateschi Vieira (1987).

Ao examinar a investigação do Prof. Anibal Pinto de Castro (2007), observo que ela “se situa primordialmente no domínio da cultura, fundamento indispensável de toda criação.” (Castro, 2007: 177), como diz o eminente professor ao reclamar uma posição fulcral do “portentoso episódio, na estrutura temática e formal de *Os Lusíadas*” (idem: 177), “à luz do seu condicionalismo e enquadramento histórico” (idem: 175). Aproximando-se, em parte, da inconformidade expressa por Vieira (1987), Pinto de Castro rejeita a leitura crítica usual, “mais preocupada com a determinação das fontes ou com a fidelidade do Poeta à verdade factual” (Idem: 177). Defende peremptoriamente a ideia de que o canto V “assume, na estrutura da obra, o papel supremo de ligar o passado com o futuro.” (Idem: 177), considerando que os Portugueses já dispunham de informações sobre a costa ocidental africana, mas ainda não dispunham de nenhum conhecimento prévio “para dobrar a ponta meridional do misterioso continente negro e atingir Sofala, na costa oriental”, depois da qual “tudo seria mais fácil” (Idem: 176). Por este motivo, o crítico explica o silenciamento de Camões quanto às expedições anteriores naquela região oceânica já conhecida, dando destaque em contrapartida aos fenômenos vistos por Gama, como o fogo de Santelmo (“Vi, claramente visto, o lume vivo”) e da tromba marítima (“Eu o vi certamente [e não presumo / Que a vista me enganava]”) (Camões, 1972: 291-2), ambos frutos da experiência real de Camões, com o objetivo de preparar a aparição assombrosa ou sobrenatural que culminará em Adamastor como “um quase clímax” (Castro, 2007: 179). Para o camonista, “mais do que uma aparição – note-se bem – o Adamastor é uma metamorfose” (Idem: 181), acontecida a partir do fenômeno ‘nuvem temerosa’. Sem avançar em outras considerações, diz Pinto de Castro que aí Camões quis concentrar todo o tormento experimentado por Portugal, “símbolo da acção coletiva que o realizara e na glorificação do esforço **prometeico** do Homem, feito de heroísmo, mas rasgado de tragédia, desengano e sofrimento” (Idem: 182; grifo meu). Identifica aqui o ponto máximo do episódio, atingido na audaciosa interpelação do Gama que, além de espanto, “encerra, no seu laconismo, um intenso poder significativo” (Idem: 185). Argutamente, o crítico propõe que

o gigante não representa já a expressão mítica do poder humano, simboliza agora as forças da natureza, que o Homem, apesar da sua mísera condição de “bicho da terra” vil e pequeno, ousa interpelar e desafiar, para lhes sobrepor e para as vencer. (Castro, 2007: 185)

No entanto, como o próprio professor se referiu antes (“esforço prometeico do Homem”), também apontado por Sousa (“The Portuguese success is similar to Prometheus”), a vitória do homem não é total, como adiante tentaremos demonstrar.

Ao comentar o episódio, António José Saraiva, já havia notado a peculiaridade do Canto V por ser o único “que oferece os passos mais ‘realistas’ de todo o poema, entre os quais as descrições da natureza” (Saraiva, 1972/1995: 24), que causaram espanto ao naturalista Humboldt e que, na visão do crítico, são garantidos “pela experiência do sujeito narrador” (Idem: 24), que – acrescento eu -, se aplicam igualmente ao velho do Restelo e, por extensão, ao Poeta, “c’um saber só de experiências feito”. Torna-se portanto patente a importância da experiência dos “rudos marinheiros”, ainda que calcada na aparência (1-4), ao contrário dos doutos que não compreendem os fenômenos (6-8):

Os casos vi que os rudos marinheiros,
Que tem por mestra a longa experiência,
Contam por certos sempre e verdadeiros,
Julgando as cousas só pola aparência,
E que os que tem juízos mais inteiros.
Que só por puro engenho e por ciência
Vem do mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

(Camões, 1972: 291)

No Canto V, “tão moderno precisamente porque tão dentro do nundo fenomenológico” (Saraiva, 1972/1995: 27) há um personagem mitológico (ou mais precisamente fantasmático¹⁴⁵) que “adopta uma atitude subjectiva” (Idem: 26) fora do universo épico, uma “subjectividade sem limites que ninguém sabe o que é” (Idem: 27) na qual “reencontramos (...) o tempo”, exterior à “fábrica” do poema, que a “penetra e corre, como se um fino dardo, vindo de fora, a trespassasse.” (Idem: 28). Tais palavras denotam uma fina intuição do grande crítico, para quem o canto V é o mais interessante do poema pois “desafia e ameaça todo o prodigioso artefacto dentro do qual ocupa tão pequeno lugar (sic).” (Idem: 28).

Para encerrar este périplo, assinalo a menção de Jorge Fernandes da Silveira à revisitação do episódio “hoje, com vigor impressionante pela literatura pós-colonial” (2008: 29), segundo a qual Adamastor é o Outro, podendo ser o negro, o continente inconquistável, os habitantes da terra.

Até aqui comentamos os estudos diretamente relacionados ao episódio, publicados nos anos de 1898 (Beliel), 1972 (Ramalho; Sousa; Saraiva), 1973 (Berardinelli), 1987 (Vieira; Saraiva) e 2007 (Castro). Outras considerações, derivadas de estudos mais genéricos, serão aludidas ao longo do desenvolvimento do trabalho, como a contribuição de Jorge de Sena (1980), de João Mendes (1974), de Eduardo Lourenço (1983) e de Jacinto do Prado Coelho (1983).

Adamastor não parece ser o mais controverso episódio de *Os Lusíadas*, prerrogativa que talvez se aplique melhor ao velho do Restelo, mas certamente é o mais enigmático, o mais estranho, o mais obscuro. Ao levarmos a sério a ideia de Valéry, retomada por Silvina Rodrigues Lopes, que toda a visão das coisas que não é estranha, é falsa (1996: 37), podemos colher alguma verdade na obscuridade, na estranheza e no enigma de Adamastor ao longo de um percurso de conexão entre experiência e imagem, ou seja, que busca sua sustentação na semiótica e na fenomenologia. No entanto, nossa leitura não tem como objetivo dispor os diversos “significados”, “sentidos” ou interpretações que a imagem Adamastor pode suscitar, mas antes pretende compreender a natureza e o poder que esta imagem representa no todo do poema e mesmo na psique do artista. Para tanto começo por examinar (1) a relação diagramática entre o gigante e o cabo das Tormentas; a seguir destaco (2) a singularidade do episódio como chave de entendimento da obra; para avançar nesta direção, discuto (3) o papel da experiência e sua relação com a percepção e a imagem a partir do empirismo de David Hume; em seguida, prosseguindo com o mesmo arsenal teórico acrescido da ideoscopia de Charles Sanders Peirce, revisito (4) a relação entre o signo peirceano e a concepção da arte para reler o episódio como uma imagem quase-ícone; por fim (5) agrego uma reflexão sobre o valor da experiência, conjugando os conceitos anteriores à resistência da imagem-vislumbre segundo Pasolini e Didi-Huberman. Ao final, retomo as ideias em favor de uma articulação conclusiva.

1. O diagrama

O mostrengo que está no fim do mar
Veio das trevas a procurar
A madrugada do novo dia,
Do novo dia sem acabar;

(Pessoa, 1934: 95)

Todos sabem que o instigante episódio se situa na metade do poema, numa situação simétrica ao Cabo das Tormentas, ou da Boa Esperança, que se localiza entre Lisboa e Calicute no meio desta viagem comercial e imperial em busca de novos mercados e novas terras para expandir o reino e a glória de Portugal. Trata-se de uma constatação muito óbvia que provoca correspondências entre o plano textual e a realidade ou, em outras palavras, entre linguagem e mundo. A este propósito, diz Sena que “*Os Lusíadas* são uma obra solidamente estruturada, em que os paralelismos e as recorrências temáticas se organizam equilibradamente, para contribuírem para uma

145 No post scriptum ao artigo Função e significado do maravilhoso n’*Os Lusíadas*, Saraiva identifica três níveis no poema: o 1º dos deuses mitológicos; o 2º dos humanos; e o 3º dos “fantasmas ou alucinações que existem na subjectividade dos humanos, isto é, os dos *objectos* da imaginação Humana. É o caso do Adamastor, que não tem existência para além da imaginação humana.” (Saraiva, 1972/1995: 120)

construção harmónica e significativa” (Sena, 1980: 83). A despeito de sua singularidade, o episódio narrado (o texto) faz a representação gráfica de um fenómeno que mantém relações de contiguidade com a realidade geográfica (o referente). Por meio deste tipo de representação – o *diagrama*, tipo de signo hipocônico do tipo indicial, segundo Peirce -, dá-se uma recuperação do parentesco perdido entre as palavras e as coisas, como dizia Foucault ao falar da literatura como contradiscurso que se desvia da representação em busca daquele estágio de similitude e analogia esquecido desde o século XVI.

Dos dez cantos de *Os Lusíadas*, a sequência do Adamastor se situa no canto V, metade imperfeita¹⁴⁶ da epopeia. Por sua vez é no meio do Canto V – com 100 estâncias - que se distribuem as estrofes do episódio, iniciado na estrofe 37 e concluído na estrofe 60, ou seja, o conjunto está localizado na metade imperfeita¹⁴⁷ do Canto. A posição do episódio na epopeia corresponde portanto ao objeto que *representa*, diagramaticamente, qual seja, a passagem da frota de Vasco da Gama pelo acidente geográfico.

A princípio o corpo agigantado de Adamastor surge no horizonte, apodera-se do discurso e, sem interrupção ao longo de oito estrofes (da 41 a 48), amedronta o seu interlocutor, essa “gente ousada, mais que quantas /No mundo cometeram grandes cousas” (Camões, 1972: 303). Na estrofe 49, exata e perfeita metade do Canto V, e praticamente no meio do verso medial desta estrofe¹⁴⁸, Vasco da Gama levanta-se e interpela com coragem o “monstro”. Até então os marinheiros estavam impactados e impressionados, sem reação diante do fenómeno “estupendo” que lhes fazia ameaças de todo tipo:

Mais ia por diante o monstro horrendo
Dizendo nossos fados, quando alçado
Lhe disse eu: - Quem és tu? que esse estupendo
Corpo, certo me tem maravilhado!

(Camões, 1972: 307)

Como outros críticos já notaram, esta é a pergunta-chave, miolo, caroço ou semente proliferante de acesso de sentidos que se abrigam na dobra formal do poema. Quero dizer que o grande texto épico se dobra nesta pergunta ou que esta pergunta é a dobra de *Os Lusíadas*, funcionando como “um ícone de relações inteligíveis” (Peirce, 1974, p. 43) cujo referente ou objeto - a viagem marítima - mantém similitudes e analogias com o *representamen* - o próprio poema – a indiciar o objeto sob a forma de diagrama.

A poderosa pergunta também é o lugar da dobra do personagem assombroso, que dá início ao seu outro lado, abandonando aos poucos a sua condição aterrorizante:

A boca e os olhos negros retorcendo,
E dando um espantoso e grande brado,
Me respondeu, com voz pesada e amara,
Como quem da pergunta lhe pesara:

(Camões, 1972: 307)

No entanto, a importância de Adamastor em *Os Lusíadas* não decorre apenas de sua duplicação topográfica revelada a partir da pergunta de Vasco ou de sua suposta humanização causada pelos sofrimentos amorosos, de resto simétricos aos do Poeta, como bem notou João Mendes quando disse que “Toda a obra camoniana é a de um gigante exilado” existente entre “suas frustrações de homens” e “suas compensações de artista” (1974: 254).

É preciso notar que o personagem vive em permanente mutação, ora como gigante, ora como promontório, para além da fronteira, no exílio errante e desterritorializado que o mantém como criatura indiferenciada ou como bárbaro sem identidade estável. A imagem simultaneamente monstruosa e amorosa desafia os leitores que tentam conciliar, como faz Mendes, “As duas linhas do destino adverso [que] são Amor e Fortuna (...) pois

146 Metade imperfeita pois antes do Canto V, há quatro cantos e depois dela há cinco cantos.

147 Metade imperfeita do Canto pois antes do início do episódio há 37 estâncias e depois dele há 39 estrofes.

148 Entre o terceiro e o quarto verso da oitava.

condenadas a perpétua mudança e inevitável engano” (Mendes, 1974: 254). A pergunta de Gama “Quem és tu?” não se dirige apenas a um ser desconhecido e assombroso, que se antropomorfiza diante de um Eu, mas a tudo aquilo que se posta como um Tu, reverso não-narcísico do Eu, cujas imensas dimensões se desdobram na natureza, seja o caos, seja o cosmo.

2. A singularidade do episódio

Que jaz no abysmo sob o mar que se ergue?
(Pessoa, 1934: 92)

Em que medida estamos diante de um episódio único que justifique uma análise mais profunda? Que aspectos o diferenciam dos demais dentro da epopeia? Em princípio dá-se neste momento, pela primeira vez, a contaminação entre o plano maravilhoso (a irrupção do monstro) e o plano histórico (a viagem de Gama). Certamente outro momento semelhante acontecerá no final da viagem, quando nautas e ninfas confraternizam, num clima permissivo de interação entre o real (os nautas) e o imaginário (as ninfas) no episódio da ilha dos amores. No entanto, não se pode esquecer que o Poeta neste caso invoca explicitamente o fundo simbólico ou metafórico do episódio ao dizer, talvez por sugestão do seu Censor, “Que as ninfas do Oceano, tão formosas / Tétis e a ilha angélica pintada, / Outra cousa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada” (Camões, 1972: 521). Ao contrário, com relação ao inverossímil contato entre os nautas e o monstro Adamastor, nem o Poeta nem Vasco o explicam, limitando-se o capitão a registrar aquele assunto que os tem “maravilhado” (Idem: 307). E mais adiante, ao concluir a narração do acontecimento ao rei de Melinde, Vasco diz, sem mais detalhes, que o gigante “Súbito d’ante os olhos se apartou” e que “Desfez-se a nuvem negra, e cum sonoro / Bramido muito longe o mar soou”. (Idem: 312)

Em segundo lugar, o surgimento de Adamastor se processa em meio a informações espaço-temporais bem definidas quando “já cinco sóis eram passados”, desde a partida da ilha de Santa Helena, “cortando / Os mares nunca d’outrem navegados” (Idem: 301). A crer neste último verso, a frota navega em mares virgens, notação geográfica que não corresponde à verdade histórica, já que uma década antes Bartolomeu Dias havia “dobrado” o cabo. Como explicar esta outra incoerência? A primeira hipótese é de que Vasco da Gama fala genericamente dos mares a desvendar no futuro; a segunda é a de que ele bem sabe que o descobridor do cabo desviou-se para o oeste da costa africana para evitar os maus ventos desta região não conhecida. Em ambas as hipóteses, a retórica camoniana parece assinalar a inocência de águas que só agora serão palco de uma nova experiência e berço de uma epifania.

3. Percepção e experiência

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz se mor espanto:
Que não se muda já como soía.
(Camões, 1977: 45)

Com aquele “saber só de experiências feito” que o velho traz consigo, o Poeta nos faz pensar sobre os acontecimentos que constituem a experiência, tal como a que ocorre com Vasco da Gama ao reagir ao Desconhecido.

Para situar a relação com a realidade ou a natureza, situação que vai constituir a experiência, David Hume examinou a **percepção** em sentido largo, considerando tudo aquilo que se presentifica no espírito quando utilizamos os nossos sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar, etc), quando somos movidos pela paixão ou quando exercemos nossa reflexão. O seu conceito de percepção ultrapassa, portanto, a noção puramente visual¹⁴⁹ do termo, já que, além de visões, a natureza oferece texturas, ruídos, odores e sabores para serem percebidos pelo homem. Numa experiência corriqueira, ocorrem dois tipos ou graus de percepção: as *impressões* e as *ideias*.

149 A esta dimensão larga da percepção, Didi-Hüberman chama de *visuel*.

As primeiras não representam propriamente o objeto, mas nos levam diretamente a ele por meio dos sentidos e da paixão. Por sua vez, as *ideias* ou imagens¹⁵⁰, por terem origem na *impressão* inicial, não são meras cópias do real nem da *impressão*. Segundo a concepção antimetafísica de Hume, há uma relação de continuidade de intensidades entre *impressão*-original e *ideia*-imagem¹⁵¹, ou entre o sentir e o pensar, o que lembra imediatamente o testemunho pessoano “O que em mim sente, ‘stá pensando” (1972: 144). Para que uma *ideia* / imagem seja válida, é preciso que proceda da impressão originária, o que faz da experiência um critério de alta importância no campo do conhecimento e, sobretudo, da renovação do saber e da ciência.

Ao afirmar que toda *ideia* / imagem provém da impressão, Hume assevera que não há ideia inata, valorizando a experiência como superior à razão¹⁵². Para ele, a experiência relaciona causas a efeitos e projeta uma uniformidade no futuro, a que chamamos Conhecimento ou Ciência, embora o filósofo não garanta o saber absoluto que a sua formação empirista repudiava. Fruto da experiência, a crença aposta em possibilidades, produzindo “na mente um efeito mais enérgico do que a ficção ou a pura concepção” (Hume, 1995:85).

As associações entre causas e efeitos que formam a experiência obedecem a leis numa sociedade disciplinar e caem no automatismo por força do hábito. Por sua vez, a natureza é formada pela matéria que, em princípio, é delirante e regida pelo devir, não pela lei. Para conseguir sobreviver, a natureza humana estabelece certa uniformidade no delírio, como, por exemplo, na automatização da sequência fome-comida-saciedade, tornando-se neste caso uma lei férrea por implicar a sobrevivência do indivíduo. No entanto, se a matéria delirante está dentro de nós, como corpos que somos, ela permite perceber-receber impressões e imagens inusitadas, pois o delírio é um princípio da associação. Para controlar os corpos e a natureza, o poder reforça associações rígidas sobre a matéria em permanente mutação. Segundo o filósofo inglês, de formação iluminista, o espírito humano é sinônimo de delírio, ao passo que os automatismos são gerados pelas leis duras da sobrevivência ou da sociedade disciplinar para controlar o excesso de mudanças. Controle que causa espanto ao poeta lírico ao constatar que “não se muda já como soía.” (Camões, 1977: 45)

A aparição de Adamastor é um fenômeno da percepção, espécie de visão delirante produzida pela mente do Poeta. Sabemos que foi buscar em outros textos a fonte para o seu Adamastor, mas esta imagem é nova e abre acesso novo de sentidos no Poema. Como microsequência, é um acontecimento da experiência, não só do Poeta, mas também de Vasco e do povo português por ele representado. Escapa ao automatismo e à lei por ser protagonizado pelo bárbaro, o desterritorializado, enfim, o indomável¹⁵³ a calcionar uma outra leitura onomástica do monstro. Como acontecimento da percepção, a aparição de Adamastor é uma imagem artística, destinada a se repetir diante de outros “navegantes” e leitores, provocando continuamente a *impressão* que causa: o medo, o susto, como se ele jamais aprendesse a lição pela automatização do conhecimento experienciado. O drama afetivo de Adamastor – ódio e tristeza - é eternamente repetido, porque não está consubstanciado num saber obtido pela representação. Nele a experiência não se torna conhecimento, mas é sempre o desconhecido não disciplinado pelo hábito de qualquer automatismo. Na tragédia da repetição do Mesmo, sem a chancela da transcendência, Adamastor se parece com os homens que jamais encontram a verdade definitiva e completa, ou Deus. Esta repetição é mais óbvia na segunda parte do seu relato, porque se trata de amor, de Tétis, de um Outro que Adamastor jamais pode possuir e controlar. Neste sentido, recuperando o estudo de Ramalho, a face indomada (*Damastor* = o que doma) e a face domada (*Adamastor* = o que não doma) convergem numa *coincidentia oppositorum* que, na opinião de Pinto de Castro, é o 3º expediente de antecipação do barroco figurado

150 Para Sartre, “les idées ne sont autres que ce que nous nommons images.” (Sartre, 1940: 14). Corroborando Sartre, Lavaud afirma que Descartes, “en effet définissait les idées ‘comme des images de choses’ dans la Troisième des *Méditations métaphysiques*.” (Lavaud, 1999: 92), o que teria levado Hume a adotar o termo *ideia* para significar *imagem*.

151 “Impressions, therefore, are our lively and strong perceptions: ideas are the fainter and weaker” (Hume, 1995: 46.).

152 Surpreende-nos encontrar, antes de Baudelaire e de Benjamin, esta visão valorizadora da experiência empírica deixada de lado pelo pensamento idealista.

153 No dicionário etimológico de Antenor Nascentes, lê-se: “Do latim *Adamastore* (Sidônio Apolinário), calcado no grego *damázo*, domar; significa ‘indomável’; Pico do Ceilão – nele se vê a marca de um pé gigantesco que a tradição atribuiu ao primeiro homem.”

no episódio, além do tema do desengano e da metamorfose. Entre ambas as faces, habitante das águas em permanente mutação, Adamastor é um ser “indomável” (cf. Antenor Nascentes) avesso à disciplina de hábitos e comportamentos. Neste sentido “o gigante não representa mais a expressão mítica do poder humano, simboliza agora as forças da natureza (...)” (Castro, 2007: 185)

Além das analogias detectadas pela profa. Cleonice que o aproximam culturalmente ao povo português, Adamastor é a imagem universal da própria experiência humana ou, em outros termos, da tragédia do homem diante do sempre Incognoscível e Incontrolável que inevitável e repetidamente ele deve enfrentar. Sofrimento trágico e desengano lírico são um só e mesmo efeito do ato de viver, do gigante, do Poeta ou do homem.

4. Signo e arte em Adamastor

E outra vez conquistemos a Distancia –
Do mar ou outra, mas que seja nossa!

(Pessoa, 2009: 67)

Experiência e percepção são termos caros a Peirce para quem o fenômeno é uma operação fora de nosso controle perceptual em que a noção de surpresa é intrínseca: “É através de surpresas que a experiência nos ensina tudo aquilo que condescende a ensinar-nos” (Peirce, 1974: 27). No fenômeno há uma 1ª categoria da experiência, que é a *qualidade de sensação*, à qual associamos o conceito de “impressão” de Hume, na hipótese de que Peirce tenha lido o seu predecessor empirista e antimetafísico. Há ainda uma 2ª categoria, que constitui o *conflito* ou a *reação*, em que ambos, a *qualidade* e a *reação*, têm a mesma força. A partir daqui surge a *linguagem* como uma experiência da 3ª categoria ou Terceiridade por supor necessariamente um terceiro, formando-se a tríade entre o Objeto (referente ou o real), o Interpretante (ou o doador de significação) e um elemento chamado *Representamen* ou Signo¹⁵⁴.

A noção de surpresa é uma característica da Primeiridade e da Secundidade, tal como se dá no episódio de Adamastor. Diz Vasco que “estando descuidados, / Na cortadora proa vigiando” (Idem: 301), os nautas são surpreendidos pelo fenômeno natural que os impressiona pela **visão** (“ua nuvem escura”, “temerosa” e “carregada”) e pela **audição** (“bramindo o negro mar”), ou seja, por “qualidades de sensação” segundo a terminologia peirceana. Com a reação de Vasco, instala-se a Secundidade, “o choque” que, sem possibilidade de qualquer representação, se desvia para a interpelação a algum poder capaz de reconhecer ou nomear o fenômeno, seja como obra de Deus, seja como sortilégio da Natureza: “ - Ó Potestade (...) / Que ameaço divino ou que segredo / Este clima e este mar nos apresenta, / Que mor cousa parece que tormenta?” (Idem: 301). Reparemos que o evento é, por ora, apenas manifestação, pura “apresentação” e não ainda representação codificada. A novidade é total para o Interpretante que não dispõe de experiência anterior (código ou lei) para aplicar ao fenômeno, embora tente fazê-lo por meio da comparação ao dizer que “mor coisa parece que tormenta” ou que seus “membros” são como os “De Rodes estranhíssimo Colosso” (Idem: 302). Estas são tentativas que buscam alcançar o Desconhecido pelo Conhecido, base do princípio cumulativo da experiência.

Daí para frente o fenômeno vai se mostrar a si mesmo, manifestando-se em toda a sua “Primeiridade”, ou seja, surpreendendo e impressionando de modo que “Arrepiam-se as carnes e os cabelos” a Vasco e “a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!” (Idem: 302). Inicia-se aqui um processo: o monstro se mostra como *impressão* pura e olhará para Vasco (e para nós) como uma *ideia* ou *ideia*-imagem que nos olha, como podemos observar na retórica camoniana: “ua figura / Se nos **mostra** no ar, robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura” (Idem: 302). Apresentam-se os traços físicos de Adamastor - “rosto carregado”, barba esqualida”, “olhos encovados”, “postura medonha e má”, “cheios de terra e crespos os cabelos”, “boca negra”, “dentes amarelos”, estatura colossal e tom de voz “horrendo e grosso”. (Idem: 302). Observo aqui a retomada das notações verbovisuais, agora acompanhada

154 Signo ou Representamen é um Primeiro que está em tal genuína relação triádica com um Segundo, chamado seu Objecto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objecto) que ele mesmo mantém em relação ao mesmo. (*apud* Pignatari, 1974: 34)

das de sensações táteis. Adamastor é um ser estranho e híbrido em parte humano, em parte inorgânico - “cheios de terra (...) os cabelos”. Além de se mostrar como corpo agigantado, ele dispõe de linguagem capaz de acusar a ousadia dos portugueses por pretenderem “ver os segredos escondidos /Da natureza e do húmido elemento” (Idem: 303). À natureza e à água ele pertence, pois se mistura aos mares (“Fui capitão do mar”)(Idem: 308) e se confunde com a terra (“junto do penedo, outro penedo”) (Idem: 310), sendo ainda o guardião do Desconhecido (“segredos escondidos”). Se a monstruosa serpente do Éden induziu Adão ao Conhecimento, teria Adamastor um sentido inverso, ao representar o oposto, o eterno Desconhecido para nós?

Retomo o texto com a auto-apresentação discursiva de Adamastor, a princípio identificada ao cabo desconhecido de todos os antigos sábios:

- Eu sou aquele oculto e grande cabo
A quem chamais vós outros Tormentório,
Que nunca a Ptolomeu, Pompônio, Estrabo,
Plínio e quantos passaram fui notório.

(Idem: 307)

A seguir diz-se monte ou promontório do cabo – “Aqui toda a africana costa acabo / Neste meu nunca visto Promontório (...)” (Idem: 307). E por fim apresenta-se como titã indomável que transgride a lei de Júpiter, insubordinando-se:

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e o Centimano;
Chamei-me Adamastor, e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano.

(Idem: 308)

Como vemos, o monstro se representa a si mesmo como cabo, promontório e titã, em forma de significações distintas, mas que se superpõem. No primeiro caso, a relação é arbitrária pois nada no seu nome remete ao oculto Cabo Tormentório, a não ser que o Interpretante o associe aos tormentos de guerra e de amor que o gigante narrará depois e que serão também os de Camões e os dos nautas. Também ambígua é a relação com promontório, espécie de cabo geográfico montanhoso, o que em parte se coaduna com os cabelos “cheios de terra”. Mas ao se identificar como um “filho aspérrimo da Terra” que se insurgiu contra Júpiter, pode-se relacionar a sua rebeldia ao seu próprio nome que, como já disse, contém em si a qualidade do objeto Adamastor, ou seja, a sua indomabilidade agregada ao significante. Graças a essa similitude ou espelhamento, o nome próprio torna-se motivado, não arbitrário, e, como tal, é antes um hipoícone (imagético) e menos um símbolo (metafórico).

Utilizando a ideoscopia do linguista norte-americano, podemos compreender a singular posição diagramática da microsequência de Adamastor na economia narrativa d’*Os Lusíadas* do seguinte modo: a percepção que os nautas tem do monstro corresponde a uma Primeiridade; a reação de assombro equivale a uma Secundidade; a tentativa de decodificação, expressa pela pergunta sobre o nome – “Quem és tu?” - indica o nível da Terceiridade que abre o diálogo ao Outro que, por sinal, não prossegue da parte de Vasco. Ao final do episódio o Capitão limita-se a levantar “as mãos ao santo coro / Dos anjos, que tão longe” os guiou, pedindo a Deus “que removesse os duros / Casos que Adamastor contou futuros” (Camões, 1972: 312). Ao abdicarem de qualquer intervenção durante as duas narrações de Adamastor, antes e depois da pergunta nodal, tanto o narrador Vasco, quanto o Poeta deixam uma enigmática lacuna porque não explicam o fenómeno. Quem era este monstro na opinião de ambos? Realidade ou imaginação dos nautas? Diante do rei de Melinde, nada é esclarecido, cabendo ao leitor lidar com a intensa abertura que este silêncio denota.

O que chamamos muito correntemente de ambiguidade em arte, nada mais é do que a impossibilidade de a linguagem retratar o real, sendo o signo uma categoria do pensamento (do interpretante) que aceita re-presentar esta impossibilidade - ou distância entre o signo em si e o referente. A arte conhece esta lacuna, vive nesta lacuna

e a expõe de forma crua por meio de imagens, verbais ou não-verbais. A prova disso são as várias interpretações em torno de Adamastor que o texto oferece como possíveis. Ocupar o centro da obra não é pouco e, como disse antes, pode ser a chave de tudo.

Ao dizer que a literatura remonta da função representativa àquele ser esquecido da linguagem calcado nas similitudes e não na arbitrariedade, o pensamento de Foucault se conecta ao de Peirce quando este diz que a arte “pertence à categoria da Representação, embora representando algo na Categoria da Qualidade do Sentimento” (*apud* Pignatari, 1974: 53). O ícone é um Primeiro; a Arte é um quase-ícone, uma imagem. Para Peirce, “o ícone é o signo da descoberta, o signo heurístico por excelência” (Idem: 44) e “participa do caráter mais ou menos manifesto, aberto (*overt*) de seu objeto” (Idem: 42). Apesar desta Abertura (*overtness*), os ícones “têm mais a ver com o caráter vivo da verdade do que os símbolos ou os índices” (Idem: 43).

Na condição de signo ou *representamen*, que re-apresenta o *objeto* (a natureza ou a realidade), mais ou menos dele afastado, Adamastor pode ser lido como ícone, índice ou símbolo. Neste trabalho tentamos aproximá-lo aos hipo-ícones, chamados por Peirce *imagens* ou *diagramas* (relacionados respectivamente aos ícones e índices), os quais, mais do que a *metáfora* (relacionada ao símbolo), se aproximam do objeto em vista das similitudes ou analogias da representação.

5. Experiência e imagem: valor e resistência

Mas subito, onde o vento rugue,
O relampago, pharol de Deus, um hausto
Brilha, e o mar scuro struge.

(Pessoa, 2009: 92)

Tanto para Hume, quanto para Peirce, a imagem tem uma conexão íntima com o fenômeno sendo o fundamento da experiência. Para o inglês, esta procede da impressão forte, que permanece esmaecida na ideia ou imagem. Para o norte-americano, o primeiro nível sóico ou a primeira experiência passível de significação estabelece-se na imagem. Por esta razão associamos as duas teorias.

Sabemos que a experiência vem sendo desvalorizada desde o início da modernidade, num processo que foi detectado por Baudelaire e tematizado por Benjamin. Se de um lado o fracasso de Adamastor denuncia o desprestígio ou o empobrecimento da experiência que é substituída pela crença na Potestade (vide as palavras de Vasco que, por mais de uma vez, rotula o Desconhecido com este termo), de outro, a figura experiencial de Adamastor anuncia uma imagem menor – um lampejo ou vaga-lume – aquilo que, na visão de Pasolini sucumbe à luz ofuscante do poder ou, para sermos bem lusíadas, à “vã glória de mandar”. No entanto, ela resiste.

Tal como o velho do Restelo, Adamastor vaticina o alto preço a pagar pelas conquistas da modernidade, a que Vasco e seus contemporâneos estão surdos. Além de não se reduzir a símbolo ou metáfora do Desconhecido, Adamastor é a imagem do próprio processo de conhecimento calcado na experiência, vivida pelo Poeta, cuja significação assinala duas faces: é o anúncio do fracasso da experiência diante do poder; mas também é a permanente possibilidade de encenação da experiência de recusa do fracasso. Isto é um fato, porque apesar de sempre fracassado, ele sempre interromperá as naus imperiais numa atitude de resistência, embora o poder sempre o vença de alguma forma. Trata-se de uma luta entre o Desconhecido e o Conhecido na qual repousa toda experiência.

Do mesmo modo, a experiência de engano no amor é recorrente mas nem por isso o homem passa sem amor. A experiência amorosa, como a do conhecimento, é fracasso e recusa do fracasso pela repetição e resistência. Aqui Adamastor é o retrato de Camões, mas igualmente de todo homem. Aníbal Pinto de Castro e António José Saraiva se preocuparam com o significado do desengano amoroso no episódio. Para o primeiro, contrariando a opinião de João Mendes e José Maria Rodrigues, não se trata de uma simples transposição autobiográfica do poeta, mas de uma antecipação deste tema barroco que, de resto pontua a sua lírica. Esta

antecipação, que Vitor Manuel de Aguiar e Silva estudou sob o signo do Maneirismo¹⁵⁵, se faz acompanhar pelo tema da metamorfose, recorrente no episódio, marcando a mudança como a grande tragédia humana, pessoal e coletiva, que Adamastor representa: “E não será a mudança a queda de todas as vítimas futuras do Adamastor, do fastígio da glória e do triunfo, na misteriosa incerteza da morte mesquinha?” (CASTRO, 2007: 189). Para Saraiva, também sensível à mudança e ao passar do tempo, “neste episódio há drama e lirismo mais do que eloquência épica, e, comparado com ele, o de Inês de Castro parece-nos estático e é visionado” (Saraiva, 1972 /1995: 26).

A positividade de Adamastor é a de ser *imagem*, ou seja, signo que expressa uma intensidade por estar em similaridade (como hipoícone imagético) ou contiguidade (como hipoícone diagramático) com a natureza não domada. Ele é a permanente ressurreição da matéria delirante que desafia a domesticação, imagem artística não transcendente que não aponta para nenhum **horizonte**, antes marca a resistência do **lampejo** ou revêrvero em oposição às luzes do Império, da ribalta ou, em termos atuais, da mídia contemporânea, daí a sua resistência sempre renovada. Marcando a sobrevivência dos vaga-lumes pasolinianos, ele afirma a perenidade da experiência, que não só não morreu, mas ainda se aloja em algum lugar e sempre ressurgente na arte. Como diz Didi-Hüberman, a “imagem não é horizonte” e “nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*)”, ao passo que “o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (2011: 85) sempre equívoca.

Ao se distanciar da melancolia de Agamben e entender a promessa de Benjamin, Didi-Hüberman distingue dois sentidos de imagem: a acepção mais comum, das “imagens luminosas que contribuem por sua força para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo” (idem) e que na sociedade contemporânea se reduzem à “forma midiática da imagem” (idem: 101); e a imagem vaga-lume de Pasolini que, ao contrário do que lamentava o cineasta, não é somente “um túmulo dos povos perdidos” (idem: 97) cuja experiência desapareceu sob a “ofuscante luz do reino e de sua glória” (idem: 95) nos regimes fascistas e nazistas e nas democracias modernas (que os continuam de forma dissimulada), mas a menoridade de um *lampejo de contrapoder* (idem: 108) contra as tiranias fascistas dos significados. A imagem menor (que nos lembra o conceito de “língua menor” de Deleuze¹⁵⁶) “se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimento, de reaparições e de redeseaparecimentos incessantes” (idem: 86).

Tais palavras do filósofo e historiador da arte parecem se aplicar à imagem que é o Adamastor. Se a imagem é lacunar (no sentido de que é um signo, que não é a coisa, que denota a ausência – a lacuna – da coisa sob o véu da linguagem) e está sempre sob o perigo do desaparecimento, a narrativa a preserva ainda que a arte de contar tenha se tornado “coisa rara” (*apud* idem: 123) para Benjamin, mas não impossível. Adamastor é imagem de resistência no fracasso porque é ressurgente, assim como o foi o Poeta cuja palavra alimenta a conduta dos seus pósteros. É bem conhecido o drama de Camões ao sentir na pele a desvalorização da sua experiência atestada pelas dificuldades para a publicação da obra, o que significa em princípio o não reconhecimento pelo poder de sua contribuição ao conhecimento.

Nancy disse que a poesia resiste porque é exata, certamente porque é fruto da experiência calcada na *imagem* vaga-lume que ilumina, que assusta por sua clandestinidade, mas que sempre se afirma nas condições mais adversas. A experiência de cada um é insubstituível, diz uma nova política das imagens capaz de enfrentar a política midiática que nos banaliza como passivos seres de consumo. A imagem lampejo é sempre nova, contesta o hábito, os automatismos, é a própria experiência como contestação.

Sobrevivência das imagens, gritou Camões por meio do seu monstro que se mostrou. Resistência ao seu desaparecimento, enunciou Adamastor ao aceitar sua perene mutação, “fosse monte, nuvem, sonho ou nada” (Camões, 1972: 311). Tétis rejeita e debocha de Adamastor porque sua missão é servir ao Poder, o que se comprovará no episódio da Ilha dos Amores ao ficar no balcão ao lado de Vasco da Gama. Afora os deleites do corpo, não sabemos se Camões participou desta celebração imperial.

155 Cf. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: 1971.

156 Cf. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água, 2004, p. 12, *passim*.

6. Articulações finais

Assim a lenda se escorre
 A entrar na realidade,
 E a fecundal-a decorre.
 Em baixo, a vida, metade
 De nada, morre.

(Pessoa, 2009: 19)

Segui a intuição de Berardinelli, assim como sigo a de Eduardo Lourenço quando diz que “É mais que tempo de ler *Os Lusíadas* como um poema, e não como repositório devoto de verdades patrióticas, morais, políticas, ideológicas, filosóficas, religiosas ou místicas sumptuosamente versificadas” (1983: 98). Entendo esta advertência como a possibilidade de ler a obra com a amplitude que a poesia permite: não um acesso ao sentido / aos sentidos, mas “um acesso de sentido”. (Nancy, 2005, p. 12), ou seja, um fazer (poesia = *poiein*) “na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original” (Idem: 17), na forma de uma sempre renovada inocência.

Como aponta Jacinto do Prado Coelho, recuperando António Sérgio, *Os Lusíadas* perderam parte da sua atualidade quando, por exemplo, a vitória dos cristãos na batalha de Lepanto afastou a iminência do perigo turco tão tematizado no poema. No entanto, diz Coelho que a verdadeira atualidade é outra pois decorre do diálogo entre o leitor de hoje e o texto antigo: “O leitor de cada época simultaneamente recebe e dá – **a forma orienta-o**, marca-lhe fronteiras - e é por este intercâmbio que a obra perdura”. (Coelho, 1983: 69; grifo meu). Neste estudo, busquei ver em Adamastor a imagem da própria ação da poesia como um “fazer”, e não um feito, ou seja, a aventura de aceder a sentido como destino incontornável do homem, este ser de Terceiridade, segundo Peirce, que nada tem senão o signo (imagem) para fazer-se e fazer o mundo. Adamastor encarna esta ideia pela sua posição nuclear, formal, dentro da obra. Ele é um ser híbrido, entre a natureza e a cultura, de aspecto monstruoso, fantasmático (cf. Saraiva) e estranho, que “adopta uma atitude subjectiva” (Saraiva, 1972/1995: 27), portanto humana, capaz duplicar o Poeta e, por extensão, qualquer homem em sua condição mísera e trágica.

Para Nancy, a imagem não é a coisa, não a representa, antes se apresenta como a ausência da coisa, o que faz dela um fantasma, um monstro, como Adamastor:

Ainsi, l’image est d’essence monstrative ou ‘monstrante’ (...) Chaque image est une *monstrance* (...) L’image est de l’ordre du monstre: *monstrum*, c’est un signe prodigieux (...) (Idem: 47). La monstration jaillit en *monstration*. (Nancy, 2003: 46, 47, 48. (...) ‘l’incessante *monstration* des signes dans le flux héracléen qu’est la perceptualité’. (Kacem, *apud* Idem: 48)

Se o “especificamente monstruoso do Adamastor não tem sido examinado” (1987: 26), Vieira buscou fazê-lo, concluindo que o gigante é “uma condensação de diversos conteúdos latentes” (1987: 34): os “terrores e impulsos”, o “desconhecido”, o “caótico” e o “indomável”, “quer pensemos em termos do desconhecido geográfico, do Outro, do futuro ou das pulsões amorosas” (1987: 33). Tentei avançar por caminho semelhante, pavimentando-o com conceitos teóricos convergentes a partir dos indícios encontrados no próprio poema, relacionados à face prometeica do gigante, já anunciada pelo velho do Restelo. A suposta incoerência do gigante se justifica se o aproximamos à *voz narrativa* ou *o ele, o neutro*¹⁵⁷ que tem poderes para penetrar em todos os planos do Poema, rompendo as barreiras que separam homens e seus fantasmas, conjugando ferocidade e ternura, dor e amor, feiura e beleza.

Ao concordar com a semelhança e mesmo superposição entre Adamastor e o Poeta, esboçada pela profa. Berardinelli já que ambos fizeram a guerra, foram “sensíveis à beleza feminina”¹⁵⁸ e vítimas de enganos, não a res-

157 “La voix narrative est neuter” (Blanchot, 1969: 565).

158 “Será demais insistir nas semelhanças entre o gigante e o povo português que o afronta? Ambos são capitães de mar, ambos defendem com bravura o próprio solo, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também ambos são sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extemos e contentar-se com enganos de amor.” (Berardinelli, 1974, p. 40)

trinjo à verdade da autobiografia, mas àquilo que compartilhamos com Camões: sensibilidade à paixão amorosa e à fúria diante dos descalabros do tempo. Diríamos que Camões, tal como Adamastor, resistiu bravamente para defender a sua visão estética de mundo, sobretudo no rigor e na determinação de escrever, salvar e publicar o seu testemunho que tem sido renovado graças à leitura da obra ao longo dos séculos. Adamastor, tal como Camões entre a pátria e o exílio, é condenado a viver em “terra alheia degredado”, a sofrer frente ao caráter ilusório das coisas (enganou-se com os irmãos, com Júpiter e com Tétis), como o próprio genesíaco Adão de algum modo também inscrito no seu nome. Como duplo do Poeta e do próprio velho do Restelo, Adamastor continua a profetizar os castigos para os que o souberem ler, ao passo que Vasco da Gama apenas o interpela, sem poder compreender o fenômeno que lhe aparece, limitando-se a contornar “a terra alta” que lhe foi mostrando “Em que foi convertido o grão gigante” (Camões, 1972: 313) e a levantar os olhos aos Céus para se proteger dos infortúnios. A passividade de Vasco da Gama revela a sua fidelidade aos interesses do Império em formação, sem olhos para os altos custos da empresa, incapaz de decodificar a representação rebelde de Adamastor, insidiosamente infiltrada pelo Poeta no miolo do Poema.

À diferença do herói técnico, o Poeta escreve um episódio de alta força imagética sem lhe dar uma interpretação conclusiva, praticando o silêncio eloquente, também ele ícone ou diagrama do eterno vazio que nos acompanha, mas que não nos deve abater. Diz Didi-Hüberman que as imagens servem “para organizar nosso pessimismo (...) para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua” (2011: 160).

Signo do Desconhecido para o Reino e o Poder que aparentemente o submetem, Adamastor é sobretudo um ícone da experiência que constitui a condição humana¹⁵⁹ no embate com a Natureza indomada que se mostra, que nos olha e que nos aponta uma linha de fuga. Palco da experiência e berço de epifania de novos saberes, Adamastor é a resistência sempre necessária que faz surgir o estranhamento na arte, segundo diz Chklovski, monstro que desautomatiza o hábito, a crença e ciência estabelecida. Adamastor não é só mito, mas imagem aberta ao infinito que, para usar as palavras de Cleonice Berardinelli, se dá “através da criação artística, ao nível da enunciação” (Berardinelli, 1973: 39).

Bibliografia

- Benoiel, José. *Episódio do gigante Adamastor*. Estudo crítico. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.
- Berardinelli, Cleonice. Uma leitura do Adamastor. In: *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 1973. 31-40.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. 556-567, vol. XV.
- Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 1972.
- Camões, Luís de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Lisboa: Moraes, 1977.
- Castro, Aníbal Pinto de. O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de *Os Lusíadas*. In Castro, Aníbal Pinto de. *Páginas de um honesto estudo camoniano*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007. 175-190.
- Coelho, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa; poetas da utopia*. Lisboa; Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1983.
- Didi-Hüberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Didi-Hüberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

159 Lembro que Adamastor também pode significar “homem” em geral, por nomear o pico no Ceilão no qual se vê a marca de um pé gigantesco que a tradição atribui ao primeiro homem.

- Hume, David. *Resumo de um tratado da natureza humana*. Trad. Rachel Gutiérrez e José Sotero Caio. Editora Parapaula, s.d, s.l.
- Lavaud, Laurent. *L'image*. (Textes choisis présentés par). Paris: Flammarion, 1999.
- Lopes, Silvina Rodrigues. *Carlos de Oliveira - O testemunho inadiável*. Sintra: 1996.
- Lourenço, Eduardo. *Poesia e metafísica. Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- Mendes, João. *Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.
- Peirce, Charles Sanders. *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. 7-192. (Pensadores, vol. XXXVI).
- Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- Pessoa, Fernando. *Mensagem*. Edição Clonada do Original da Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
- Pignatari, Decio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Ramalho, Américo da Costa. “Sobre o nome de Adamastor”. Separata de Garcia de Horta – *Revista da Junta de Investigações do Ultramar*, nº comemorativo do IV centenário de publicação de *Os Lusíadas*. Lisboa. 1972.
- Saraiva, António José. “Os tempos verbais e a estrutura d’*Os Lusíadas*”. *Revista Colóquio Letras*, 8 (1972). Republicado em *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1995.7-28.
- Saraiva, António José. “Função e significado do maravilhoso n’*Os Lusíadas*”. *Revista Colóquio Letras*. 100 (nov. 1987): 42-50. Republicado em *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*. 2.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1995.111-121.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris: NRF Gallimard, 1940.
- Sena, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70: 1980.
- Vieira, Yara Frateschi. “Adamastor. O pesadelo de um ocidental”. *Revista Colóquio Letras*. 98 (1987): 25-37.
- Silveira, Jorge Fernandes. *O Tejo é um rio controverso: Antonio José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- Sousa, Ronaldo. “Philosophical implications of Camões’s use of the classics mythological tradicional in The Adamastor, Episode of *Os Lusíadas*”. Separata de Garcia de Horta - *Revista da Junta de Investigações do Ultramar*, nº comemorativo do IV centenário de publicação de *Os Lusíadas*. Lisboa: 1972.

Formas complexas de focalização no romance de Lobo Antunes

Raquel Trentin Oliveira¹⁶⁰

Universidade Federal Santa Maria

(Brasil)

1. Focalização

Para Gérard Genette, focalização é um *modo de seleção e restrição* das informações veiculadas na narrativa. O ponto fulcral de sua releitura do assunto, à altura já estudado por Pouillon, Lubbock, Todorov, entre outros que ele mesmo retoma, é a distinção entre *modo* e *voz*: isto é, “entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta, *quem é o narrador*”, ou entre “*quem vê*” e “*quem fala*” (1995: 184). Na sua abordagem, a focalização implica uma restrição da informação no nível do discurso narrativo, de responsabilidade do narrador, em relação ao campo de visão de uma personagem da história. Se não há essa restrição, se o narrador demonstra saber mais que a personagem, a narrativa é *não-focalizada* ou de *focalização zero*. Quando o narrador limita as informações narrativas ao que certa(s) personagem(s) sabe(m), sente(m), pensa(m), rende-se a uma *focalização interna*. Quando essa restrição não chega a revelar o mundo interno da personagem, permitindo ver apenas aspectos “superficiais e materialmente observáveis” (Reis; Lopes, 2002: 168), trata-se de uma *focalização externa*. É importante frisar que, de acordo com Genette, “no existe personaje focalizador o focalizado: “*focalizado* solo se puede aplicar al proprio relato, y *focalizador*, si se aplica a alguien, solo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador” (1998: 50). Além disso, que, com *focalização zero*, o autor define aquelas narrativas que se situam, às vezes, a um ponto tão indeterminado, de alcance tão panorâmico, que não podem coincidir com nenhuma personagem. Essas situações não se estendem a toda uma narrativa que, geralmente, mesmo tendo um narrador onisciente, explora o ponto de vista de variadas personagens. Por isso, a fórmula exata seria “*focalización cero = focalización variable, y, a veces, cero*” (1998: 51).

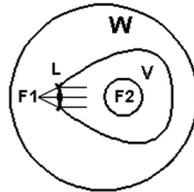
A teoria pós-genettiana de focalização é largamente influenciada por Mieke Bal e é a ela que Genette responde diretamente em seu *Nouveau Discours du Récit*, criticando-a por considerar que “todo enunciado narrativo implica un (personaje) focalizador y un (personaje) focalizado” (1998: 50). A resistência do autor está principalmente em relação ao fato de que, para Bal, “whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‘vision’”, inclusivamente no caso de focalizações que pretendam ser mais panorâmicas e objetivas (Bal, 2009: 144).

Conforme Bal, o sujeito da focalização constitui o ponto a partir do qual se contemplam os elementos incluídos na narrativa. Esse ponto pode corresponder tanto a um sujeito que faz parte da história (focalização interna), quanto a um sujeito que está fora dela (focalização externa). Então, a autora redefine a focalização externa como uma técnica que orienta o texto por meio da percepção e ponto de vista do narrador (Jahn, 2008), sentido diferente do atribuído por Genette ao termo. Para ela, ainda, “perception is a psychosomatic process, strongly dependent on the position of the perceiving body”. Portanto, “subjective nature of story-telling is inevitable” (Bal, 2009: 145). É justamente essa visão mais flexível, que valoriza o focalizador – narrador ou personagem – como um sujeito perceptivo, cognitivo e ideológico, que tem atraído os pesquisadores da chamada narratologia pós-clássica (Margolin, 2009; Herman; Vervaeck, 2004; Herman, 2009).

Dialogando com Genette e Bal, mas declarando assumir uma visão mais cognitivista, Jahn (1999) entende a focalização como uma janela, no mundo da narrativa, aberta à percepção dos leitores. Para ele, focalizar o relato é também regular, orientar e até manipular a percepção imaginária do leitor. Deter-me-ei um pouco mais na apresentação de sua abordagem, porque, em tese, é menos conhecida e também por fundamentar mais direta-

160 O texto desta comunicação integra o plano de trabalho do projeto de pós-doutorado da autora, que recebe apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Brasil (processo n. 10298/13-8).

mente a análise que proponho a seguir. Baseado na compreensão popular da visão, tal como a ciência cognitiva tem recuperado, Jahn propõe um modelo que tenta ilustrar o processo de focalização:



F1 focus-1; L lens, eye;
F2 focus-2, area in focus; V field of vision; W world

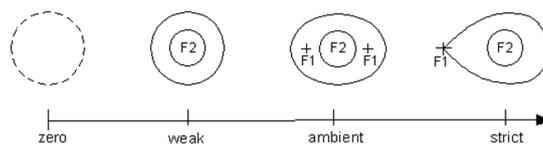
Imagem 1: A model of vision
Fonte: Jahn, 1996 apud Jahn, 1999: 88.

Neste modelo, *Focus 1* corresponde ao ponto zero em que todos os estímulos perceptivos se juntam, em que todas as coordenadas espaço-temporais e experienciais começam, podendo ser associado ao sujeito da focalização de Bal (Jahn, 1999: 88); *Focus 2* corresponde ao objeto focado, uma área de atenção ou interesse, dentro de um campo de visão que é, por sua vez, alocado dentro do ambiente circundante ou do mundo, podendo ser associado ao objeto de focalização de Bal (Jahn, 1999: 88). Jahn, no entanto, vai mais longe, com a enumeração dos elementos que podem entrar na relação entre *Focus 1* e *Focus 2*, isto é, dos critérios indicadores da focalização, permitindo atribuí-la a este ou aquele focalizador e apreender a imagem que dá do mundo e de si:

- (A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)
- (B) perception: (i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation); (ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)
- (C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.) (1999: 89-90).

Como o próprio autor reconhece, especialmente problemática é a inclusão de voz em C, sendo que voz permanecia separada da focalização em Genette. Para Jahn, no entanto, tal divisão tem de ser repensada, pois o pensamento tem uma qualidade de voz (lembrando que o próprio Genette faz questão de chamar monólogos interiores de “fala imediata”); uma personagem focalizadora é capaz de expressar-se na sua própria voz, como o narrador; e este também pode ser entendido como um ser pensante e agente da percepção (1999: 90).

Em suma, para Jahn, tanto o narrador (hetero ou homodigético) como as personagens podem ser focalizadores, o que permite contemplar situações não abarcadas pela teoria genettiana. Quando falam ou quando pensam, tanto as personagens quanto os narradores podem ser focalizadores. A diferença está, portanto, no grau de evidência dos elementos supracitados: situação espaço-temporal mais ou menos restrita, sensações mais ou menos explícitas, emoções mais ou menos eminentes, etc. A questão exata é: até quanto é possível ao leitor reconhecer a existência de um corpo-consciência particular como *origo* da imagem? Jahn propõe, então, uma escala de focalização, com quatro categorias principais que se relacionam gradativa e progressivamente, em direção à maior precisão do foco:



Título: A scale of focalization
Fonte: Jahn, 1999: 97.

Conforme explica o próprio autor:

In *strict focalization*, F2 is perceived from (or by) F1 under conditions of precise and restricted spatio-temporal coordinates. In *ambient focalization*, the field of subjectivity is shown as an ellipse: like a geometrical ellipse, which has two foci, ambient focalization is based on two (or more) F1's, depicting a thing summarily, from more than one side, possibly from all sides, considerably relaxing the condition of specific time-place anchoring, and allowing a mobile, summary, or communal point of view. In *weak focalization*, all F1's, and with them all spatio-temporal ties, disappear, leaving only a focused object (F2). Lastly, in *zero focalization* the focused object itself disappears, as possibly do the limits of the perceptual field itself (which for this reason is shown as a dotted shape) (Jahn, 1999: 98).

Ainda que não avance tanto na abordagem cognitiva da focalização, faltando explicar mais claramente as relações desse processo narrativo com a percepção humana comum e com formas de orientar a percepção imaginária do leitor em relação ao mundo narrado, Jahn, e também em um certo sentido Bal, dão ao conceito uma leitura mais flexível e exploram nuances que podem permitir uma compreensão mais semântico-valorativa do problema. Enquanto Genette enfatiza o processo de focalização como um modo de restringir ou ampliar as informações, preocupado sobretudo com a quantidade de dados que está sob o poder de manipulação do narrador, Jahn e Bal valorizam a concepção de sujeito que está na base da focalização, as qualidades de sua percepção e a concepção de mundo dela resultante, permitindo assim analisar também a personagem como um centro cognitivo e ideológico relativamente autônomo, capaz de inclusive manter uma visão do mundo discordante do narrador. Além de reconhecer a interconexão inextrincável entre narração e focalização, uma classificação menos categórica e mais dinâmica, como a implicada na escala proposta por Jahn, facilita ler casos mais complexos, fronteiros ou intermediários, que pedem uma relativização dos parâmetros.

2. Focalização em *Fado Alexandrino*

Em geral, a crítica de Lobo Antunes trata os problemas de foco como problemas de voz, aspectos que, de acordo com Jahn, podem mesmo ser pensados em sua ligação complementar. Recorrendo, por exemplo, às *Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, realizado na Universidade de Évora (2004), encontrei três títulos voltados para o dialogismo em Lobo Antunes, todos ressaltando o cruzamento de vozes e usando M. Bakhtin como principal interlocutor teórico: “Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade: *O esplendor de Portugal*, uma narrativa plurivocal”, de Maria Manuela Duarte Chagas; “A encenação das vozes quando todos falam sobre *Que farei quando tudo arde?*”, de Carlos J. F. Jorge; “A escrita polifônica em *Auto dos danados* e em *Exortação aos crocodilos*, de Petar Petrov”. Nenhum desses títulos e nenhum outro nestes anais, contudo, trata fundamentalmente da análise da focalização e realiza um exame mais atento da percepção afetiva, física e imaginária dos focalizadores, ainda que todos admitam, junto com a multiplicidade de vozes, a variação de pontos de vista. Isso pressupõe que a crítica assimilou uma ideia mais abstrata de focalização na sua relação com a voz, sem se preocupar com questões mais específicas do processo perceptivo.

Que critérios indicam a focalização neste primeiro parágrafo de *Fado Alexandrino*, por exemplo?

Saiu a arrastar a mala, misturado com os colegas, do edifício *desbotado* do quartel, e *distinguiu* logo, *do outro lado* das grades, no passeio, *uma espécie de monstro marinho de caras, de corpos e de mãos, que se agitava*, aguardando-os, *no meio-dia cinzento* da Encarnação, em que os semáforos *boiavam ao acaso, suspensos* da neblina *como frutos de luz*. *Qualquer* avião *invisível assobiava por cima* das nuvens. Um pelotão de cadetes passou a correr, *quase junto* a ele, *mastigando o cascalho da parada com as mandíbulas das botas enormes, esporeado por um furriel cujos olhos vazios se assemelhavam aos dos cães de louça dos aparadores* (Antunes, 2002: 11, grifo meu).

Todas as expressões destacadas em itálico apontam para um centro perceptivo, que orienta a perspectiva, olha, ouve, sente o mundo a sua volta de maneira singular, mesmo que nenhuma personagem ainda tenha sido nomeada. Apesar do que as marcas de terceira pessoa poderiam sugerir, deduzimos logo que tal maneira de perceber o mundo não é a de um narrador onisciente, mas de alguém que tem um acesso restrito e uma visão particular de seu entorno. O corpo-consciência em questão apresenta-se situado numa área circunscrita do tempo e

do espaço: ao meio dia, parado no pátio do quartel da Encarnação, entre suas grades e o edifício, apto a perceber o que acontece rente a si e do outro lado da rua, que é avistada à distância por entre o gradeado. A qualidade da relação entre o focalizador e o campo focalizado nasce da conexão entre uma experiência sensorial particular e o mundo à sua volta, o qual ganha visibilidade no trecho, por meio da visão da personagem sobre as coisas e da atenção aos sons que delas saem. O que mais distingue tal percepção, no entanto, é a maneira subjetiva com que atrela imagens ao que vê e ouve: na sua percepção imaginária, a multidão que aguarda os soldados do outro lado da rua é *como* um monstro marinho, por exemplo. Se relacionarmos as imagens projetadas por este focalizador, em todo o fragmento, percebemos uma tendência para a zoomorfização das coisas e já ativamos algum dado sobre o caráter que se está a desenhar nesse início de narrativa.

A passagem exemplifica o tipo de focalização que predomina em *Fado Alexandrino*: personagens servem como refletoras dos acontecimentos, ainda que a narração se apresente predominantemente em terceira pessoa. Em geral, *Fado Alexandrino* resulta de um encadeamento de vozes e perspectivas de personagens distintas, aparentemente comandadas por um narrador principal, o “capitão”, que algumas vezes pronuncia-se em primeira pessoa, como personagem testemunha do que os outros rememoram. Em suma, são narradas as histórias de um soldado, de um alferes, de um oficial de transmissões, de um tenente coronel, participantes da mesma tropa em Moçambique, decorridas nos dez anos posteriores à guerra, aproximadamente de 1972 a 1982, e não só, porque as experiências vividas nesse pós-guerra não se desligam de acontecimentos vividos no decorrer dela. Especificamente, o romance divide-se em três partes “Antes da Revolução”, “A Revolução” e “Depois da Revolução”, subdivididas em 12 capítulos, dos quais 1, 5, 9 são dedicados, predominantemente, a contar a história do soldado; 2, 6, 10, a do tenente coronel; 3, 7, 11, a do oficial de transmissões; 4, 8, 12, do alferes. O capítulo 11 da última parte é uma exceção: ao invés de centrar-se no oficial de transmissões, parte da perspectiva de um de seus familiares, pois nessa altura já estaria morto. Entretanto, a história de determinada personagem não aparece sozinha no capítulo que lhe corresponde, mas entrecortada por trechos de histórias de outras personagens, já começadas em capítulos anteriores ou ainda a serem desenvolvidas em capítulos subsequentes. Tais histórias, além disso, não progridem de modo linear, bem pelo contrário, constantemente avançam e recuam no tempo e dão espaço a outras. Como é possível adivinhar, nesse mosaico de experiências, a mudança de focalizadores e as variações na qualidade da percepção desafiam frequentemente o leitor, em especial porque este é convidado a se colocar em diversas posições dêiticas, “sentir na própria pele” o que cada personagem sente e a dar algum sentido para as relações que entre elas se estabelecem.

Apesar de as personagens pertencerem a estratos sociais distintos, o que reflete também suas diferentes funções na tropa militar, em geral todas as histórias giram em torno de trabalho, família, política e sexo. Na primeira parte, as personagens encontram-se em um restaurante a falarem da sua chegada a Lisboa, da (não)acolhida pela família, da reintegração difícil ao trabalho e de relações afetivas complexas. Na segunda parte, mais tarde da noite, já instaladas em uma boate, falam de como viveram a Revolução, nos seus diferentes contextos, e das consequências imediatas desse acontecimento em suas vidas profissionais e pessoais. Na terceira parte, na madrugada do dia seguinte, já totalmente embriagadas, levam prostitutas para o apartamento de um deles, de onde relatam a desestruturação total de suas relações familiares, afetivas e profissionais, acabando por assassinar, quase acidentalmente, o oficial de transmissões. Nesse panorama, o enredo de *Fado Alexandrino* resulta em uma visão bastante crítica da vida psicológica dos retornados de África e da história recente de Portugal.

Selecionamos o quarto capítulo de *Fado Alexandrino* para examinar, um pouco mais de perto, o problema da focalização em Lobo Antunes. Nesse capítulo, pela primeira vez, o alferes é focalizador principal, ainda que só ocasionalmente sua voz apareça na primeira pessoa verbal, tendo algo de sua história já adiantada em interferências breves nos capítulos anteriores. Como todas as outras personagens, ele encontra-se, no suposto momento da narração, sentado a um bar com seus companheiros de tropa e parece dirigir-se especialmente ao capitão: “Era sempre assim, meu capitão, queixou-se o alferes” (Antunes, 2002: 54).

No início do capítulo, a personagem está em casa, ao lado de sua mulher Inês, à rua da Mãe-d’água, a pouco mais de um mês do retorno da guerra. O ambiente da casa e o que o alferes, através da janela, pode ver da rua é, portanto, o primeiro campo focalizado (1). Mas já aqui, a sua visão da mulher e do ambiente está atravessada

por uma percepção imaginária apegada ao passado: “o alferes furtou-se ao joelho que lhe esmagava as coxas, e dirigiu-se à cozinha para encharcar a nuca na torneira do lava-louças, cujo jato provinha não do tubo arqueado de metal, mas da garganta do tipo do morteiro destruída por um pedaço de granada, gorgolejando aos sacões uma substância escura” (Antunes, 2002, 52). Ainda que o narrador não identifique explicitamente o alferes como responsável pela percepção, esta só faz sentido em relação à experiência de vida dele, pois sente a água da torneira se transformar no sangue escuro que viu jorrar da garganta de um companheiro de guerra. Paradoxalmente, o ato de lavar a cabeça, que soa como uma tentativa de “esfriar” os tormentos da noite, revela a impossibilidade disso: a contaminação do presente pelo passado na visão da água turvada pelo sangue. Essa conexão entre experiências de tempos diferentes, acentuada aqui por ser expressa em uma mesma estrutura sintática, será uma marca constante de *Fado Alexandrino* e, conforme sabemos, da obra de Lobo Antunes como um todo.

Um elemento novo modifica o ambiente: o toque do telefone, que ecoa aos ouvidos do alferes como uma “obstinada e implacável ferocidade mecânica”. Ele atende, e a “voz desagradável da sogra verrumou-lhe o crânio à laia de um estilete incandescente” (Antunes, 2002: 54). Muito evidente nessa caracterização sinestésica dos sons é a avaliação incomodada do ex-combatente, que os percebe como uma espécie de ameaça, e é esse mesmo o sentido que se estabelecerá no decorrer do capítulo. Enquanto espera Inês ir ao telefone para falar com a mãe, o alferes, pela janela, vê “a cadela da porteira, bicho minúsculo, horroroso, eternamente grávido e dotado de inacreditável capacidade de rugir em animal tão diminuto”, que “ladrava colericamente embaixo” (Antunes, 2002: 56). O que o alferes foca fora da casa não deixa de estar conectado com o que ele percebe dentro e com seus sentimentos. Como é evidente, a percepção da “inacreditável capacidade de rugir” do animal replica a recém mencionada “desagradável”, “irritada” voz da sogra, esta confundida, assim, com a cadela horrorosa. A repetição das mesmas imagens na referência a elementos distintos também ajuda a flagrar a qualidade da percepção representada, sugerindo a concepção particular e obcecada do focalizador.

Após passar o telefone à esposa, o alferes

[...] fechou os olhos: Acabei de conhecer-te, corremos de mão dada na praia, sigo para a tropa em abril. Ouve as ondas estalarem no paredão, gargalhadas, gritos, os ganidos breves, rápidos, instantâneos dos pássaros, a luta para te subir a saia no pinhal, te desembaraçar das cuecas, a caruma e os troncos pequenos magoavam-me as pernas, os cotovelos, as costelas, por dentro da camisa viajavam-me formigas, o sutiã rasgou-se (Olha para isto olha para isto olha para isto e agora?), mordida-lhe as orelhas, o cabelo, a curva trêmula dos ombros (Bruto besta para não quero mais larga-me) e a manchinha de sangue na terra, as tuas lágrimas, eu de mão nos bolsos, aflitíssimo, apoiado a um eucalipto (A sério que te amo caso contigo não chores) e tu de borco no chão, de pernas ainda abertas, soluçando (Antunes, 2002: 57).

É aberta uma nova janela (2), que dá acesso a uma cena vivida quatro anos antes, quando o alferes e Inês tiveram sua primeira relação sexual. Os dois pontos aceleram a mudança de campo, como se, repentinamente, sem mais explicações, o cursor da mente do alferes tivesse se movido a um local exato do passado e ali parado para prosseguir. Tudo acontece então como se a personagem estivesse revivendo as sensações mais intensas daquele momento, ainda que sintetizadas, lembrando, inclusive, de vozes de Inês, separadas pelos dois primeiros parênteses. Aliás, a repetição de expressões (olha para isto olha para isto), o uso do imperativo, a aliteração de fonemas bilabiais (**bruto**, **besta**, **para**), e a não pontuação, insinuam o desespero de Inês, captado e não esquecido pelo alferes. A repetição da vírgula, em intervalos curtos, relativamente regulares, cria um padrão rítmico que, associado aos gestos e sensações referidos, é sugestivo da pulsão do desejo, da movimentação dos corpos e do atropelo das emoções envolvidas nesse primeiro encontro sexual. Assim, não só o vocabulário é expressivo da percepção das personagens, mas também a pontuação e a exploração da sonoridade de algumas palavras. Esse tipo de utilização de recursos gráficos e sonoros por Lobo Antunes já tem levado alguns críticos a assinalarem a “enunciação musical” característica de sua prosa (Warrot, 2011, 2013).

Quando ouve Inês aceitar um convite para jantar na casa da mãe, o alferes, “chateadíssimo daquela porra” (Antunes, 2002, 58), parece despertar de suas lembranças. Imediatamente depois, passa-se a descrever a casa da sogra, em uma mudança repentina de lugar, apresentando-se um campo menos estritamente focalizado, ainda que pareça resultar também da percepção do alferes:

O casarão enorme no meio do jardim maltratado, os lobos d'alsácia aos pulos ao redor do carro [...], a incrível sucessão de salas, de corredores, de quartos, de cubículos, de escadas, os bustos do avô em cada esquina, os retratos do avô por toda parte, o luxo excessivo dos móveis, os cunhados que se moviam na atmosfera rarefeita de fumo em ondulações de peixe, a sogra a tricotear diante da televisão acesa, o marido baixinho, subsidiário, a folhear revistas, a guardar os óculos no bolso, a vaguear em torno uma humildade conformada de vassalo (Antunes, 2002: 58).

Como se nota, não há uma restrição temporal precisa, a casa é descrita sumariamente, resultante de um ponto de vista em movimento, que atravessa seus compartimentos. Esta parece ser, portanto, a imagem abreviada que o alferes tem da casa, depois de diversas visitas a ela e não de uma em particular. De qualquer forma, os termos utilizados permitem supor a visão impressionada da personagem diante do luxo algo degradado da residência e da imponência dos retratos, e seu julgamento pessoal, recriminativo, da postura subserviente do sogro diante da sogra. Essa forma de focalização que, de acordo com Jahn, poderíamos chamar “ambiente” também é frequente em Lobo Antunes, ainda que em proporções menores do que a restrita.

Após retornar para o contexto da própria casa, no ponto da história em que havia parado, o foco volta a projetar o campo 2, a praia e a promessa de casamento, para em seguida, num mesmo período sintático, abrir uma terceira janela (campo 3), circunscrita a outro espaço e a outro tempo, em que se passam ações singulares:

ajudou-a a levantar-se, limpou-lhe a roupa das agulhas de caruma (a mancha de sangue sumira-se por completo, tragada pelos insetos ou pela garganta da terra), procurou o lenço nas calças a fim de lhe secar as lágrimas, *e subiram os degraus* da entrada iluminados por uma lanterna pintada de azul que avolumava ainda mais as trevas do jardim, enquanto os cães saltavam e latiam, desordenados num júbilo turbulento. A Inês tocou a campainha que um ramo solto de trepadeira ocultava... (Antunes, 2002: 59)

Há na passagem uma elipse subentendida entre o que aconteceu na praia (campo 2) e a sua consequência principal, o cumprimento da promessa de casar com Inês, porque ela havia engravidado. O campo 3 está, assim, limitado à residência da sogra e ao dia do pedido de Inês em casamento. Apesar da aparente fusão de tempos e lugares, o pretérito perfeito, a enumeração sequencial das ações e a menção a pormenores descritivos indicam a aproximação temporal a cada momento vivido e o olhar singular do alferes diante de cada campo. Além disso, os campos focalizados mantêm uma conexão evidente: o campo 3 prossegue a história iniciada no campo 2, que de alguma forma explica o estado da personagem em 1.

Ainda antes de fechar o parágrafo, o foco se desloca novamente, então para um lugar mais distante: “O catequista negro avançou para o alferes, que o esperava junto ao arame, com uma criança descalça” (Antunes, 2002: 59). O quarto e último campo aberto enquadra, pois, uma cena em Moçambique quando negociou a compra de uma espécie de escrava sexual. A conversa com a família de Inês sobre o casamento (campo 3) é intercalada com a compra da escrava (campo 4) e a cena amorosa na praia (campo 2), sendo que todas têm origem no mesmo focalizador. Tal alternância de campos acelera-se ao fim do capítulo, permitindo cruzamentos semânticos interessantes.

Tanto o campo 3 quanto o 4 tratam do envolvimento do alferes em uma espécie de negociação com a família de suas amantes. Há, contudo, diferenças bem nítidas entre eles. Os pormenores de luxo do campo 3, a demarcarem a admiração do alferes e seu conseqüente acanhamento diante da riqueza dos sogros, contrastam com a miséria extrema flagrada em 4. Além da descrição contrastante das casas das famílias, a observação das roupas dos principais “negociantes” guarda uma evidente diferença, ainda que a ambos sobre um olhar pejorativo: na sogra o alferes percebe “o exagero dos anéis, cujas pedras refletiam intensamente a luz como os casacos de lantejoulas dos palhaços ricos” (Antunes, 2002: 61); enquanto o catequista “usava sempre gravata, um trapo sebento torcido sobre a camisa” (Antunes, 2002: 61).

As duas famílias barganham, mas por motivos distintos. Os pais de Inês estão preocupados com a honra, o nome da família, valor já sinalizado na referência a bustos e retratos pelos quais o alferes se sente “espiado” (Antunes, 2002: 58). O catequista parece viver da exploração da miséria alheia e a família da moça, só querer um trocado para a comida, ou um lenitivo qualquer para as dificuldades da pobreza. Em ambos os casos, o sentimento das filhas é o que menos importa:

- Trouxeste o garrafão de álcool, nosso alferes?

- A Inês grávida?, inquiriu o sogro.

- Cale-se Jaime, comandou a mulher afastando os basês com os saltos. Ó menino, quando é que disse que ia para a tropa? (Antunes, 2002: 64).

A justaposição das falas, ouvidas pelo alferes em diferentes lugares e tempos, mas aqui justapostas como se fizessem parte de um só diálogo travado em sua consciência, estimula a comparação do leitor e a constatação das intenções que estão em jogo. O desfecho da negociação funde ainda mais os dois campos, fazendo parecer que as duas operações têm na verdade uma mesma natureza: “O alferes [...] beijou mais anéis suntuosos que cheiravam a verniz de unhas e bacalhau no forno, contou dois contos e entregou-os ao catequista que os sumiu de imediato nos farrapos da calça” (Antunes, 2002: 62).

O campo 2 trata da primeira relação sexual do alferes com a mulher Inês. O campo 4, da primeira relação sexual do alferes com a menina moçambicana, que nem nome tem. Abaixo, um exemplo do cruzamento dos dois campos:

O alferes empurrou a porta da cubata (cheirava a mandioca seca, ao odor podre, incômodo, enjoativo, de mandioca seca...) e encontrou a miúda numa imensa e decrépida cama de casal, de pernas substituídas por cunhas e pedaços de tijolos, com uma boneca de pau ao colo, fitando-o com os eternos olhos enigmáticos, estranhamente adultos, enquanto por trás da Inês a rama dos pinheiros balouçava, e na escama horizontal do mar tremiam frisos brancos de espuma (Antunes, 2002: 64).

Ambos os quadros perceptivos acentuam o incontrolável desejo masculino e a invasão ao corpo da mulher. Assim como a portuguesa, a menina africana era virgem, “veio-lhe o primeiro sangue no mês passado”, conforme disse o catequista ao alferes. Há, no entanto, diferenças significativas entre os quadros. No campo 2, um cenário praiano português, uma natureza aberta, de um dia ensolarado; no campo 4, uma cubata suja, decrépida e um clima tempestuoso. No campo 2, a maneira como o alferes percebe a namorada permite adivinhar alguns traços de sentimento e compromisso; no 4, ele parece movido pela simples necessidade de romper com a abstinência de “milênios sem um foda valente” (Antunes, 2002: 63). No campo 2, o alferes surpreende-se com os gritos de Inês, que reclama e exige reparação; no 4, surpreende-se com a mudez e a frialdade do corpo da moçambicana, intimamente resistente, mas incapaz de gritar por saber inútil:

A garota despiu-se numa pressa infantil, sem largar a boneca, e estendeu-se no colchão repleto de bossas e de covas, estudando o teto de palhas com os berlindes transparentes das pupilas. (Alguns relâmpagos estrondeavam ainda, dispersos, para o lado do rio). Seis ou sete anos, pensou o alferes a desabotoar a camisa e as calças, a deslaçar as enormes botas fedorentas enquanto o desejo (Há quantos séculos, porra?) lhe trepava as coxas, devagar, como a coluna de mercúrio da febre. Deitou-se, completamente nu, junto do frágil perfil de salamandra da miúda, e principiou a vasculhar-lhe, como um bolso, o esquelético perfil inerte das pernas. O sogro acendia o cachimbo, incomodado, chupando o fumo com as nádegas estendidas da bochecha. O alferes notou envergonhadíssimo que os sapatos necessitavam de meias-solas urgentes, e procurou disfarçar os punhos esfiados encolhendo o mais possível as mangas da camisa. Penetrou a garota agarrada à boneca, vencendo furiosamente uma resistência de mucosas [...] De modo que levantou o queixo e olhou frente os ácidos óculos bifocais da sogra: - chamo-me Jorge (Antunes, 2002: 64-65).

No fim desse parágrafo, que é o último do capítulo, intervém ainda a imagem do sogro e da sogra. Essa mistura de campos, como temos observado, é altamente produtiva para estabelecer relações entre as sensações e os sentimentos envolvidos nas situações vividas. Na passagem supracitada, destaca-se o contraste da postura autoritária e machista do alferes, com suas “botas fedorentas”, diante da menina frágil, e a postura constrangida que toma perante a sogra (esta antes caracterizada como “autoritária” e “masculina”, a lidar com o sogro e o genro, como lida com seus cachorros), ciente de seus sapatos gastos e de sua condição financeira inferior. E as relações não se fazem apenas entre elementos próximos. A boneca que a “garota” segura nesse fragmento final reenvia para os “brinquedos de criança”, bem antes mencionados, com que o alferes se deparara na casa da sogra.

O choro de criança que também lá havia escutado permite adivinhar o choro de sua própria filha, assim referida uma única vez ao capitão: “A Mariana nasceu sete meses depois, meu capitão... Agora é uma mulher, cresce-lhe o peito, quer ver a fotografia dela?” (Antunes, 2002: 63). A concepção de feminino associada à filha, que tem mais ou menos a mesma idade da criança africana, não é diferente da associada às suas amantes. O sangue que jorra da torneira a molhar a cabeça do alferes, reaparece na “mancha de sangue” que escapa do corpo maculado de Inês e que, supõe-se, ter escorrido do corpo virgem da menina negra, mesmo que este nem tenha merecido a atenção do alferes (afinal vinha de uma escrava), o que não significa total despojamento de culpa.

Enfim, apesar de repentinos, os deslocamentos de foco não são aleatórios: as sensações, emoções e valores atrelados a um campo não se desligam totalmente do outro, mantendo uma conexão mínima que permite perceber certa coerência existencial. Em outras palavras, a lógica associativa de imagens acaba por justificar o caminho sinuoso da mente da personagem.

Conclusão

Em Lobo Antunes, a matéria romanesca não aparece organizada de acordo com uma relação de causalidade lógico-temporal explícita, mas mantém uma relação de “contiguidade sensorial” (Cazalas, 2011: 57), resultante do manejo da focalização, que liga microacontecimentos temporal e espacialmente distantes. Ficam abertas várias janelas no ecrã da página, que podem ser realocadas pelo leitor, horizontal ou verticalmente, conforme os cruzamentos pretendidos. Assim, no lugar de uma dinâmica da sucessão temporal, a ficção de Lobo Antunes impõe uma “teia de linearidades, que, em derradeira instância, acabarão por fazer sentido(s)” (Arnaut, 2011: 77).

No caso do texto analisado, a multiplicidade de campos originados da percepção de um mesmo focalizador, apesar de romper a linha narrativa principal, não impede a progressão da história e torna muito mais significativas as relações entre essas “cenas-quadros” (Arnaut, 2011: 77), que podem ser lidas em paralelo ou em contraponto. As deambulações estabelecidas pela exploração da focalização interna-restrita favorecem perceber a complexidade psicológica da personagem e adivinhar sentimentos que desencadeiam essas idas e vindas, tornando-se o leitor co-responsável por interrelacionar semanticamente as situações, construir elos interpretativos entre elas e avaliar criticamente o mundo representado no seu conjunto. Fazer da personagem a origem desses vários campos perceptivos contribui, ainda, para criar a ideia de um sujeito atormentado, emocionalmente instável, o que, no caso de um ex-combatente de guerra, é bastante sugestivo. Como em outras narrativas de Lobo Antunes, essa “divisão interna” entre passado e presente, esse “rasgamento interior” sugerem a cisão definitiva que a guerra, com sua face “esquizofrênica” e “absurda”, impõe aos sobreviventes, conforme palavras tantas vezes repetidas pelo autor quando menciona o fato em diferentes entrevistas (Arnaut, 2008). Por serem reveladas menos como lembranças, e mais como vivências, tão tangíveis e tão próximas da personagem, e por trazerem consigo vários elementos de emoção, percepção sensorial e imaginária, tais quadros contribuem para estimular a imersão do leitor na narrativa e o fazer sofrer de perto as oscilações da personagem.

Bibliografia

- Antunes, António Lobo. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- Arnaut, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.
- Arnaut, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes. In Cammaert, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- Bal, Mieke. *Narratology*. 3. ed. Toronto/London: University of Toronto Press, 2009.
- Bakhtin, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- Cabral, Eunice; Jorge, Carlos F. J.; Zurbach, Christine (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

- Cazalas, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In Cammaert, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- Jahn, Manfred. “More Aspects of Focalization: Refinements and Applications”. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L’Université François Rabelais de Tours*. 21 (1999): 85-110.
- Jahn, Manfred. “Focalization”. In Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (ed.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, 2008.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodrigues Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3.^a ed. Lisboa: Vega, 1995.
- Herman, David (ed). *Narratologies*. Columbia: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David. Beyond voice and vision: cognitive grammar and focalization theory. In Hühn, Peter; Wolf, Shimidt; Schönert, Jörg. *Point of view, perspective and focalization*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. 119-142.
- Herman, Luc; Vervaeck, Bart. Focalization between classical and postclassical narratology. In Pier, J. *The dynamics of narrative forms*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2004. 115-138.
- Margolin, Uri. Focalization: where do we go from here?. In Hühn, Peter; Wolf, Shimidt; Schönert, Jörg. *Point of view, perspective and focalization*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. 41-58.
- Reis, Carlos. “Narratologia(s) e teoria da personagem”. *Desenredo. Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Passo Fundo*. 2:1 (2006): 26-36.
- Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- Warrot, Catarina Vaz. Da escrita romanesca à enunciação musical – o texto como tecido sonoro e gráfico. In Cammaert, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- Warrot, Catarina Vaz. *Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto, 2013.

A Epopeia nas Décadas Iniciais do Romantismo: de Camões para Ferdinand Denis

Regina Zilberman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(Brasil)

Epítáfio para Luís de Camões

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,
Que lembrança ficou no mundo que tiveste?
Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos,
Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?

José Saramago

As duas traduções para o castelhano de *Os Lusíadas*, que apareceram simultaneamente em 1580, constituem provavelmente o marco inaugural da recepção do poema de Luís de Camões (1524?-1580?) (Anastácio, 2004). Poder-se-ia invocar a leitura de Bartolomeu Ferreira, encarregado pelo Santo Ofício de coibir ou autorizar a publicação daquela epopeia. Mas o dominicano conheceu *Os Lusíadas* na fase de pré-tipográfica dos versos, e a hipótese de que o poema foi paulatinamente adaptado às conveniências da censura, conforme propõe José Saramago (1922-2010), no drama *O que farei com este livro?* (Saramago, 1980), talvez não seja fruto apenas da imaginação do escritor, mas dos acontecimentos transcorridos nos começos da década de 1570, suposição, todavia, de difícil comprovação.¹⁶¹

Dez anos depois, *Os Lusíadas* puderam ser impressos pelas prestigiadas universidades de Alcalá de Henares e de Salamanca, sem que tivessem de passar pelas “aprovações dos censores eclesiásticos”, como observa Vanda Anastácio (2010: 64), a que se seguiram três edições portuguesas ainda no século XVI. O século XVII conhece os primeiros ensaios de interpretação do poema, ainda que predomine neles o teor biográfico, como se verifica em “Vida de Luís de Camões” (Faria, 1791), de Severim de Faria (1583-1665), e nas monumentais edições de *Os Lusíadas* e das *Rimas várias*, por Faria e Sousa (1590-1649), cujos paratextos incluem uma “Vida de poeta”, elaborada por aquele sacerdote (Sousa, 1972; Sousa, 1972a).

A essas alturas, *Os Lusíadas* eram conhecidos na França, onde foram matéria de exame por René Rapin (1621-1687), em *Réflexions sur la poétique d’Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (RAPIN, 1674: 69 et passim), de 1674, e, no mesmo ano, por Louis Moréri (1643-1680), no *Grand dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l’histoire sacrée et profane* (Moréri, 1744, V. 3: 49-50). Adrien Baillet (1649-1706), em 1722, analisa a epopeia portuguesa em *Jugements de savans sur les princípeaux ouvrages des auteurs* (Baillet, 1722, V. 4: 440-442), seguido por Juvenel de Carlenças (1679-1760), em *Essais sur l’histoire des belles-lettres, des sciences et des arts* (Carlenças, 1739, V. 1: 99-100), de 1739. No mesmo período, Voltaire (1694-1778) detém-se sobre os versos de Camões no *Ensaio sobre o poema épico* (Voltaire, 1822), que precede sua epopeia, *Henriade*.

Se, na esteira da tradução espanhola, o poema de Camões conquistou a simpatia de Cervantes – que o qualifica de “sublime” (Cervantes, 1956, V. 2: 245) –, entre os franceses citados a reação foi bastante negativa. Condenam-se o excesso de narrativa histórica, a mescla de mitologia pagã e perspectiva cristã, a imitação de Virgílio (70 a. C.-19 a. C.); e, ainda que se reconheça a grandiosidade dos episódios protagonizados respectivamente por Inês de Castro (Canto III) e Adamastor (Canto V), o poema é julgado um tanto obscuro em decorrência do intercurso entre marujos e ninfas na ilha dos Amores, cenário erótico montado por Vênus, a madrinha dos lusitanos.

Os Lusíadas, contudo, ainda não circulavam em francês. Voltaire, o crítico mais áspero do canto IX, lera a versão inglesa dos versos camonianos. É Duperron de Castera (1705-1752) que, em 1735, apresenta a tradução

161 K. David Jackson examina as alterações ocorridas durante o processo de impressão, devidas, segundo ele, a “revisões” e “recomposição do tipo”. (Jackson, 2003: 19)

francesa do poema, considerada bastante imperfeita. Castera é, contudo, admirador de Camões, o que não ocorre com o segundo tradutor francês de *Os Lusíadas*, Jean-François de La Harpe (1739-1803), que, adotando o posicionamento de Voltaire, manifesta seu desagrado ante o resultado alcançado pelo bardo português.

As primeiras décadas do século XIX francês testemunham notável virada da fortuna. Vultos em evidência na vida cultural francesa valorizam a obra do poeta português, a começar por François René de Chateaubriand (1768-1848) que, em *O gênio do cristianismo*, de 1802, reconheceu as virtudes de *Os Lusíadas* (Aquarone, 1949: 5-17). Ainda que Chateaubriand faça a ressalva de que “um homem do gênio de Camões não soube tirar [...] maior proveito” do “rico assunto” de *Os Lusíadas*, destaca: “esse poeta foi o primeiro poeta épico moderno, que vivia em um século bárbaro”. Além disto, identifica que “há coisas patéticas e algumas vezes sublimadas nos seus versos”. Enfim, conclui o parágrafo dedicado a Camões, consagrando a visão que se formava desde o século XVII entre os portugueses, como se depreende das biografias de Severim de Faria e de Faria e Sousa: “foi o mais desgraçados dos homens.” (Chateaubriand, 1956, V. 1: 194) Alguns anos depois da publicação do livro de Chateaubriand, o escritor que, “de longe, Camões mais marcou” (Bismut, 1981: 736), segundo Roger Bismut (1918), Stendhal (1783-1842) menciona *Os Lusíadas* em *De l’amour*, de 1822, e em *Armance*, de 1826, e Lamartine (1790-1869) relembra-o nos comentários ao poema dedicado a Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), “La Gloire” (Lamartine, 1860: 164-165).

Madame de Staël (1766-1817) já tinha publicado seus renomados ensaios, *De la littérature* (1800) e parte de *De l’Allemagne* (1810), quando, em 1812, redigiu o verbete dedicado a Luís de Camões para o volume 16 da *Biographie Universelle, ancienne et moderne* (Pouzoulet, 1997-1998). O artigo de Staël reitera tópicos relativos à circulante biografia de Camões, ao mesmo tempo em que desenvolve o foco romântico então em consolidação.

Reproduz, assim, as informações relativas à formação intelectual do poeta, a paixão socialmente desaprovada por Catarina de Ataíde, dama da corte joanina, e sobretudo a possibilidade de narrar a vida de Camões a partir de sua lírica: como seus versos “exprimiam o estado de sua alma”, eles facultam “seguir o curso de sua história” (Staël, 1812: 618). Repete também dois lugares comuns: a morte de Camões teria coincidido cronologicamente com a perda da independência de Portugal; em seus últimos dias, agora desprovido da proteção de D. Sebastião (1554-1578), teria experimentado a miséria e dependido da mendicância de seu escravo: “sua pobreza era tal, que, durante à noite, um escravo importado da Índia mendigava às ruas para garantir sua subsistência” (Staël, 1812: 620-621).

Por outro lado, vale-se do poema para reiterar a perspectiva com que a poesia passou a ser entendida em seu tempo. Assim, destaca que Camões teria rejeitado a poética vigente, calcada na “imitação dos clássicos”: ele pertence à “literatura renovada pelo Cristianismo, e ao espírito cavalheiresco, antes que à literatura puramente clássica” (Staël, 1812: 618), razão pela qual não foi reconhecido pelos contemporâneos. Sublinha também o caráter patriótico do poeta, admirado “pelas façanhas de seus compatriotas nessa antiga parte do mundo”, o que o leva a consagrar seus versos à “sua glória” (Staël, 1812: 619).

Também não perde a oportunidade de discutir o tema mais controverso de *Os Lusíadas*: a mescla de paganismo e cristianismo. A questão tinha sido matéria de severa crítica por parte dos letrados franceses precedentes, culminando na condenação de Voltaire. Staël assume perspectiva distinta, chamando a atenção primeiramente para os episódios mais conhecidos – os de Inês de Castro e o de Adamastor. Na sequência, observa: “O resto do poema é sustentado pela arte com a qual Camões soube amalgamar os relatos da história portuguesa e o esplendor da poesia, e a devoção cristã às fábulas do paganismo.” Lembra que “essa aliança foi criticada”; mas releva: “mas não nos parece que ela tenha produzido em *Os Lusíadas* uma impressão discordante; sente-se muito bem que o cristianismo é a realidade da vida, e o paganismo, o adorno” (Staël, 1812: 619). Agrega ainda um argumento de ordem estrutural e ideológica: “Camões tinha motivos engenhosos para introduzir a mitologia em seu poema. Ele tem prazer em lembrar a origem romana dos portugueses, e Marte e Vênus eram considerados não apenas divindades tutelares dos romanos, como também seus ancestrais.” (Staël, 1812: 619)

A contribuição de Staël tem seu peso: além de provir de uma intelectual então em evidência, mostra que a presença da mitologia pagã – pedra de toque das avaliações do classicismo rejeitado pela geração dos modernos,

e tópico adotado pelos românticos, declaradamente cristãos e idealistas – não prejudicava o trabalho poético de Camões, porque se justificava, tornando-se, pois, tolerável.

Praticamente simultâneos ao verbete da *Biographie Universelle* são os extensos capítulos que Simonde de Sismondi (1773-1842) dedica à vida de Camões e à composição de *Os Lusíadas*, em *De la littérature do Midi*, de 1813. Sismondi compartilha a posição da parceira intelectual, ao mesmo tempo em que projeta as teses de que Ferdinand Denis (1798-1890) será em grande parte devedor, quando abordar a vida e a obra do poeta luso. A fortuna crítica dirigida a Camões crescia nesses últimos anos do período dominado por Napoleão Bonaparte (1769-1821), de que é exemplo o ensaio que o erudito gramático Alexandre-Marie Sané (c. 1773-1818) lhe dedica (Sané, 1813).

Em 1814, *Os Lusíadas*, em português, é impresso em Paris por Firmin Didot. O marco, contudo, é a edição de 1817 patrocinada por José Maria de Sousa Botelho (1758-1825), o Morgado de Mateus. Originalmente dada a bibliotecas e universidades, foi reimpressa com intuítos comerciais, em 1819, por Didot, alcançando então público mais amplo. É também de 1819 a publicação da “Ode a Camões”, do lusófono François-Just Marie Raynouard (1761-1836), traduzida no mesmo ano por Filinto Elísio (1734-1819), em 1821 por Pedro Nolasco (1773-1844), em 1825, por Lécussan Verdier (1754?-1831). Sousa Botelho e Raynouard parecem consolidar a imagem de Camões ao final da segunda década do século XIX, quando a capital francesa contava com um grupo atuante de intelectuais lusófonos, promotores inclusive de iniciativas editoriais, como faz a Sociedade de Portugueses Residentes em Paris, responsável pelos *Anais das Ciências, das Artes e das Letras*, produzidos entre 1818 e 1822.

A edição de 1817 de *Os Lusíadas* é precedida por uma biografia do poeta, redigida por Sousa Botelho, que reproduz os dados já consolidados da mitologia relativa a Camões: a paixão para Catarina de Ataíde, o primeiro exílio em Santarém, o engajamento militar, com o conseqüente ferimento que o privou de um olho, o novo exílio, a penosa experiência nos territórios portugueses da Ásia e da África, o retorno, a miséria que o acompanhou nos últimos anos. Mas introduz um dado novo: o testemunho de um sacerdote, o frei Josepe Índio, que, na versão do Morgado, presenciara os derradeiros dias do poeta e registrara o fato no frontispício de um original da epopeia (Botelho, 1819: LXIII-LXIV).

Raynouard resenha a edição de 1817, publicando-a no *Journal des Savants* (Raynouard, 1818). Aquele autor dedicara-se até então ao teatro e, particularmente, à história e à gramática das línguas românicas. Talvez a leitura da biografia do poeta, por Sousa Botelho, o tenha colocado em contato com a vida de Camões, motivando a ode que obteve rápida repercussão entre a colônia portuguesa residente em Paris.

Raynouard não foge aos estereótipos em circulação: ao enunciar seu tributo ao “dos lusitanos cantor ditoso”, protesta contra a “torpe indiferença” de que ele foi vítima e a “penúria e sofrimento” em que viveu; mais uma vez invoca-se o escravo que, à noite, “o aziago pão mendiga”, visando alimentar o poeta no dia seguinte (Raynouard, 1825: 13). Na conclusão, Camões exemplifica os poetas cujos “talentos” são “pelo iníquo fado ultrajados”:

O vencedor contemplo
Da adversa sorte, ao mundo exemplo dando
Do mais nobre penar.
(Raynouard, 1825: 25)

Ferdinand Denis convivia com esse grupo de intelectuais, tendo sido o aval de Filinto Elísio que o colocou em contato com letrados residentes no Brasil, no período em que residiu na colônia americana de Portugal (Le Gentil, 1928). Assim, integrou-se facilmente ao movimento que se mobiliza no sentido da expansão da imagem de Camões tão adequada aos padrões românticos em ascensão: a do artista talentoso, amargurado pelos fracassos nos campos amoroso e literário, mas coerente e ético na perseguição de seus ideais políticos e poéticos. Não apenas a biografia corrente do “cantor ditoso” cooperava para o sucesso desse empreendimento, mas também sua criação mais importante, o épico *Os Lusíadas*, examinado na perspectiva de um poema de dimensão nacional, compatível com a execução da tarefa fundacional de que estava encarregado. É esse Camões que protagoniza a biografia ficcionalizada que Denis oferece em *Camoens et Jose Indio* (*Camões e José Índio*), segmento independen-

te das *Scènes de la nature sous les tropiques, et leur influence sur la poésie*, de 1824. Por sua vez, *Os Lusíadas* ocupam trecho considerável do *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (*Resumo da história literária de Portugal, seguido do Resumo de história literária do Brasil*), de 1826.

Relações bibliográficas de Ferdinand Denis dão o ano de 1823 como de publicação de *Camões e José Índio* (Rouanet, 1991). Conhece-se a edição de 1824, que acompanha as *Scènes* e é destacada na folha de rosto da obra: a narrativa ocupa 85 páginas daquele livro, após o que se segue a reprodução, na versão original, da ode de Raynouard.

O relato inicia com o retorno de Camões a Lisboa. Logo no começo da narrativa, uma tempestade impede o atracamento da nave em que o protagonista se encontra, mas suas habilidades náuticas levam a viagem a bom termo. Na embarcação, acha-se também seu amigo, o carmelita José Índio, que, como o nome sugere, vivera longo tempo no território asiático, afastado de Portugal, vítima que fora das rixas entre sua família e a da amada, Clara, filha do Marquês de Cascais.

Agora em terra firme, Camões e José Índio dirigem-se à igreja de Nazaré, quando o rapaz avista Clara, o que o surpreende, porque a acreditava morta. Relata então ao companheiro seus infortúnios, o que leva Camões a rememorar a própria história, desde os primeiros estudos em Coimbra até o regresso à pátria. Reaparecem os motivos das narrações anteriores relativas à vida de Camões:

- a rejeição da poética estudada na universidade de Coimbra, recusa decorrente da atração exercida pela natureza: “Era assim que, imerso na solidão, tudo falava à minha imaginação, tudo na natureza reiterava que eu era poeta: eu queria viver apenas em campos e florestas; mas era necessário retornar ao jugo dos mestres e vê-los desprezar os pensamentos que me revelavam o que seria um dia.” (Denis, 2013: 55);

- a paixão por Catarina de Ataíde, recíproca, mas indesejada pela família da moça;
- a participação nos feitos militares de Portugal na África;
- o duradouro exílio no Oriente e os conflitos com a administração lusitana;
- o naufrágio nos mares da China e a miraculosa salvação dos manuscritos de *Os Lusíadas*;
- a permanente pobreza do poeta, cuja única propriedade material é o escravo Antônio, que o acompanha, apesar de o poeta ter-lhe concedido a liberdade.

Completado o *flashback* autodiegético, o relato retorna para a atualidade das personagens, quando Camões estimula José a rever Clara. A condição de sacerdote impede-o, porém, de outras iniciativas, separação consumada com a morte da jovem, levada pela peste que se alastra por Lisboa. José resolve partir mais uma vez, o narrador acompanhando doravante a trajetória do monge, que reside por vários anos na Índia. Ao retornar, depara-se com a expedição de D. Sebastião no Marrocos, à qual se engaja, presenciando a derrota lusitana e o desaparecimento do rei. Enfim, José está mais uma vez em Lisboa e procura o amigo poeta, para encontrá-lo, empobrecido e fraco, às portas da morte, que testemunha.

Com *Camões e José Índio*, Ferdinand Denis parece não ter em vista redigir a biografia do vate lusitano, mesmo porque fora recentemente precedido pelo trabalho de Sousa Botelho, de onde extrai várias informações, incluindo a que sustenta seu relato, relativa a José Índio. Por outro lado, não se trata de um produto exclusivo da ficção, já que reproduz episódios tidos como verdadeiros relativos à trajetória de Camões. Assim, de certo modo, o escritor francês parece praticar à sua maneira uma novela histórica, como foram *Os maxacalis* e *Os Palmares*, narrativas também incluídas nas *Scènes* (Denis, 1824). Não acompanhava, é certo, a principal praxe da novela histórica, caracterizada, como lembra Georg Luckács (1885-1971), pela inserção de figuras inteiramente ficcionais em uma situação histórica conhecida, comprovável graças à presença, na qualidade de pano de fundo, de personalidades extraídas do passado de uma nação ou de um povo (Luckács, 1966). De todo modo, considerando a flexibilidade com que tal regra era adotada, é ainda ao gênero da ficção de inspiração histórica que se pode integrar *Camões e José Índio* – ou, se desejarmos, ao da biografia ficcionalizada, então praticada com menos frequência.

Por sua vez, o Camões representado não difere muito da criatura envolta em fantasia e lendas que, desde o século XVII, era objeto de veneração. Os fatos novos que se agregavam à composição de sua pessoa e trajetória apenas confirmavam a imagem consolidada. E que convinha particularmente ao pensamento romântico,

a começar, por exemplo, pela valorização de um perfil moderno, avesso aos antigos e aos clássicos, sensível à natureza e ao amor. Observe-se que, de certo modo, José Índio prefigura o Camões de Denis, pois também ele sofre as consequências de um amor desventurado, resultante de rixas, familiares no caso, decalcadas dessa vez da história de Romeu e Julieta, encenada por William Shakespeare (1564-1616). Assim, José Índio, testemunha dos derradeiros dias do poeta, é um quase-Camões, pois viveu a contrariedade da paixão e combateu na África, por ocasião da derrota em Alcácer Quibir.

O que os diferencia é que Camões é poeta, condição que lhe permite transformar a vida em versos. Por isso, Denis pode inventar uma história para José Índio, eliminando inclusive os poucos dados biográficos que poderiam ser-lhe atribuídos, já que, de procedência espanhola, como o identifica o Morgado de Mateus, ele se torna português.¹⁶² Mas, para compor a personalidade e a vida de Camões, a Denis basta proceder a apropriação de seus poemas, ordenando-os conforme os prováveis acontecimentos de sua existência.

Desde o século XVII, a vida e os versos de Camões se confundiam, como se sua lírica fosse autobiográfica. Esse pendor se agudiza no século XIX, e Denis não perde a oportunidade, ainda que o faça apoiando-se, não nos precursores Severim de Faria, Faria e Sousa ou Staël, mas em uma sugestão de Sané, conforme declara na abertura:

Um autor estimável disse sobre Camões: “Encontraríamos nos pequenos poemas do Homero português, nas suas canções, nas suas cantigas, submetidos ao trabalho de uma ávida erudição, a história quase completa de sua vida. Esse é, talvez, o único meio de iluminar a parte obscura de sua agitada existência, que um amor funesto, que o perdeu, como Tasso, preenche.”

Traduzindo as diversas obras de Camões, invadindo-me do ardor que as anima e que lhes dá uma fisionomia muito particular, pensei seguir a ideia de Sané e reviver os infortúnios pelos quais passou o grande poeta, sem me sujeitar à forma rigorosa imposta pela história. (Denis, 2013: 45)

Com efeito, a narrativa faz-se por meio de contínuas apropriações dos versos então atribuídos a Camões, alguns deles hoje excluídos do cânone do poeta. Ainda que predomine a lírica, mesmo trechos de *Os Lusíadas* são incorporados ao corpo do relato, tecendo singular rede intertextual. O resultado, contudo, não é inovador, pois, como se observou, o retrato de Camões é composto pelos traços pisados e repisados pelos antecessores. A novidade fica por conta de José Índio, não apenas por se tratar de uma versão parcial e miniaturizada do próprio Camões, mas porque constitui o artifício empregado por Denis para inserir os acontecimentos relativos à expedição de D. Sebastião ao Marrocos e a consequente derrocada da nação portuguesa.

Para alcançar esse objetivo, o romancista apoia-se sobretudo no relato de Faria e Sousa, em *Europa portuguesa* (Sousa, 1680, V. 3), adaptado à presença de José Índio nos combates. Ao contrário do rei e de boa parte da aristocracia portuguesa, o frade sobrevive à luta; é aprisionado e depois liberado, retornando a Lisboa a tempo de rever Camões às portas da morte.

A aproximação entre os dois acontecimentos evidencia o propósito do arranjo: a vitória dos marroquinos, o desaparecimento de Sebastião, a consequente perda da autonomia de Portugal diante da Espanha e o falecimento do poeta formam um todo unitário, confirmando outra das lendas associadas à mitologia camoniana – a coincidência entre a morte do escritor e a morte da pátria lusitana.

Em *Camões e José Índio*, declara o hospitalizado Camões, após reconhecer o sacerdote a seu lado: “morro com a glória da minha pátria”, acrescentando: “ah minha pátria, meus últimos votos são por ti...” (Denis, 2013: 97). Na frase ecoa a anotação reproduzida por Faria e Sousa, em “Vida de Camões” – “Assim acabará a minha vida, e todos verão que fui tão apegado à minha pátria que não só me satisfiz em morrer nela, mas também em morrer com ela” (Sousa, 1972, V. 1: 14) – igualmente apropriada por Souza Botelho, que a reproduz literalmente. (Botelho, 1819: LXII)

162 K. David Jackson localiza alguns dados biográficos relativos ao Frei Joseph Índio: teria sido “padre do sul da Índia, convertido ao Cristianismo, que Camões deveria ter conhecido, pelo menos trinta anos mais velho do que ele, tendo chegado a Lisboa em 1501 com a fronta de Cabral.” Pertencia a ordem dos Carmelitas Descalços, em cujo convento, situado em Guadalcazar, na Espanha, teria deixado a edição de *Os Lusíadas* consultada pelo Morgado de Mateus, quando o livro era já propriedade da Holland House. (Jackson, 2003: 16-17)

Luís de Camões converte-se assim no paradigma do herói moderno, adequado aos padrões do Romantismo nascente. Viveu intensamente a era das conquistas ultramarinas, mas, ao contrário dos “mitos do individualismo moderno”, estudados por Ian Watt (1997), não se deixa levar por algum tipo de cobiça, como Fausto, nem pelo idealismo, como Dom Quixote, mas pela paixão contrariada. E, suplantando seu duplo, José Índio, um Romeu que sobrevive à morte da amada, Camões é poeta – não o da corte, não o agraciado com os favores reais ou o mecenato (apesar da tença concedida por Sebastião, considerada insuficiente pelos biógrafos) – mas o criador independente, motivado pela natureza e pela própria experiência, razões pelas quais não obtém o merecido reconhecimento em vida, a ponto de não ter podido reunir sua lírica em um livro.

Há mais um fator a mencionar: Luís de Camões teria composto uma epopeia nacional, a saber, concretizando, de modo pioneiro, o que o Romantismo nascente almejava. O romance histórico triunfara, e era praticado, à época de Denis, por dois mestres anglo-saxões – Walter Scott (1771-1832) e Fenimore Cooper (1789-1851) – sugestivos do caminho que o gênero podia tomar na Europa e na América. *Os Lusíadas*, calcado sobretudo na história portuguesa (mesmo os episódios amorosos mais valorizados – os de Inês de Castro e Adamastor – enquadraram-se à moldura histórica), que, ao lado da travessia marítima de Vasco da Gama, ocupa a maior parte das estrofes, apresentava-se como uma proposta possível de “epopeia histórica”, um poema narrativo que somava o melhor dos dois mundos: preservava o gênero nobre que remontava a Homero (século VIII a. C.?) e a Virgílio, e integrava a história, forma narrativa que, desde o século XVIII, invadia de modo avassalador os estudos humanísticos, apresentando-se no campo das artes e das ciências humanas.

No *Resumo da história literária do Portugal, seguida do Resumo da história literária do Brasil*, Ferdinand Denis explora esse ângulo da epopeia camoniana. *Os Lusíadas* vinham de ser mais uma vez traduzidos para o francês, e a versão proposta por Jean-Baptiste Millié (1772-1826), lançada em 1825, era elogiada por todos, o que aproximava o trabalho do historiador francês ao que se fazia em sua terra.

Denis examina a vida e a obra épica de Camões no capítulo VIII, que ocupa quase setenta páginas, sendo que à lírica dedica o capítulo IX, e ao teatro, o capítulo XI, dividido com a comédia e a tragédia de Antônio Ferreira (1528-1569). Os episódios destacados na biografia reproduzem o já exposto em *Camões e José Índio*, conhecidos desde Severim de Faria e Faria e Sousa, culminando com a declaração de que sua morte coincidia com a da pátria lusitana.

Segue-se o exame de *Os Lusíadas*, que abre com observações gerais dignas de nota, pois dão conta da poética da poesia épica que Denis tem em mente: destaca inicialmente que a epopeia, fruto de uma “vasta concepção”, apresenta “todos os acontecimentos que tornaram tão poderosa uma nação inicialmente frágil, e logo superior a todas as outras, porque ela reuniu a constância à coragem” (Denis, 1826: 76), afirmação que assinala a profunda relação do poema com a trajetória histórica que traduz. Essa admiração é motivada ainda pelo fato de os versos não resultarem dos “esforços da arte”, mas da experiência: “é o poeta viajante, o soldado que canta navegadores e guerreiros.” (Denis, 1826: 76) Assim, *Os Lusíadas* não são obra de um artista da corte, que redige os versos em seu gabinete, mas de um indivíduo amadurecido pelos eventos vividos, bastante próximos do assunto que embasa a narrativa.

O segundo grupo de observações relaciona-se aos efeitos alcançados pelo poema: Camões, além de fixar “uma língua pelo encanto de seu estilo”, “é ainda dos raros que anima todo um povo por um grande pensamento.” (Denis, 1826: 77) Essa afirmação é desenvolvida no parágrafo subsequente:

O mais belo privilégio de um poema épico é enobrecer uma nação a seus próprios olhos, é fixar nos corações as lições dadas pela coragem e pela honra; é comover pelas faltas e inspirar o horror pelos crimes. Camões não merece talvez grandes repreensões no decorrer da composição; mas ele preencheu o verdadeiro objetivo a que deve se propor um poeta nacional. (Denis, 1826: 77)

Denis, aqui, abandona a posição de historiador e crítico da literatura para se converter em legislador, ditando as regras da boa epopeia: cabe-lhe expor uma imagem grandiosa da nação para que essa reconheça a própria nobreza; oferecer lições de coragem e honra; propor padrões éticos. Como *Os Lusíadas* preenchem todos esses requisitos, Camões é o “poeta nacional” por excelência.

Tendo aprofundado a legitimidade do poema de Camões e o valor do resultado final, Denis procede ao exame da narrativa, procurando ao mesmo tempo responder às acusações de que a obra é vítima. Rebate sobretudo três pontos frequentes na crítica a Camões:

a) a presença dos deuses do paganismo, “em um assunto em que, nos nossos dias, sem dúvida temos apenas feito intervir as forças da religião cristã” (Denis, 1826: 79). Como argumento de defesa, vale-se primeiramente da posição de Staël no verbete já citado; mais adiante, em episódio em que Vasco da Gama está a perigo e invoca a proteção celeste, sendo, porém, salvo pela intervenção de Vênus, Denis alega tão-somente que a deusa helênica revela-se encantadora nas palavras do poeta:

Aqui encontramos, de uma maneira não muito satisfatória, os efeitos do maravilhoso empregado por Camões. Ele invocou a Providência celeste, o Deus que antes salvou Israel; e é Vênus que, mais uma vez, salva a frota portuguesa. Mas a maneira como pacifica as ondas é encantadora, e somos desarmados por tanta graça. (Denis, 1826: 111)

b) a dependência muito estreita ao relato da história portuguesa. Denis reconhece, ao final de sua exposição, que Camões foi “talvez muito frequentemente historiador”, sem destacar como devia “a ação principal”. Reconhece também que a história ocupa “quase dois terços do poema” (Denis, 1826: 125), tratando-se aparentemente da “parte mais importante aos olhos de Camões” (Denis, 1826: 88). Contudo, a preferência justifica-se, de uma parte, porque o poeta “deseja fazer [do poema] os fastos nacionais”, de outra, porque “tudo é sacrificado a uma nobre e tocante educação” (Denis, 1826: 88), salientando o caráter formador dos versos épicos, aspecto importante da poética da epopeia enunciada no começo de sua exposição.

c) os sucessos transcorridos na Ilha dos Amores, objeto de censura desde o século XVI, com grande impacto da recepção francesa de *Os Lusíadas*. Denis rejeita esse posicionamento, contrariando veementemente Voltaire, seu antagonista mais renomado: “Não se concebe como um grande escritor pôde dizer que, nesta ocasião, as pinturas de Camões eram mais dignas dos lugares em que se reúnem os marujos de Amsterdam, que da epopeia.” E afirma, na condição de defesa: “Nada mais gracioso, nada mais poético que esse episódio encantador.” (Denis, 1826: 118)

Ao lado das contestações, expostas do decorrer da recapitulação dos acontecimentos narrados por Camões, Denis salienta as virtudes de *Os Lusíadas*, para além da valorização dos trechos – protagonizados respectivamente por Inês de Castro e por Adamastor – então já bastante prestigiado pelos leitores letrados do poema:

a) a expressão da cor local, verificável desde a abertura do primeiro canto: “desde essa primeira descrição da atitude e dos usos de um povo estrangeiro, Camões mostra-nos que exatidão, que cor local deve conservar nas numerosas pinturas das regiões distantes” (Denis, 1826: 81).

b) por decorrência, a autenticidade da representação:

Para descrever uma tromba-d’água, não podia encontrar as cores entre os antigos. Sua profunda observação fornece-as. Eu mesmo já fui testemunha, há alguns anos, deste espetáculo que causa, entre os viajantes, tanta admiração e medo. Reli Camões e senti que ele era um dos grandes pintores dos fenômenos da natureza. (Denis, 1826: 99)

c) a manifestação de sentimento patriótico – o “amor da pátria” que “não enfraquece”, levando-o até a esquecer “as injustiças de Portugal” de que foi vítima. (Denis, 1826: 89);

d) o caráter educativo do poema, o que justifica as poucas falhas identificadas:

Acrescentarei que, se consideramos a alta poesia pelo lado de sua influência positiva sobre a moral, os povos, nenhum poeta pode ser elogiado como Camões. Ele não diverte como Ariosto, ele não interessa como Tasso; mas possui, mais que os outros, o ardente amor da pátria que penetra fogueiramente em todos os corações e dá-lhes um nobre entusiasmo. (Denis, 1826: 125-126)

Ferdinand Denis corresponde a um ponto de inflexão muito importante no processo de recepção da epopeia de Camões. De uma parte, dá continuidade às iniciativas de valorização de *Os Lusíadas*, emergentes no começo do século XIX e em ponto alto depois de 1815, entre a comunidade lusófona atuante em Paris. De outro, dá ensejo à expressão da admiração do novelista, crítico e historiador que, desde 1823, quando publicou a “Notice sur le théâtre portugais”, introdução à coletânea *Chefs-d’oeuvres du théâtre portugais*, que organizou para a

editora de Ladvocat, dedicou muitos de seus escritos à vida e a obra do poeta lusitano, às vezes na condição de protagonista, como em *Camões e José Índio*, às vezes na posição de um importante coadjuvante, considerado o transcurso da literatura portuguesa até aquele tempo.

Essa admiração nunca cessou. Entre 1831 e 1835, no pequeno espaço que obteve no *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes, des sciences et des arts, d'après la méthode et sur le plan de l'Atlas de A. Lesage*, produzido por Adrien Jarry de Mancy (1796-1862) e publicado, em Paris, por J. Renouard, exclama:

Entretanto, enquanto esses poetas gozam os favores da fortuna, enquanto, no seio da corte, conseguem celebrar feitos que provocam a admiração do mundo, um homem ignorado por todos, errante, pobre, querendo depender apenas da própria coragem, compartilha perigos cuja lembrança quer imortalizar; agitado sempre por uma paixão que faz o seu destino, esquece o amor apenas para cantar as vitórias de seus compatriotas; se ele pensa por um instante sequer na própria miséria, ele sonha com a glória; o amor pela pátria faz com que tudo esqueça; pede aos reis apenas que o escutem, pois quer compartilhar com eles os pensamentos mais grandiosos que agitaram seu nobre coração: é CAMÕES. Ele escapa de tempestades para dar a seu país *Os Lusíadas* e vem a falecer em um asilo de Lisboa, no dia em que o poder português sucumbe nas praias africanas (Batalha de Alcácer Quibir). “Nunca direi mais do que a verdade! Nunca elogiarei o poder!” Tal é a divisa do grande homem. Quem quer que leia Camões admirará esse sentimento de coragem e de virtude que anima sua poesia; compreenderá que foi mesmo o poeta da pátria cujos cantos foram repetidos até à Ásia pelos descendentes dos Albuquerque, dirigindo-se ao combate. Compreenderá talvez porque os portugueses nunca falam no nome de Camões sem uma visível emoção. (Denis, Mancy, 1831: 5)

Em 1841, redige “Camoëns et ses contemporains”, ensaio introdutório à nova tradução francesa de *Os Lusíadas* publicada naquele ano por Gosselin. Em 1880, ainda escreve “Camoëns et Os Lusíadas”, estudo impresso em Lisboa; e, em 1891, é lançada a *Collection Camoënsienne Française – Camoëns dans l'Almanach des Muses*, onde consta mais uma biografia do poeta épico redigida por Ferdinand Denis.

A paixão foi duradoura, e talvez se devesse a razões que persistiam desde a juventude do historiador e crítico: o poeta corporificava o herói romântico por excelência, e Denis não abandonou esse pressuposto. Além disso, formado na tradição clássica, ainda que abraçando ideais dos modernos, o autor sonhava, nas primeiras décadas do século XIX, com a epopeia possível – a que aliasse a matriz original do gênero às potencialidades da expressão nacional, tão importantes a seu tempo.

Bibliografia

- Anastácio, Vanda. “Leituras potencialmente perigosas: reflexões sobre as traduções castelhanas de *Os Lusíadas* no tempo da União Ibérica”. *Revista Camoniana*. 3ª série. São Paulo. 15 (2004): 159-178.
- Anastácio, Vanda. “A criação de um poeta nacional: breve panorâmica das edições da lírica camoniana entre 1595 e 1870”. *Floema* [Em linha]. VI:7:61-74 (jul./dez. 2010). [Consult. 24 fev. 2014]. Disponível em WWW:URL<<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/466/508>>.
- Aquarone, J.-B. Chateaubriand admirateur de Camoëns. *Mélanges d'Études portugaises*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1949.
- Baillet, Adrien. Louis de Camoëns. In *Jugements des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*. Paris: Charles Moette; Charles Le Clerc; Pierre Morisset; Pierre Prault; Jacques Chardon, 1722.
- Bismut, Roger. Camões en France. In *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Botelho, José Maria de Souza. *Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camões*. Paris: Firmin Didot, 1819.
- Carlencas, Juvenel de. *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*. Lyon: Frères Duplain, 1739.
- Cervantes, Miguel de. *D. Quixote de la Mancha*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson, 1956.
- Chateaubriand. *O gênio do cristianismo*. Trad. Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: Jackson, 1956.

- Denis, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et José Índio*. Paris: Louis Janet, 1824.
- Denis, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, Libraires, 1826.
- Denis, Ferdinand; Mancy, A. J. de. Tableau historique, chronologique de la littérature portugaise e brésilienne depuis son origine jusqu'à nos jours. *Atlas historique des littératures, des sciences et des beaux-arts*. Paris: Jules Renouard, 1831.
- Denis, Ferdinand. Camões e José Índio. In Souza, Rafael Barbosa. *Camões e José Índio, de Ferdinand Denis: tradução e apresentação crítica*. Porto Alegre: Instituto de Letras, 2013.
- Faria, Manuel Severim de. *Vários discursos políticos*. Lisboa: Of. de Antônio Gomes, 1791.
- Jackson, K. David. Luís de Camões e a primeira edição d'*Os Lusíadas*, 1572: uma introdução ao CD-Rom. In Jackson, K. David (ed.) *Camões and the first edition of The Lusíads, 1572* [CD-Rom]. Dartmouth, Mass: Center for Portuguese Studies; University of Massachusetts Dartmouth, 2003.
- Lamartine, Alphonse de. Commentaire de la quizième méditation. *Méditations poétiques avec commentaires*. Paris: Chez l'auteur, 1860.
- Le Gentil, Georges. "Ferdinand Denis, Iniciador dos Estudos Portugueses e Brasileiros". *Biblos*. Coimbra. 4 (1928): 293-323.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1966.
- Moréri, Louis. *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. 19. ed. Paris: François Pitteri, 1744.
- Pouzoulet, Christine. Madame de Staël, Sismondi et la figure de Camoëns. *Cahiers Staëliens*. Paris. (1997-1998): 41-64.
- Rapin, René. *Reflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Paris: François Mugner, 1674.
- Raynouard, [François-Just Marie]. "Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camoens". *Journal des Savants*. Paris. (jul. 1818): 387-398.
- Raynouard, [François-Just Marie]. *Version portugaise de l'Ode a Camoens*. Trad. Timóteo Lécussan Verdier. Paris: L'Imprimerie de H. Fournier, 1825.
- Rouanet, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- Sané, Alexandre-Marie. "Coup-d'oeil sur l'état de la littérature en Portugal". *Mercurie Étranger, ou Annales de la Littérature Étrangère*. Paris: Arthus-Bertrand; D. Colas, 1813.
- Saramago, José. *Que farei com este livro?* Lisboa: Caminho, 1980.
- Sousa, Manuel de Faria e. *Europa Portuguesa*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1680.
- Sousa, Manuel Faria e. *Rimas várias de Luís de Camões*. Edição comemorativa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972. 2v.
- Sousa, Manuel Faria e. *Lusíadas de Luís de Camões*. Edição comemorativa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972a. 2v.
- Staël, Madame de. Camoens (Louis). *Biographie universelle*. Ancienne et moderne. Paris: Michaud, 1812. Vol. 16. 618-621.
- Voltaire. *La Henriade*, suivi de *L'essai sur la poésie épique*. Estrasburgo: Lebrault, 1822.
- Watt, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

O retorno dos retornados. A construção de memória do passado recente na série televisiva *Depois do Adeus*

Teresa Pinheiro

Technische Universität Chemnitz

(Alemanha)

Ver televisão ou visitar uma livraria é quanto basta para testemunhar a presença acentuada do tema dos chamados retornados¹⁶³ na produção cultural de massas em Portugal desde 2008. Livros, programas de rádio e televisão, artigos de jornal, peças de teatro ou *blogs* e *websites* têm vindo a contribuir para que o tema entre na memória cultural portuguesa. Este fenómeno é tão mais relevante se tivermos em conta que o tema dos retornados permaneceu durante décadas esquecido pelos média. Romances como *Os Retornados – Um amor nunca se esquece* de Júlio Magalhães (2008) ou *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso (2011) tiveram grande impacto no espaço público em Portugal, dando voz e protagonismo àqueles que, no curso do processo de descolonização, foram forçados a abandonar as colónias africanas onde residiam. Dado que o fenómeno dos retornados surgiu num contexto específico marcado pela descolonização e pelo atribulado processo de democratização após a revolução do 25 de Abril, não admira que ambos os temas se interlacem na recuperação do passado recente que se vive no Portugal contemporâneo. A série *Depois do Adeus* é exemplo dessa interligação discursiva.

A primeira secção deste artigo é dedicada a situar a presença dos temas da descolonização e da transição democrática em Portugal no contexto do renovado interesse pelo passado. Dado que *Depois do Adeus* é uma série de ficção televisiva histórica, que entretetece uma história ficcional dentro de um contexto histórico com um referente real, é necessário refletir sobre o efeito que o meio televisivo produz sobre a forma como se vê o passado no século XXI. Esta reflexão sobre a televisão enquanto contadora de história e, como tal, forjadora de identidade coletiva será feita na segunda parte. Depois de desenvolvidos os conceitos teóricos, passarei à análise da série na terceira secção deste artigo. A análise permitirá saber até que ponto a construção do passado nesta série contribui para a construção duma memória consensual entre retornados e população residente.

1. O retorno dos retornados no contexto memorialístico do século XXI

Os sociólogos alemães Harald Welzer e Claudia Lenz iniciaram o seu estudo sobre Holocausto e colaboração na memória coletiva europeia, afirmando que o terceiro milénio trouxera consigo uma verdadeira “memory-mania” (Welzer; Lenz, 2007: 7). Ainda que esta afirmação se aplique, em primeira linha, à memória do Holocausto nos países onde mais de perto se viveram os conflitos do período de 1933 a 1945, a verdade é que este fenómeno mnemónico – impulsionado por outros fatores como a alteração do contexto político na Europa após 1989 ou a revolução mediática assente na proliferação das potencialidade digitais – se fez e faz sentir a nível global. Esta recuperação da memória para o espaço público não é, primordialmente, resultado de um trabalho historiográfico, já que este – ainda que, muitas vezes, obedecendo também agendas científicas e conjunturas político-sociais que influenciam os temas tratados – conhece uma maior continuidade, menos influenciável pelas demandas do presente. Trata-se, antes, de reatar uma relação afetiva com um passado visto como comum a uma determinada comunidade e interpretá-lo no sentido de construir uma identidade coletiva comum no presente. Os agentes centrais desta recuperação de memória histórica são menos os histo-

163 Neste artigo empregarei o termo “retornado” para designar os cerca de 500.000 cidadãos portugueses residentes numa das colónias de África – principalmente Angola e Moçambique – e que, com o eclodir do estado de guerra após o 25 de Abril de 1974, foram repatriados para a então metrópole (Pires, 1984: 35; Pires, 2000: 185; Pires, 2003: 132). Apesar de o termo “retornado” ter sido, desde o início do fenómeno, disputado, por ser um atributo com uma componente de conotação pejorativa usado no seio da sociedade portuguesa residente para marcar uma diferença identitária em relação aos vindos de África, a verdade é que “retornado” se tornou a designação quase única para o fenómeno. Acresce que tanto as publicações científicas como a produção literária dos últimos anos têm vindo a usar o termo “retornado” como uma conotação neutra ou vincadamente positiva, pelo que opto pelo emprego deste termo no presente artigo sem constrangimentos éticos.

riadores académicos do que os meios de comunicação de massas, tais como o mercado livreiro, o cinema, os novos média e, acima de tudo, a televisão.

Sendo que cada nação tem a sua própria agenda de política memorialista, também em Portugal, com o virar do milénio, se tem vindo a intensificar a preocupação em recuperar para o espaço público a memória do que foi o século XX. A proliferação de livros de ficção ou divulgação, de filmes e séries ou programas televisivos sobre o século XX, a instituição dos canais RTP Memória, Canal História e Antena 1 Memória, bem como o advento do romance histórico na viragem para o terceiro milénio em Portugal são indicadores suficientes desta tendência. Revelador é o facto de esta conjuntura historicista na cultura popular de massas privilegiar o século XX em detrimento de outras épocas. De facto, temas relacionados com o Regicídio, a Primeira República, o Estado Novo, a Guerra Colonial e o período de descolonização e democratização trazido pelo 25 de Abril têm vindo a ser fonte de inspiração tanto de romances históricos¹⁶⁴, como de filmes de ficção¹⁶⁵ e documentários¹⁶⁶ ou de séries televisivas¹⁶⁷. Os dois temas centrais tratados na série *Depois do Adeus* e que, por isso, aqui interessam – o processo de descolonização e de democratização – confirmam igualmente a tendência de recuperação da memória histórica.

Esta tendência é particularmente nítida no que diz respeito ao tema dos retornados. Imediatamente após o 25 de Abril surgiram algumas publicações, que se podem classificar em dois géneros distintos: por um lado, relatos de retornados contando na primeira pessoa a experiência vivida durante o retorno¹⁶⁸; por outro lado, publicações científicas – na maioria sociológicas ou antropológicas – dedicadas a avaliar o impacto dos retornados a nível local¹⁶⁹. Alguns estudos sociológicos foram levados a cabo sobre a integração dos retornados a nível nacional, destacando-se aqui o trabalho desenvolvido, entre outros, por Rui Pena Pires *Os Retornados – um estudo sociográfico* (Pires et al., 1984), que continua a ser uma referência no estudo do fenómeno do retorno. Se as publicações científicas, ainda que não numerosas, têm mostrado alguma continuidade até ao presente¹⁷⁰, tal já não se aplica às obras autobiográficas. Estas não só foram reduzidas, quer em número de publicações quer de tiragem, como também se confinaram aos anos de 1975-77. Esta tentativa de passar a memória pessoal para o âmbito coletivo parece não ter logrado, já que o tema dos retornados foi abandonando o espaço público, à medida que o processo de integração foi avançando. Em comparação, a quantidade e o impacto de produções sobre este tema no espaço público – especialmente nos últimos dez anos – permitem concluir que estamos na presença de uma explosão mnemónica sobre a temática do retorno. O romance do jornalista Júlio Magalhães *Os Retornados – um amor nunca se esquece*, publicado pela primeira vez em 2008, conta-se entre os primeiros impulsos desta recuperação da memória dos retornados¹⁷¹. O romance, que em 2013 ia já na sua 19.^a edição, conta a história do retorno a partir da perspetiva de uma hospedeira da TAP que pouco sabia sobre a vida dos seus conterrâneos em África e que se vê confrontada com o drama dos retornados ao ser destacada para uma série de voos da ponte aérea entre Luanda e Lisboa. O facto de Magalhães abordar o tema a partir da perspetiva ingénua de uma hospedeira portuguesa contribui para oferecer uma narrativa conciliadora da descolonização e, conseqüentemente,

164 Apenas a título de exemplo veja-se sobre os últimos anos da Monarquia *Equador* (2003) de Miguel Sousa Tavares, sobre a época da Primeira República e primeiras décadas do Estado Novo *Rio das Flores* do mesmo autor ou *O tempo dos amores perfeitos* (2006) de Tiago Rebelo; sobre o Estado Novo *A vida num sopro* (2008) de José Rodrigues dos Santos; sobre a Guerra Colonial *Um amor em tempos de guerra* (2009) de Júlio Magalhães.

165 Alguns exemplos: sobre a vida nas colónias *O gotejar da luz* (2011) de Fernando Vendrell, sobre o Estado Novo *Operação Outono* (2012) de Bruno de Almeida.

166 Veja-se o exemplo de *D. Manuel II – O último rei de Portugal* (Canal História, 2010), *A República portuguesa* (Canal História, 2010) ou *Mulheres na República* (Canal História, 2010).

167 O tratamento do século XX em séries televisivas será analisado na próxima secção.

168 Veja-se, por exemplo, Pires, 1975; Santos, 1975; Pires, 1976.

169 Por exemplo: CPRN 1975, CPRN 1977.

170 Alguns exemplos: Martins, 1986; Marques, 1992; Figueiredo, 1996; Hoefgen, 1997; Mimoso 2000; Oliveira 2004; Gomes, 2007.

171 Em 2004 havia sido já publicado um romance com o título *Os retornados* de autoria de Teresa Pizarro (Pizarro 2004). No entanto, esta obra conheceu uma tiragem reduzida, tendo sido quase nula a recepção nos meios de comunicação social.

suscetível de consenso. A partir desta personagem oferece-se uma visão que, sendo portuguesa, estabelece uma ponte – tanto real, como metafórica – com os portugueses de África, para o que contribui o facto de a hospedeira se envolver emocionalmente com um passageiro retornado. Livros como *O último ano em Luanda* (2008, 9.^a edição em 2013) de Tiago Rebelo, *Retornados: O adeus a África* (2009) de António Trabulo, *O retorno* (2011, 2 edições esgotadas em 2011; edição francesa em 2014 sob o título *Le Retour*; Prémio Especial da Crítica nos Prémios LER/Booktailors 2011) de Maria Dulce Cardoso, *O último retornado* (2012) de Júlio Borges Pereira ou *Depois do Adeus* (2013, baseado na série de mesmo nome) de Catarina Dias e Inês Gomes dão seguimento à recuperação da memória do retorno, sendo que em todas estas obras se confere protagonismo aos retornados. O livro de divulgação não ficcional *Os retornados mudaram Portugal* (2013) de Fernando Dacosta¹⁷² passa para o âmbito da cultura de massas a ideia já defendida por Rui Pena Pires no seu retrato sociodemográfico de que os retornados, ao contrário da imagem propagada, não só não prejudicaram o país, como vieram contribuir para a sua dinamização demográfica, económica e cultural. A obra de Dacosta reivindica, desde logo no título escolhido, o reconhecimento deste contributo, atribuindo aos retornados um lugar destacado no processo de transição democrática de modernização de Portugal após o 25 de Abril. Comum a quase todos estes romances que contribuíram para a presença mediática do tema é igualmente o facto de empregarem o termo “retornado” ou “retorno” nos títulos, o que parece indicar uma apropriação de um conceito polémico para recontar a história da perspetiva de quem a viveu. Ao invés de buscar significante alternativo, estas publicações optam por manter a designação pela qual o fenómeno da repatriação dos portugueses de África ficou conhecido e conferir-lhe um significado distinto daquele até então dominante em Portugal.

Também em relação ao outro tema central da série *Depois do Adeus* – o difícil processo de transição democrática em Portugal – é possível descortinar, a partir dos títulos de livros, de filmes ou séries de televisão produzidos nos últimos quinze anos, um renovado interesse na esfera pública. Aqui salientam-se mais os livros de divulgação não ficcional, normalmente escritos por jornalistas, como *Os dias loucos do PREC* (2006) de Adelino Gomes e José Pedro Castanheira ou *Verão Quente* (2012) de Domingos Amaral. Também a edição de Julho de 2010 da revista *Visão História* com o título *1975 – O Verão quente* dá conta do interesse por esta época recente da história de Portugal. A novidade deste tema reside no facto de abordar a transição democrática em Portugal de forma mais crítica e diferenciada do que a insistência na transmissão mitificada da revolução de Abril que tem dominado a memória oficial em Portugal.

2. A ficção história televisiva na construção do passado

A tendência geral acima descrita de recuperação da memória histórica do século XX faz-se sentir com especial incidência no meio televisivo. Nesta secção discutirei a influência do meio televisivo na construção da história e procurarei dar, em seguida, um panorama das séries de ficção histórica produzidas desde a viragem do milénio, de modo a poder situar a série *Depois do Adeus* não só no contexto mnemónico, mas também no contexto mediático português do século XXI.

2.1. A televisão como contadora de história

Perceber a televisão como contadora de história passa por uma referência direta ao artigo de Gary Edgerton “Television as Historian: An Introduction”, no qual o autor, referindo-se aos Estados Unidos, constata um aumento significativo da programação histórica na televisão que coincidia com um maior interesse pelo passado histórico da nação norte-americana no seio da população em geral (Edgerton, 2000: 7). Partindo desta constatação, Edgerton desenvolve uma série de teses no intuito de explicar as implicações que o meio televisivo traz para o conhecimento do passado. Uma das teses centrais é a de que, hoje em dia, a televisão é o principal meio através do qual se aprende a história. Ainda que esta tese pareça demasiado simplista, não considerando o papel importante do ensino da história nas escolas ou o papel dos romances históricos de grande tiragem, é, de facto, inegável o papel da televisão na formação de uma imagem sobre o passado. Mas mais importante do que discutir a primazia ou não do meio televisivo em relação a outros na construção do passado, é refletir sobre a influência

172 O autor havia já publicado em 1984 uma obra de cariz semelhante (Dacosta 1984).

específica da televisão sobre a *forma* como se vê o passado. E é aqui que Edgerton formula teses de relevância para a análise da relação entre televisão, história, memória e identidade. A primeira delas é, ao mesmo tempo, a fundamentação teórica dos estudos sobre a memória. Trata-se da assunção de que as produções televisivas sobre temas históricos se preocupam em criar um passado suscetível de ser usado no presente. Tal significa que o seu objetivo não é o de reconstruir mimeticamente a história, mas sim criar uma narrativa do passado utilizável para compreender o presente. O resultado da representação mediática do passado não é história, mas sim memória coletiva¹⁷³, se entendermos memória coletiva como a interpretação que uma nação faz do seu passado com o intuito de dar sentido ao presente da coletividade chamada nação, ou seja, de construir uma identidade nacional. Se tivermos em conta que uma das diferenças centrais entre memória e história reside no facto de a memória ser seletiva e apelar às emoções, de modo a que os membros da nação se identifiquem com a construção que é feita do passado e, conseqüentemente, do presente, verificamos que as séries televisivas de ficção histórica são um meio eficaz para construir memória coletiva.

De facto, e ainda segundo Edgerton, a representação da história no formato televisivo tende a apresentar dramas pessoais, com conflitos, relações e sentimentos que afetam cada indivíduo e com os quais os espetadores se possam identificar. Tal leva alguns autores a afirmar que a ficção histórica estabelece uma relação emocional com as personagens e, ao mesmo tempo, com a época ou o acontecimento passado que é narrado (Tufte, 2004: 297). A relação emocional passa pela criação do efeito de nostalgia. Ao recorrer a imagens de arquivo ou a bandas sonoras com elementos pseudo-impulsionadores da *memoire involuntaire* (Benjamin, 1991: 280), o passado apresentado no ecrã confunde-se com o próprio passado individual e irreversível. Appadurai chama a atenção para o facto de este efeito sugestivo ter o poder de criar nostalgia não só entre os espetadores que viveram os acontecimentos narrados, mas também entre as gerações mais jovens que não possuem uma memória individual dos acontecimentos¹⁷⁴, criando uma “‘imagined nostalgia’, nostalgia for things that never were” (Appadurai, 1996: 77). A identificação com as personagens – normalmente os protagonistas – contribui para a identificação com a época retratada e com a interpretação que dela se faz na série em questão. Além disso, a linguagem televisiva não dispõe dos meios gramaticais da linguagem verbal para estabelecer a distância entre o presente e o passado, pelo que os acontecimentos são apresentados de maneira imediata, criando o efeito de se estar dentro da história (Edgerton, 2000: 8). Tal contribui igualmente para uma maior identificação com a proposta de memória oferecida pelo discurso televisivo, já que os indivíduos são os protagonistas da história. Rosenstone chama também a atenção para esta dupla-identificação ao afirmar em relação ao filme histórico:

Film insists on history as the story of individuals. Either men or woman (but usually men) who are already renowned, or men and women who are made to seem important because they have been singled out by the camera and appear before us in such a large image on the screen [...]. The point: both dramatic features and documentaries put individuals in the forefront of the historical process. Which means that the solution of their personal problems tends to substitute itself for the solution of historical problems (Rosenstone, 2000: 11).

Todos estes efeitos estão presentes na forma como é representado o passado recente na série *Depois do Adeus*, como será demonstrado na terceira parte deste artigo. Antes, porém, de passarmos à análise da série, convém situá-la no contexto de produção de ficção histórica na televisão portuguesa do século XXI.

2.2. Ficção histórica em Portugal

O interesse em conhecer os conteúdos e as formas de representação do passado em séries de ficção histórica reside, pois, no poder que a televisão tem de participar na constante construção de identidade nacional. Saber quais são os temas da história que as produções televisivas selecionam e quais são as formas de apresentar esses temas para o público de massas permite saber como num determinado momento se constrói identidade coletiva.

173 Edgerton distingue esta forma de construir o passado do trabalho profissional do historiador chamando-lhe “popular history” (Edgerton, 2000: 10), já que os programas televisivos de história são feitos, na maior parte dos casos, por jornalistas ou guionistas, ainda que quase sempre sob assessoria de um profissional de história. Sobre o conflito entre historiografia profissional e popular veja-se ainda a distinção que Robert A. Rosenstone faz entre “false invention/true invention” (Rosenstone, 1995: 20).

174 A que Marianne Hirsch chamou de “Generation of Postmemory” (Hirsch 2012).

Desde a sua emergência, a televisão tem estado intimamente ligada a uma forma concreta de coletividade, nomeadamente a nação. Como constatam Castelló, Dhoest e O'Donnell, “the media have been and still are agents of the national” (2009: 3). A televisão assume aqui um papel fundamental ao ser concebida como o meio por excelência de produção e proliferação da ideia de nação enquanto “imagined community” (Anderson 1980).

Numa análise quantitativa das séries de ficção histórica passadas em Portugal na última década, Catarina Duff Burnay e José Carlos Rueda Laffond identificaram 35 séries de ficção histórica produzidas em Portugal entre 1999 e 2013, sendo *Depois do Adeus* a mais recente produção (Burnay; Rueda Laffond, 2014). A análise dos conteúdos destas séries permite tirar conclusões semelhantes às da primeira secção deste artigo. Tal como o mercado livreiro e cinematográfico, também as produções televisivas a partir da viragem do milénio denotam um interesse especial pela história nacional do século XX, destacando-se períodos como o Regicídio (*O dia do regicídio*, 2007), a República (*O segredo de Miguel Zuzarte*, 2010; *República*, 2010; *Noite sangrenta*, 2010; *A noite do fim do mundo*, 2010), o Estado Novo (*Até amanhã, camaradas*, 2005; *A vida privada de Salazar*, 2008), a vida nas colónias (*Jóia de África*, 2002; *Equador*, 2008) e o período de transição democrática (*Anjo meu*, 2011; *Conta-me como foi*, 2007-2011). A análise quantitativa permite aos autores algumas conclusões significativas para compreender a série *Depois do Adeus*. Segundo os mesmos, as séries históricas produzidas a partir de 2002 tratam períodos problemáticos da história recente de Portugal, ou seja, períodos sobre os quais não existe ainda um consenso sobre a memória coletiva a preservar, destacando-se a transição para a República, o Estado Novo, a Guerra Colonial e o atribulado período de descolonização e de transição democrática (Burnay; Rueda Laffond, 2014)¹⁷⁵.

É precisamente neste contexto memorialístico que podemos situar *Depois do Adeus*, uma série que traz para o ecrã acontecimentos da história recente até agora pouco abordados na cultura de massas, principalmente ao sobrepor duas narrativas distintas como o são o retorno dos portugueses das colónias africanas e a radicalização política durante o processo revolucionário. Vejamos, pois, como se entrelaçam as memórias nesta série e que tipo de construção do passado é aqui proposto.

3. Memória do passado recente em *Depois do Adeus*

Depois do Adeus é uma série de ficção histórica com um total de 26 episódios de cerca de 45 minutos cada, que foram exibidos semanalmente entre 19 de Janeiro e 28 de Julho de 2013 em horário nobre (sábado ou domingo às 21 horas) na RTP1. *Depois do Adeus* é um *spin-off* da série *Conta-me como foi*, uma adaptação do formato espanhol *Cuéntame como pasó*, que retrata os últimos anos da ditadura do Estado Novo – incluindo a Guerra Colonial da perspetiva portuguesa (o narrador *off* é um adulto que no presente recorda os seus tempos de infância) – até ao golpe militar do 25 de Abril. Ambas as séries são produções de SP Televisão para a RTP1. A autoria de *Depois do Adeus* é de Inês Gomes, Ana Vasques, Catarina Dias, José Pinto Carneiro, Luís Marques, Sebastião Salgado, Vasco Monteiro. A assessoria histórica foi assegurada pela historiadora Helena Matos.

3.1. Sinopse

A série *Depois do Adeus* retrata o período da descolonização, colocando no centro da trama a família Mendonça, que em Julho de 1975 partira de Angola para Portugal, fugindo à atmosfera de insegurança que se fazia sentir na então ainda colónia após o 25 de Abril. À sua chegada a Lisboa, a família Mendonça – Álvaro, Maria do Carmo e os filhos adolescentes, Ana e João – é acolhida pela irmã de Álvaro, Natália, passando a viver no pequeno apartamento da família Cardoso – Natália, Joaquim e os filhos Luísa e Pedro, estudantes e membros do MRPP. A adaptação é difícil, quer pelo espaço físico que todos, de repente, têm que partilhar, quer pelo confronto de diferentes espaços sociais, quer pela inimizade entre Natália e Maria do Carmo e a concorrência amorosa entre Luísa e Ana pelo mesmo homem. Em breve a família Mendonça decide aceitar o apoio à residência do IARN e

¹⁷⁵ Contrastando com produções históricas anteriores a 2002, que se debruçavam sobre temas mais consensuais, ou seja, temas sobre os quais se criou uma memória colectiva capaz de aglutinar diferentes agentes políticos e sociais. Exemplo disso é o filme *Capitães de Abril* (2002) de Maria de Medeiros, que, ao tratar apenas a Revolução de Abril, reproduz o carácter mítico e incontestado da memória da revolução.

passa a viver num exíguo quarto da pensão de baixo nível gerida pelo corrupto Sílvio Palma, até que, por fim, passam a alugar um apartamento. As primeiras semanas são marcadas pelas idas de Álvaro e Maria do Carmo ao Banco de Angola, na esperança de recuperar o dinheiro depositado, bem como ao IARN e pela busca de emprego. Álvaro consegue um emprego na fábrica metalúrgica onde trabalha Joaquim. A integração profissional de Álvaro na fábrica é dificultada no início pelas constantes greves dos trabalhadores, a tentativa de coletivizar a fábrica e a desconfiança dos trabalhadores politizados em relação ao retornado Álvaro, menos interessado pelas lutas políticas do que em poder sustentar a família. Mas em breve Álvaro conquista pela sua competência profissional e pela atitude responsável e trabalhadora a confiança do proprietário, Casimiro Marques, que o convida a ser sócio da fábrica. Esta proposta provoca a inveja do cunhado Joaquim, que falsifica as contas de modo a que Álvaro pudesse ser acusado de desfalque. Dececionado pela desconfiança de Casimiro, Álvaro decide montar o seu próprio negócio – uma loja de electrodomésticos, em Julho de 1976, um ano após a chegada da família a Lisboa. Maria do Carmo, por seu lado, encontra emprego na mercearia do bairro, tendo que suportar as intrigas da colega, Odete Barbosa, amiga de Natália, e inimiga comum dos retornados em geral e de Maria do Carmo em particular. Ana, a filha adolescente do casal Mendonça, conhece, através dos primos, um outro membro do MRPP, Gonçalo Cunha. Gonçalo nasceu no seio de uma família de classe alta, cujos pais se encontram em Paris. Gonçalo comparte, assim, a luxosa vivenda com os irmãos, Afonso e Catarina. Enquanto Gonçalo e os seus camaradas fazem da vivenda dos pais a sede das conspirações políticas do MRPP, Afonso e Catarina disfrutam hedonisticamente a vida entre drogas e rock. Tanto Ana como João mostram dificuldades de adaptação a uma terra que não haviam conhecido antes e que os recebe com menosprezo. Sentem saudades de Angola, terra com que se identificam, assim como do conforto material de que aí disfrutavam.

Para além da família Mendonça, regressam também dois casais, como os quais Álvaro e Maria do Carmo mantinham laços de amizade em Angola: Teresa e Victor Castro e Joana e Daniel Moreira. O alargamento do universo dos retornados a estas personagens permite transmitir um conhecimento mais amplo das experiências dramáticas vividas pelos portugueses das colónias. Teresa e Victor foram atacados por forças de libertação, tendo Teresa sido violada e Victor regressado a Portugal meses depois e cego. O casal preconiza, pois, o carácter violento e traumático da experiência do retorno. Também Nando, um menino de cerca de dez anos que veio de África sem os pais, alarga o horizonte da experiência do retorno ao grupo dos menores desacompanhados. Nando é acolhido por Sívio, que o obriga a trabalhar na pensão, retendo o seu subsídio do IARN. Também na pensão vive Manuel Machado, a quem todos chamam de “Alferes”. Manuel prestou serviço militar em África, regressou ferido e traumatizado e não se conforma com a descolonização abrupta e incondicional. Com a figura do Alferes, a série abarca, ainda que sem aprofundar, a temática dos traumas da Guerra Colonial.

Um dos cenários centrais da série é o café da família Figueiredo. A centralidade deste espaço advém de três factores: (i) o facto de os donos do café, Artur e Cidália Figueiredo, terem vivido no passado em Angola e de o empregado, Filipe, ser africano, o que os aproxima moral e emocionalmente das famílias de retornados, relativizando ao mesmo tempo a atitude hostil da população residente face aos retornados; (ii) o facto de o café ser ponto de encontro de representantes de diversos grupos sociais – retornados, militares de África, membros de grupos de esquerda e a população portuguesa não diretamente politizada, mas forçosamente interessada pelos acontecimentos de política atual; (iii) por último, o espaço social do café assume centralidade, pois é principalmente aqui que se estabelece a ponte entre os dramas individuais das personagens e o contexto histórico e político do pós-25 de Abril. É a partir da televisão do café ou dos jornais aí vendidos que as próprias personagens comentam os acontecimentos nacionais. É nestes comentários que podemos entrever a interpretação que se faz na segunda década do século XXI do processo de descolonização e democratização, sobre a qual incidirá a próxima secção.

3.2. Construção do passado em *Depois do Adeus*

A novidade da série *Depois do Adeus* é dupla. Por um lado, esta é uma das primeiras produções de massa que procura enquadrar o fenómeno dos retornados na narrativa histórica nacional. Por outro lado, em *Depois do Adeus* é contada a história pouco conhecida por parte das gerações pós-25 de Abril do que foi a transição democrática em Portugal, processo complexo e caleidoscópico que tende a ser ofuscado pela excessiva mitificação da Revolu-

ção dos Cravos (Lourenço, 1997: 68). Vejamos, em detalhe, como são representados estes acontecimentos, para discutir até que ponto esta série oferece uma proposta de memória partilhada.

Integração dos retornados na narrativa nacional

O facto de os protagonistas serem representados por uma família de retornados é indício suficiente do intuito de reescrever a história do regresso do ponto de vista de quem o viveu. Estes são representados a partir do contraste com a sociedade portuguesa. Uma breve análise das personagens põe a descoberto o jogo de oposições. Todas as mulheres vindas de Angola representam o protótipo da mulher moderna nos anos 70: o vestuário e o penteado vão ao encontro dos preceitos da moda, o consumo social de tabaco e álcool faz parte dos seus hábitos culturais; são também as mulheres retornadas que dão passeios na baixa, conduzem e se encontram no café. Com este estereótipo contrasta a mulher portuguesa continental, representada por Natália e Odete. O vestuário privilegiado destas mulheres é a bata, indumentária típica da dona-de-casa portuguesa. Natália quase não abandona o espaço da casa, que limpa e cuida diariamente; a expressão corporal (lábios cerrados, palma da mão na face, olhar oblíquo) revela uma mulher oprimida pelos preconceitos sociais. O único espaço que Natália frequenta para além da casa é a mercearia, onde tece intrigas com Odete no intuito de prejudicar Maria do Carmo. Odete, por sua vez, consome produtos da mercearia sem os pagar e permite ser abusada sexualmente pelo proprietário para evitar ser despedida depois de este se aperceber dos furtos contínuos. A mulher portuguesa é, assim, representada como vítima e simultaneamente agente da sociedade repressiva e conservadora das décadas anteriores à revolução política e social do 25 de Abril. Também os homens são representados em termos de oposições. Álvaro é o protótipo do retornado empreendedor, lutador, habituado a conquistar a felicidade material pelo esforço do próprio trabalho e pela integridade moral. Joaquim é o oposto de Álvaro. Joaquim, o contabilista da metalúrgica, é um funcionário acomodado e covarde que procura manter uma posição ambivalente em relação aos confrontos entre trabalhadores e patronato, de forma a não perder o emprego. Tal como as mulheres portuguesas, também Joaquim é aqui apresentado como eticamente corrupto, ao falsificar faturas na fábrica de modo a prejudicar Álvaro. Também Sílvio, o dono da pensão, é moralmente corrupto ao aproveitar-se da situação duplamente frágil de uma criança retornada.

O cosmopolitismo, o elevado grau de formação e a integridade moral do grupo dos retornados em contraste com a tacanhez da população residente (exceção feita aos donos e ao empregado do café), associada ao facto de os retornados serem os protagonistas desta história, dá origem a uma representação marcadamente positiva deste grupo que contrasta claramente com a representação tendencialmente negativa do Portugal da época. Como é possível, pois, entrelaçar a memória do retorno na memória nacional partindo desta representação tão pouco diferenciada das personagens? Como é possível conquistar a população portuguesa para a história do destino dos retornados?

A chave do entendimento destas questões passa pelos mecanismos fílmicos através dos quais se cria uma relação emocional e de identificação com as personagens e os acontecimentos vividos. Destaco dois destes mecanismos, nomeadamente a criação do sentimento de nostalgia e a interligação do drama pessoal com os acontecimentos históricos. O sentimento de nostalgia que permite criar uma relação emocional com a história particular e coletiva é transmitido através do uso de imagens de arquivo, da reconstrução fiel dos cenários e do recurso à música da época. O genérico da série concentra todos estes elementos. A música do genérico é a reprodução da versão original da canção “E depois do adeus”, com a qual Paulo de Carvalho representou Portugal no Festival Eurovisão da Canção que teve lugar em Brighton a 6 de Abril de 1974. O protagonismo político que esta música assumiu três semanas mais tarde, durante a revolução do 25 de Abril, ao servir de senha para o golpe de estado, levou a que a música passasse à esfera coletiva como um lugar de memória (Nora 1984) da revolução. Com a escolha desta música para o genérico, os realizadores reativam esta memória coletiva, intensificando o potencial de identificação com a história que se conta no seio dos espetadores portugueses, independentemente de serem retornados ou não. Também os recursos visuais do genérico contribuem para esta confluência de memórias. Através de computação gráfica surgem sucessivamente pares de imagens: de uma das personagens fictícias e, ao mesmo tempo, uma imagem de arquivo referente tanto à descolonização como ao período revolucionário em

Portugal. Assim, os espetadores escutam a conhecida canção “E depois do adeus” e veem, ao mesmo tempo, a imagem das personagens fictícias e imagens, por exemplo, de uma página de jornal anunciando o estado de sítio em Angola, da ponte aérea ou de manifestações em Portugal a favor da libertação das colónias. O genérico termina com a imortalização das personagens apresentadas num mural cuja estética neorrealista recorda os muitos murais de conteúdo político – nas mais das vezes marxista – que decoravam as cidades portuguesas nas décadas posteriores ao 25 de Abril. A história que se vai contar – parece querer dizer o genérico – diz respeito a todos os portugueses, é, pois, história nacional, que fica gravada no mural da memória coletiva.

A componente musical, que cria no genérico o efeito de nostalgia e de identificação, é usada em vários episódios com o mesmo intuito. A banda sonora é composta de músicas do conhecimento geral, das quais se destacam canções de intervenção de José Afonso, José Mário Branco, Sérgio Godinho, entre outros, que reportam os espetadores à época conturbada da transição democrática. Também através da música se estabelece uma ponte de identificação com o universo africano. Tal é conseguido através do recurso à música africana de grande popularidade em Portugal, como o foram as canções do Duo Ouro Negro. Um exemplo deste efeito surge no quarto episódio. As três amigas de Angola – Maria do Carmo, Teresa e Joana – juntam-se em casa da família Cardoso e constataam, depois de Teresa contar as últimas novidades de Angola, que “a nossa Angola morreu” (*Depois do Adeus*, ep. 4, 00:11:28). A estas palavras sobrepõe-se a música “Amanhã”. Esta canção, ao fazer parte do imaginário do público português, contribui para a identificação deste com o destino dos retornados. A música provoca empatia pelo destino das três amigas e a tragédia que viveram os retornados – a consciência de que toda a vida que havia construído em Angola desaparecera – torna-se visível e compreensível.

Finalmente, a integração dos protagonistas nos acontecimentos históricos contribui para a identificação do público não só com as personagens, mas também com o referente real. O entrelaçamento das personagens nos acontecimentos reais é conseguido através de um recurso típico de séries de ficção histórica, nomeadamente o uso de imagens de arquivo, nas quais se entrelaçam imagens a preto e branco das personagens fictícias. Um dos exemplos mais significativos, por estabelecer de imediato uma ligação de empatia pelos protagonistas, encontra-se no primeiro episódio. Ao retroceder a diegese, a partir de um *flashback*, ao dia 25 de Abril de 1974 para mostrar como a família reagiu à notícia do golpe de estado, o primeiro episódio dá um enfoque especial à vida despreocupada e livre de que disfrutavam os futuros retornados em Angola. Ao sobrepor o ataque à propriedade da família a imagens de arquivo sobre aspetos da guerra civil nas ruas de Angola, os elementos da família Mendonça, com os quais os espetadores mantêm uma relação de identificação, tornam-se protagonistas e, ao mesmo tempo, vítimas da história. Mas também em outras situações podemos assistir a este efeito de estar dentro da história. Todos os episódios começam com imagens de arquivo tanto relacionadas com o retorno¹⁷⁶, como com o processo revolucionário¹⁷⁷. Quase sempre se seguem a estas imagens de arquivo a integração das personagens num comício, numa manifestação ou no porto de Lisboa em busca dos bens enviados por caixote – criando, assim, o efeito de real.

Podemos concluir desta análise que a televisão como contadora de história, na asserção de Edgerton, assume aqui em plenitude a sua função de integrar o retorno na história portuguesa e, conseqüentemente, amalgamar a memória dos retornados com memória nacional.

Desmitificação do 25 de Abril

A representação do PREC em *Depois do Adeus* é feita através dos mesmos recursos fílmicos já referidos na análise da representação dos retornados. Também o emprego de imagens de arquivo, a integração das personagens no centro dos acontecimentos históricos ou o recurso à música da época são alguns dos elementos que permitem ao público uma aproximação emocional aos acontecimentos. O PREC tem, para o público português da segunda

176 Por exemplo, imagens da ponte aérea, da situação nos aeroportos de Luanda e Lisboa, de manifestações de retornados em Lisboa, dos caixotes no porto de Lisboa, da chegada do barco Niassa.

177 Alguns exemplos: comício de Vasco Gonçalves, conflitos em Timor, sessão de esclarecimento do MFA, manifestação de apoio ao governo de Pinheiro de Azevedo, golpe de estado de 25 de Novembro, libertação de Otel Saraiva de Carvalho, campanha eleitoral para a eleição da Assembleia Constituinte, tomada de posse de Ramalho Eanes

década do século XXI – composto por grandes camadas que viveram os acontecimentos, mas também por uma grande parte de espetadores que nem viveu a época, nem teve acesso ao seu conhecimento nos bancos de escola – um carácter semelhante ao dos retornados. Também aqui se trata de fazer o público contemporâneo entrar numa história que, pela complexidade política, passou a segundo plano, dando lugar à narrativa mais clara da revolução do 25 de Abril, enquanto símbolo do desejo democrático do povo português e, como tal, mais suscetível de funcionar como lugar simbólico da democracia portuguesa. Trata-se, pois, tal com em relação aos retornados, de recuperar este episódio da história de Portugal para o presente.

No entanto, há uma diferença significativa entre o tratamento deste tema e o dos retornados. É que, enquanto que no caso dos retornados, a intenção é a de criar empatia para com pessoas que foram vítimas de uma história que elas próprias mal conheciam, no caso do *PREC* trata-se não de criar empatia – como criar empatia com grupos que fomentam a violência, governos frágeis ou tentativas de golpe de estado? –, mas sim de mostrar que a transição democrática em Portugal não se esgota nas imagens míticas da revolução pacífica, sendo necessário – ainda que incómodo – acrescentar o conhecimento da época conturbada que se seguiu ao 25 de Abril de 1974. A série assume aqui uma função pedagógica de explicar e interpretar os acontecimentos de 1974-76 de modo a fazerem sentido na atualidade. Um recurso fílmico usado para fazer esta ponte é o comentário. Dado que – ao contrário de *Conta-me como foi* – em *Depois do Adeus* não existe uma voz *off*, os acontecimentos são comentados por algumas das personagens principais da série. O café, espaço de encontro social, e os donos do mesmo, Artur e Cidália, assumem um papel importante nesta negociação do passado. Apesar de estarem dentro da diegese e viverem os anos 70 como donos de um café num bairro de Lisboa, Artur, Cidália (e, em menor grau, o empregado Filipe) são as personagens que falam a linguagem do século XXI e assumem as posições políticas democráticas que fazem o consenso na atualidade: a assunção de que a luta ideológica deve ser feita por meios políticos legitimados constitucionalmente, o desejo de estabilidade política como garante de progresso e a abominação da violência e do extremismo. De forma bem integrada na trama – limpando copos ou tirando um café – os três vão negociando entre si a forma de encarar o passado complexo do *PREC*. Com afirmações como: “Pelo menos o Pinheiro de Azevedo não é tão maluco como o Vasco Gonçalves” (*Depois do Adeus*, ep. 8, 00:10:45-00:10:48), Artur defende uma posição política clara e capaz de criar consenso no século XXI: a de que a normalização democrática passava por assumir uma linha moderada de pluralismo partidário e não pela instauração de uma ditadura de esquerda. Da mesma forma o comentário de Cidália: “Não foi para isto que se fez o 25 de Abril” (*Depois do Adeus*, ep. 24: 00:14:57-00:14:59), depois de ouvir a notícia de um taxista esfaqueado, é igualmente uma linha de interpretação do passado que critica a violência da época e cria o efeito catártico de se ter conquistado estabilidade e bem-estar ao optar-se pela linha moderada do PS de Soares e da conduta presidencial de Eanes. Artur e Cidália representam, pois, a voz crítica e distanciada que explica ao público do século XXI o modo como interpretar o passado conturbado do *PREC*.

Esta visão crítica e distanciada é também notória na forma como são representados os diferentes grupos sociais envolvidos mais ou menos ativamente no *PREC*. Os trabalhadores na fábrica de Casimiro, com as suas assembleias plenárias cheias de retórica marxista e de falta de experiência sindicalista e o desejo de cogestão da fábrica, acabam por levar a empresa quase à falência, salvando-se apenas com o regresso de Casimiro e com a dedicação do retornado Álvaro. Os membros do MRPP são representados como jovens ingénuos e idealistas, com pouca experiência de vida e que consomem o tempo em reuniões conspirativas e sessões de autocrítica. Em muitas destas cenas, nas quais se põem a descoberto os excessos da aprendizagem democrática, são os protagonistas retornados que assumem a posição de comentaristas. Exemplo disso é um episódio de nítido carácter alegórico e pedagógico. Ao entrar num autocarro da Carris, Álvaro depara-se com os passageiros em plena assembleia popular, exigindo que o condutor esteja ao serviço do povo e que, por isso, execute o percurso por eles exigido, sem que no entanto cheguem entre si a um acordo, impedindo o autocarro de prosseguir a sua viagem. O episódio pode ver-se como uma alegoria do Portugal revolucionário, no qual o excesso de participação popular impedia o progresso. Álvaro assume aqui a posição subtil de comentador intradieético, abandonando o autocarro com um gesto reprovativo e seguindo o caminho a pé. Outro exemplo é dado pela forma como é retratado o episódio da absolvição de Zé Diogo, depois de ter morto o proprietário rural Columbano Monteiro, através de um julga-

mento popular promovido pela UDP em Julho de 1975. As famílias Mendonça e Cardoso escutam as notícias da televisão enquanto jantam e é João, na sua inocência juvenil, que chama a atenção para o excesso: “Eu não percebo, mas este Zé Diogo não foi o que matou o outro? Então o homem que matou ficou livre e o morto é que foi condenado?” (*Depois do Adeus*, ep. 2, 00:37:12-00:37:21) e, enquanto os primos se perdem em máximas maoístas, é Álvaro que explica a dimensão histórica e instrui João e os espetadores: “É o PREC, João, o Processo Revolucionário em Curso é assim” (*Depois do Adeus*, ep. 2, 00:37:22-00:37:25).

4. Conclusão

Da análise feita podemos tirar algumas conclusões sobre a relevância desta série na memória cultural portuguesa do século XXI. Como foi possível constatar, *Depois do Adeus* enquadra-se no contexto de recuperação da memória coletiva do século XX que temos vindo a testemunhar nas últimas décadas, após uma longa fase a que Aleida Assmann chama “dialogic forgetting”, uma estratégia que consiste em manter o silêncio coletivo após acontecimentos traumáticos, de modo a facilitar a reconstrução política e económica da sociedade (Assmann 2010: 11). Quarenta anos após o fim da ditadura do Estado Novo e da Guerra Colonial, o processo de transformação política, económica e social atingiu em Portugal um grau de maturidade que permite estabelecer um diálogo com o passado através de um olhar consensual, inclusive sobre os aspetos mais polémicos do mesmo.

Depois da explosão mnemónica sobre o século XX mais distante, a série *Depois do Adeus* veio trazer, no ano de 2013, aos lares dos portugueses uma proposta de diálogo com o passado recente. Ao colocar a história entre 1975 e 1976, a série estabelece o ponto de interseção entre duas memórias distintas: o retorno de África e o processo revolucionário. O protagonismo conferido aos retornados nesta série permite contar a história do retorno a partir da sua própria perspetiva. A caracterização positiva dos retornados e os efeitos de nostalgia e presentismo utilizados permitem a identificação com este grupo social, contribuindo, assim, para inverter a memória coletiva dos retornados. Se é verdade que, como afirma Edgerton, a televisão é o principal meio a partir do qual as sociedades conhecem o seu passado, então a imagem dos retornados que está neste momento a passar para a memória cultural dos portugueses é bem distinta da memória geracional até aqui dominante. Enquanto que a memória geracional se encontra dividida, dependendo do coletivo que recorda — a memória que os retornados têm do retorno é muito distinta da que tem a população residente —, a proposta que se apresenta em *Depois do Adeus* é a de uma memória consensual que vê nos retornados não os reacionários, colonialistas que, com o fim do império, vieram concorrer com a população residente pelos postos de trabalho, mas sim pessoas com qualificações acima da média e cujo espírito empreendedor veio contribuir para a recuperação económica e para um maior dinamismo social e cultural. Esta reabilitação moral dos retornados é integrada numa proposta memorialística do período de transição democrática distinta da memória cultural do 25 de Abril. O olhar entre crítico e benevolente do que foram os excessos revolucionários do PREC contribui para uma aprendizagem mais alargada do processo de democratização e descolonização em Portugal. Ao colocar os retornados como comentadores distanciados deste processo, reforça-se mais ainda o seu protagonismo e o seu contributo para a estabilização do país.

Será necessário esperar para saber se a proposta consensual desenvolvida nesta série passará para o âmbito da memória cultural dos portugueses. No entanto, um olhar atento aos comentários feitos no *site* de *Depois do Adeus* sugere que o tema dos retornados continuará a ser alvo de uma memória dividida. De facto, a grande maioria dos comentários é feita por retornados que partilham as suas memórias de África e aprovam a reabilitação moral que a série constrói. Também programas surgidos na esteira de *Depois do Adeus* — como o programa *Começar de Novo* da Antena 1 ou o blog *Conte-nos a sua história* na RTP1 — dirigem-se inequivocamente ao grupo dos retornados. Os cidadãos portugueses que viveram o retorno na posição de população residente quase não se manifestam. Seja como for, *Depois do Adeus* veio não só desmitificar o período de transição democrática, como também libertar a memória dos retornados do esquecimento dialógico, a que tinha sido condenada. O tempo dirá até que ponto a sociedade portuguesa absorverá esta narrativa do retorno como parte da sua história.

Bibliografia

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: On the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.
- Assmann, Aleida. From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Silva, Helena Gonçalves da [et. al.] (eds.). *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 8-23.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Burnay, Catarina Duff; Rueda Laffond, José Carlos. “Television fiction and memory practices in Portugal and Spain (2000-2012): Some comparative reflections.” *International Journal for Iberian Studies*, Special Issue: *Mass Media and the Configuration of Memory in Contemporary Spain and Portugal*. (2014 [no prelo]): 1-20.
- Cardoso, Dulce Maria. *O Retorno*. Lisboa: Tinta da china, 2011.
- Castelló, Enric; Alexander Dhoest; Hugh O'Donnell (eds.). *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- CPRN. *Situação dos retornados na área de Chaves-Valpaços: Estudo preliminar*. Porto: Comissão de Planeamento da Região Norte, 1975.
- CPRN. *Os retornados da área do Alto Tâmega e a sua intervenção social*. Porto: Comissão de Planeamento da Região do Norte, 1977.
- Dacosta, Fernando. *Os Retornados mudaram Portugal*. Lisboa: Parsifal. 2013
- Dacosta, Fernando; Leonel Brito. *Os retornados estão a mudar Portugal*. Lisboa: Relógio de Água, 1984.
- Dias, Catarina; Inês Gomes. *Depois do Adeus. Um retrato fiel de um drama que marcou a sociedade portuguesa*. Lisboa: Parsifal, 2013.
- Edgerton, Gary. “Television as Historian: An Introduction.” *Film and History*. 30:1 (2000): 7-12.
- Figueiredo, Vítor Manuel de Jesus. *Os retornados num concelho do Douro-Sul: dinamismos locais de reintegração*. Lisboa: FCSH, 1996. Monografia de Licenciatura.
- Gomes, Jorge Alexandre Caiado. *O regresso das caravelas: factores de resiliência na migração dos retornados*, Família e Sistemas Sociais, Esc. Sup. de Altos Estudos, Inst. Sup. Miguel Torga, 2007. Tese de mestrado.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hoefgen Lynn. *The Integration of Returnees from the Colonies into Portugal's Social and Economic Life*. Ann Arbor, MI: University of Michigan, Dissertation Services, 1997.
- Eduardo Lourenço. *Portugal – Europa. Mythos und Melancholie*. Frankfurt am Main: TFM, 1997.
- Magalhães, Júlio. *Os Retornados – Um amor nunca se esquece*. Lisboa: A esfera dos livros, 2008. [2013 19.^a edição]
- Marques, Maria do Rosário de Fátima. *Redes de solidariedade familiar entre os retornados de Angola do Bairro Cova da Moura*. Lisboa: FCSH, 1992. Monografia de licenciatura.
- Martins, José Nunes. *Emigrantes, retornados, regressados e mudança numa comunidade da Beira-Interior*. Lisboa: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Univ. Católica Portuguesa, 1986.
- Mimoso, Manuel Carlos de Jesus. *O impacte que a mudança de contexto sócio-cultural teve na prática pedagógica dos professores do ensino primário: o caso dos professores oriundos de Angola entre 1970-1977*. Universidade Aberta, 2000. Tese de Mestrado.

- Nora, Pierre (ed). *Les lieux de mémoire*. Vol. 1: *La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- Oliveira, Nelson Clemente Santos Dias. *O regresso dos filhos pródigos: trajetórias pessoais de retornados no distrito da Guarda*. Universidade da Beira Interior, 2004. Tese de Mestrado.
- Pereira, Júlio Borges. *O último retornado* (romance). São Pedro do Estoril: Saída de Emergência, 2012.
- Pires, António. *Desalojados: a tragédia nacional dos retornados* (romance). Lisboa: Livraria Francisco Branco, 1976.
- Pires, António. *Retornados, desalojados, espoliados*. Lisboa: Livraria Francisco Branco, 1975.
- Pires, Rui Pena. *Migrações e integração. Teoria e aplicação à sociedade portuguesa*. Oeiras: Celta, 2003.
- Pires, Rui Pena. *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1987.
- Pires, Rui Pena. *Os retornados: um estudo sociográfico*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1984.
- Pires, Rui Pena. O regresso das colónias. In Bethencourt, Francisco; Chaudhuri, Kirti. *História da expansão portuguesa*. Vol. 5: *Último império e recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Temas e Debates, 2000. 182-196.
- Pizarro, Teresa. *Os retornados* (romance). Almargem do Bispo: Padrões Culturais, 2004.
- Rosenstone, Robert A. "The Historical Film as Real History". *Film-Historia*. 5:1 (1995): 5-23.
- Santos, David. *Retornados explorados*. S.l: s.n., 1975.
- Trabulo, António. *Retornados: O adeus a África*. S.l.: Cristo Negro, 2009.
- Tufte, Thomas. Telenovelas, cultura e mudanças sociais: da polissemia, prazer e resistência à comunicação estratégica e ao desenvolvimento social. In Lopes, Maria Immacolata Vassalo (ed.). *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 293-319.
- Welzer, Harald; Claudia Lenz. *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Filmografia/Radiografia

- Começar de Novo*. Iolanda Ferreira, Antena 1, 2013.
- Conta-me como foi*. Fernando Ávila, Jorge Queiroga, Sérgio Graciano, SP Televisão/RTP, 104 episódios, 2007-2011.
- Depois do Adeus*. Patrícia Sequeira, Sérgio Graciano, RTP, 2013.
- Conte-nos a sua história* [Em linha]. RTP. [Consult. 30 jan. 2014]. Disponível em WWW:URL<media.rtp.pt/blogs/conteasuahistoria> 2013.

A Rua Nova de Lisboa e a literatura portuguesa de quinhentos

Thomas F. Earle

Universidade de Oxford

(Reino Unido)

A Rua Nova de Lisboa deixou de existir em 1755. No entanto, a fama da principal artéria comercial da opulenta Lisboa manuelina subsiste até hoje, devido aos comentários de visitas e dos próprios portugueses, e também às imagens pictóricas, como as que vemos hoje. Os dois quadros, que só nos últimos anos foram identificados, pertencem à casa museu de Kelmscott House, nas imediações de Oxford. Formam parte de uma série, todos dedicados à Rua Nova, de um autor anónimo, mas provavelmente não português que, como é evidente, ficou impressionado pelo movimento da rua, em que se vêem mercadores prósperos, além de escravos africanos e criados. Neste artigo veremos o impacto que a mesma cena teve nos espíritos dos escritores da mesma época.

‘Aquele grã Rua Nova conhecida / por todo mundo’. São palavras, escritas em 1557 ou 1558, do poeta e dramaturgo humanista António Ferreira, tiradas de uma carta em verso ao amigo íntimo Manuel de Sampaio, companheiro de estudos da Universidade de Coimbra.¹⁷⁸ No entanto, na mesma estrofe – que é um terceto, como era normal na poesia culta deste tipo – aparece uma nota crítica:

Aquele grã Rua Nova conhecida
por todo mundo, que outra cousa conta
senão da nau ganhada, ou nau perdida?(Ferreira, 293, vv. 40-2)

Torna-se evidente, de um estudo do contexto da epístola, que Ferreira não aprovava as preocupações mercantis da gente que enche a rua movimentada, apesar da sua admiração pela grandeza e pela fama do lugar.

Voltaremos mais tarde a este poema complexo e interessante, em parte porque o autor foi um dos muito poucos escritores quinhentistas que se referiu à Rua Nova. Com a palavra ‘escritor’ quero dizer poetas e dramaturgos, autores de obras imaginativas que, como seria de presumir, se teriam entusiasmado pela famosa artéria, em que se manifestava a evidência dos sucessos comerciais e marítimos de Portugal. No entanto, tal entusiasmo não existe, mesmo tomando em conta as palavras, estas puramente descritivas, de Damião de Góis dedicadas à Rua Novana sua *Urbis Olisiponis Descriptio (Elogio da Cidade de Lisboa)*. O autor não era nem poeta, nem dramaturgo, e a sua prosa latina destina-se, em parte, a um público estrangeiro, já que a primeira edição de 1554, de Évora, foi seguida por mais duas em 1603 feitas nas cidades de Colónia e de Frankfurt. No texto escreve:

‘Cortando à esquerda, chegaremos a uma outra artéria que tem o nome de Rua Nova dos Mercadores, muito mais vasta que todas as outras ruas da cidade, ornada, de um lado e de outro, com belíssimos edifícios. Para aqui confluem, todos os dias, à compita, comerciantes de quase todas as partes do mundo e suas gentes, em concurso extremo de pessoas, por causa das vantagens oferecidas pelo comércio e pelo porto.’¹⁷⁹

No curso da descrição sóbria não há sinal das questões morais e religiosas que tanto preocupavam os escritores imaginativos de língua portuguesa ao comentarem a vida da Rua Nova ou, como acontecia com muito mais frequência, a cidade de Lisboa como um todo. É sintomático, talvez, que o próprio Góis, na conclusão da sua crónica em língua vernácula de D. Manuel, tenha descrito os edifícios religiosos e outros construídos durante o reinado do monarca, sem dizer nada acerca da Rua Nova, nem da vida comercial da capital.¹⁸⁰ Quem comen-

178 Para a data provável do poema, ver António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), p. 586.

179 ‘...in aliam eodem pariter nomine nouam mercatorum, continuo flectens ad laevam, deuenies, caeterarum omnium longe latissimam, aedificiisque pulcherrimis, utrinque exornatam. Illuc omnibus fere ex partibus orbis, et gentibus quotidie mercatores certatim conveniunt maximo hominum concurso et frequentia, propter commerciorumportusque opportunitatem’. Damião de Góis, *Urbis Olisiponis Descriptio*, ed. e tr. Aires A. Nascimento (Lisbon: Guimarães, 2002), p. 160. A tradução é a do próprio Prof. Aires A. Nascimento.

180 Ver Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, ed. David Lopes, 4 vols (Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1949), IV, cap. 85.

tava, em português, estes aspectos da vida nacional exprimia normalmente uma atitude crítica, às vezes irónica, que não caberia bem na conclusão, necessariamente elogiosa, de uma crónica régia.

Com efeito, sobretudo na primeira metade do século XVI, a atitude dos autores de poesia ou de teatro para com Lisboa, a cidade em que se encontrava a Rua Nova, era bem negativa. Como prova, há as muitas referências a Lisboa nos escritos literários da época, que incluem várias peças teatrais em que a própria cidade, personificada, surge no palco como figura trágica, mera sombra de uma grandeza já passada. O facto não deixa de nos surpreender, dado que, na altura, a urbe tornou-se num dos maiores centros comerciais da Europa. A investigação de tal fenómeno fornece-nos alguns indícios para compreender a reacção complexa dos portugueses perante os feitos extraordinários dos seus conterrâneos na África e na Ásia.

Mas, para começar, a Rua Nova. Graças ao trabalho do Centro de Estudos de Teatro, com sede na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e dirigida pelo Prof. José Camões, praticamente todas as peças de teatro escritas no Portugal quinhentista estão acessíveis on-line. No decurso dos trabalhos do Centro, digitizaram-se mais de 125 obras, que constituem um corpus muito mais vasto do que os estudiosos julgavam que houvesse, sendo agora possível procurá-las todas. Contudo, quem busca as palavras Rua Nova encontrará só quatro ocorrências, facto deveras surpreendente, dado que muitos dos autos e outras obras dramáticas têm cenário urbano. Gil Vicente, por exemplo, de longe o dramaturgo mais conhecido e mais prolífico do século, nunca se lhe refere, nem mesmo no *Pranto de Maria Parda*, em que a protagonista percorre as ruas de Lisboa, numa procura cómica mas infrutífera de vinho. Por isso, nomeiam-se na peça muitas das vias da cidade, mas não a Rua Nova, talvez por ser elegante demais para Maria e os seus amigos, os taverneiros.

Com efeito, na literatura dramática menciona-se a artéria apenas quatro vezes, mas só de passagem, porque nenhum auto ou comédia tem a Rua Nova como cenário. Tais referências encontram-se em Anriques Lopes, *Cena Policena*, no anónimo *Auto de Guiomar do Porto*, na introdução do *El-rei Seleuco*, de Camões, em que o Mordomo da casa em que a peça vai ser representada se refere à loja do Boticário, situada na Rua Nova, como lugar onde as pessoas se reúnem para conversar, e em João Escovar, *Auto de Florença*. Este último auto, quase inteiramente desconhecido, foi representado pela primeira vez em 1561, na presença de D. Sebastião, na altura uma criança de apenas sete anos. A referência breve e humorística à Rua Nova que se encontra na peça é um bom exemplo da pouca estima sentida pelos dramaturgos da época para a via comercial mais famosa da cidade.

O *Auto de Florença*, que é o nome da heroína, não a cidade italiana, é uma peça melodramática, até sensacional, de que a protagonista, antecessora da Portia de *The Merchant of Venice* shakespeariano, se disfarça como juiz, em traje masculino, para poder punir o homem que tinha levantado uma acusação falsa contra ela. No momento climático do auto revela-se como mulher, desfecho que leva uma das outras personagens a afirmar: 'Já Florença apareceu e o despachadeiro [isto é, o juiz] se sorveu pelo cano da Rua Nova' (Escovar, 10 C)

Na realidade, havia um cano debaixo da Rua Nova, de capacidade considerável, porque a rua, antigamente conhecida como a Rua do Cano Novo, tinha sido construída para controlar o 'veio de águas pluviais que, no Inverno, se formava a partir dos vales das actuais Avenida da Liberdade e Almirante Reis' (Carita, pp. 75-6), não sendo, portanto, idêntica à Rua Nova dos Mercadores, descrita por Góis, embora ficando perto dela. Com efeito, ambas as ruas formavam parte da nova e grandiosa Lisboa edificada por D. Manuel, mesmo se os escritores da época nem sempre as distingam. A fala do auto de Escovar é bem integrada na estrutura da peça, mas não aumenta em nada o prestígio da capital.

Contudo, é forçoso admitir que nenhum dos autos em que a Rua Nova é referida é uma obra literária de grande significação, e por esta razão tais referências não merecem muito a nossa atenção. Por outro lado, a rua quase não se menciona em outros textos literários, quer estes sejam significativos, quer não. Existe a já citada carta de Ferreira, que é um texto importante, a que voltarei mais tarde. Há também uma referência ambígua na *Miscelânea* de Garcia de Resende, esse relatório de tudo o que ocorreu durante a vida do autor, cujas datas são de 1470 a 1536. Nele o poeta explica como o infante D. Luís andava pelas 'ruas novas' de Lisboa, sem as descrever nem identificar (Garcia de Resende, p. 287, v. 2731). Haverá sem dúvida outras referências, mas provavelmente poucas, que ficam por encontrar.

Já se sugeriu que uma das razões pelas quais a Rua Nova não estimulou a imaginação dos escritores foi a visão pessimista de Lisboa que prevalecia entre eles na primeira metade do século XVI, até cerca de 1555. Por isso, dava-se uma interpretação negativa a certos aspectos do crescimento da cidade que, de outra forma, podiam ter sido vistos em termos positivos, ou pelo menos neutrais. Como exemplo, pode-se tomar a expansão populacional daqueles anos, causada pela migração interna e pela chegada de estrangeiros, entre eles, escravos africanos, facto notado por vários, sem grande satisfação. Garcia de Resende, este, acreditava que o número de forasteiros ia ultrapassar o dos habitantes tradicionais. (Garcia de Resende, p. 264, vv. 1989-90)

A visão negativa da cidade resultou do enorme choque causado pelas viagens ultramarinas no espírito dos poetas e dramaturgos portugueses. Como se sabe, a primeira expedição de Vasco da Gama, 1497-9, foi propulsionada pelas esperanças mais fantásticas, da parte de alguns, pelo menos, e o próprio êxito parecia confirmar a iminência de um império universal cristão, de que D. Manuel seria o chefe. Até os nomes eram considerados factores determinantes: o do monarca, um dos do próprio Cristo, e o do navio do Gama, S. Gabriel, o anjo da anunciação à Virgem Maria.¹⁸¹ Embora a primeira viagem não tenha produzido as conversões em massa que alguns esperavam, as expectativas milenárias continuavam a formar parte da política oficial, tendo tido um efeito profundo nas actividades mesmo de Afonso de Albuquerque, líder pragmático e competente, fundador, segundo a opinião generalizada, das estruturas militares e administrativas do Estado da Índia enquanto servia como governador entre 1509 e 1515.¹⁸²

Como é óbvio, só um círculo muito pequeno de pessoas, associado com o rei, tinha tais crenças mas, mesmo assim,¹⁸³ é difícil compreender a visão da capital exprimido por vários escritores das primeiras décadas do século de quinhentos sem tomar em conta a decepção profunda sentida como consequência do malogro das expectativas messiânicas. O caso mais óbvio é o de Gil Vicente, dramaturgo intensamente religioso, mas ao mesmo tempo cómico brilhante, responsável pelas festividades da corte durante mais de 30 anos, até cerca de 1536. Mantinha firmemente a sua crença na imanência do fim do mundo, mesmo nos últimos anos da carreira, no reinado de D. João III, quando se desenvolveu uma política imperial mais racional.¹⁸⁴

Para Gil Vicente a associação de Lisboa com a expansão ultramarina era altamente perturbante, e muito longe de ser uma razão de orgulho, sendo o factor preocupante a riqueza e a corrupção da cidade, que não se coadunavam com os que pareciam ser os desígnios de Deus. Tal preocupação ia além do conservadorismo religioso tradicional, devido às expectativas extraordinárias suscitadas pela descoberta de novos mundos, que em princípio podiam ter resultado na eliminação do Islame e na reconquista de Jerusalém (meta fora do alcance dos espanhóis da América). Havendo um prémio tão alto, o estado pecaminoso de Lisboa era um travo amarguíssimo, porque implicava que os portugueses não eram dignos do seu destino.

Tal parece ter sido o pensamento do jovem Gil Vicente do *Auto da Índia*, composto em 1509 para celebrar o regresso da armada chefiada por Tristão da Cunha. Lisboa é o cenário deste auto bem conhecido, em que uma mulher nova se entretém com vários amantes enquanto o marido está ausente como marinheiro da armada. O enredo e as personagens têm ligações evidentes com a farsa medieval tradicional, mas ao mesmo tempo existem na peça vários níveis de significação, nem todos eles bem compreendidos pelos estudiosos modernos do auto. Na cena do regresso do marido, por exemplo, ligada simbolicamente à vinda de Cristo, cria-se uma situação em que o casal não podia simplesmente melhorar o seu comportamento, mas até atingir a salvação. Na realidade, porém, nem marido nem mulher sabem aproveitar esta oportunidade. Enquanto a dona da casa esconde do ma-

181 A referência clássica para o milenarismo na corte manuelina encontra-se em Luís Filipe F. R. Thomas, 'L'idée imperiale manueline', em *La Découverte, le Portugal et l'Europe*, ed. Jean Aubin (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990), pp. 35-103.

182 Luís Filipe F. R. Thomaz, 'A "Política Oriental" de D. Manuel I e seus contracorrentes', in *De Ceuta a Timor* (Algés: Difel, 1998), pp. 189-206 (197).

183 *Ibid.*, p. 194.

184 Ver o *Auto da Lusitânia*, representado pela primeira vez em 1532, em Gil Vicente, *Obras*, ed. José Camões, 5 vols (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002), II, p. 405, vv. 766 e 793. Para a mudança da política no reinado de D. João III ver Giuseppe Marocci, *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVII)* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012), p. 179.

rido o seu pretense adultério, ele por sua vez impede, com alguma manha, que ela saiba quanto dinheiro trouxe do Oriente, sendo possível que ele tenha voltado tão pobre como quando partiu. O seu comentário das suas actividades no Oriente reduz-se ao dístico seguinte: ‘Fomos ao rio de Meca [provavelmente o Estreito de Bab-el Mandeb, na entrada do Mar Vermelho], pelejámos e roubámos’ (Vicente, II, p. 185. vv. 464-5)¹⁸⁵

Ora, se as expectativas religiosas suscitadas pela primeira viagem à Índia acabam, poucos anos depois, no que não passa de pirataria, então não é de surpreender que Lisboa também seja um lugar de corrupção, corrupção malograda, porque o adultério da mulher não chega a ser consumado, enquanto que o marido podia ter voltado da Índia sem nada nas algibeiras. Também numa peça do fim da carreira, *Nau de Amores* de 1527, Gil Vicente chama a atenção aos aspectos negativos da riqueza da capital, porque desencaminha as pessoas da verdadeira via para a salvação.

É uma indicação da criatividade de Gil Vicente, além da importância que Lisboa sempre teve no seu pensamento, que ele tenha encontrado uma maneira inteiramente nova de apresentar a cidade neste auto, como princesa personificada que dá as boas vindas a D. João e à rainha D. Catarina na altura de uma solene entrada real. Na verdade, a capital é uma princesa bela, cortejada por estrangeiros, neste caso, pelo Príncipe da Normandia, que ouviu falar das grandezas da urbe, mas o público logo se apercebe de que alguma coisa não bate certo, porque a razão da ausência da família real é a incidência de peste, que Lisboa explica desta forma:

E que de viçosa
 De doce, de linda, de mui abondosa
 Se peste não fosse todos meus heréus [herdeiros]
 Nam conheceriam que i havia Deos
 Que seria peste muito mais perigosa. (Vicente, I, p. 618, vv. 81-5)

Dito de outra maneira, as riquezas deste mundo distraem do verdadeiro fim da vida, que é a religião. Com efeito, como explica José Camões, sempre que uma personificação de Lisboa entra no palco, é uma vítima da peste.¹⁸⁶

Podemos encontrar outro exemplo no poeta e dramaturgo humanista Francisco de Sá de Miranda (1487-1558), que era provavelmente mais novo que Gil Vicente, vivendo mais vinte anos do que ele, e cuja saída da capital detestada, nos anos 30, ganhou fama. Tendo-se estabelecido permanentemente no Minho, compôs uma série de poesias satíricas em que condenava a vida cidadina. Numa destas poesias, a carta em verso ao seu amigo António Pereira, escrita provavelmente nos anos 40, aparece uma denúncia veemente de Lisboa, que em pouco tempo se tornou proverbial:

Não me temo de Castela,
 Donde inda guerra não soa,
 Mas temo-me de Lisboa
 Que, ao cheiro desta canela,
 O reino nos despovoa. (Sá de Miranda, p. 93, vv. 11-15)

Mais uma vez, o que aqui se condena são Lisboa e as riquezas do Oriente. Nota-se aqui uma diferença geracional, porque Sá de Miranda, que conhecia bem a literatura greco-latina, lamenta a perda daquele vigor que dava ao pastor lusitano Viriato a vitória contra os romanos no século II antes de Cristo. Tal pensamento não teria ocorrido, provavelmente, a Gil Vicente, que tinha uma formação pré-humanista, mas havia também uma dimensão religiosa na crítica mirandina de Lisboa, que transparece nos seus versos em louvor da simplicidade da vida dos patriarcas do Velho Testamento.¹⁸⁷

185 Para uma discussão pormenorizada do auto ver T. F. Earle, ‘The Ending of Three Plays by Gil Vicente: *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?* and *Auto da Sibila Cassandra*, em *Por s’entender bem a letra: homenagem a Stephen Reckert*, eds Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Serra (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011), pp. 701-14.

186 Afonso Álvares, *Obras*, ed. José Camões (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006), Introdução, pp. 22-3.

187 *Ibid.*, p. 105, vv. 311-20.

Não deixa de ser verdade que havia na Lisboa quinhentista epidemias de peste, como em outras cidades europeias da mesma época; além disso, um terramoto violento assolou a cidade em 1531, referido por António Álvares, no *Auto de S. Vicente*, outra peça em que uma Lisboa flagelada entra no palco para chorar o seu sofrimento. Apesar destes desastres, a urbe vivia anos de grande prosperidade que, no entanto, foram vistos pelos poetas e dramaturgos exclusivamente em termos negativos, sendo Sá de Miranda um dos críticos mais influentes, por ele, pioneiro da literatura renascentista em Portugal, ter muitos discípulos. É entre estes, porém, que surge uma mudança de atitude, sobretudo à volta de 1550.

Com efeito, pode-se interpretar a decisão de D. João III, tomada no fim dos anos 40, de abandonar algumas das praças de África como o fim da política externa milenária do pai do monarca, porque as fortalezas eram vistas como baluartes da fé contra a ameaça muçulmana, um passo para diante na conquista projectada de centros religiosos, tal como Fez e, ultimamente, Jerusalém e, como tais, sem vantagens materiais.¹⁸⁸ Por esta altura, porém, considerava-se a expansão na África oriental e na Ásia uma operação distinta da das praças marroquinas, porque os portugueses já estavam conscientes da diversidade do Oriente, sobretudo depois de terem chegado à China e ao Japão, e estavam a construir uma rede complexa de alianças, de que um dos fins mais importantes era o desenvolvimento do comércio. Por isso, o idealismo religioso já não podia continuar a ser o único motivo da política externa, mesmo se o império ainda tivesse uma dimensão religiosa importante, mais através da missão do que da cruzada e da conquista. O império tornou-se negócio.

A mudança política não deixava de influenciar, directa ou indirectamente, a produção poética, como se vê na obra de Pero de Andrade Caminha, até há pouco mal conhecida, mas hoje acessível ao mundo académico, graças a uma edição importante da responsabilidade de Vanda Anastácio. Num ano incerto, mas antes de 1558, Andrade, escritor prolífico e discípulo de Sá de Miranda, felicitou o aniversário do mestre com uma ode em que a atitude para com Lisboa muda, mesmo se de uma forma qualificada. Nesta altura Sá de Miranda vivia já no campo, mas Andrade Caminha dá a entender que escreve da capital. Começa com estas palavras: ‘Louvarão muitos esta grã cidade’, e na segunda estrofe explica as razões porquê:

Seus espantos verão, suas grandezas,
 Seus nobres edificios
 D’obra antiga e moderna, as variedades
 Dos estados, das obras, dos edificios,
 Dos negócios, dos tratos, das riquezas,
 Dos costumes, das leis, e das vontades. (Anastácio, II, p. 871, vv. 1 e 7-12)

O interesse desta estrofe consiste, não tanto na descrição relativamente simples dos edificios, riqueza e actividades da cidade, mas na data provável da sua composição. Andrade Caminha nasceu nos anos 20 As primeiras poesias da sua autoria que se podem datar pelas referências que contêm a factos históricos contemporâneos são dos meados da década de 50, sendo portanto esta a época da composição da ode, sem dúvida escrita antes da morte do destinatário, em 1558.¹⁸⁹ A data é significativa, porque indica que já tinham passado cerca de cinquenta anos desde a primeira viagem de Vasco da Gama antes de um poeta poder celebrar a prosperidade material da capital do país.

Mesmo assim, a satisfação de Andrade Caminha está longe de ser completa, porque o poeta não se associa pessoalmente com o louvor de Lisboa, que atribui aos ‘muitos’. Além disso, lendo-se a poesia inteira, confirma-se a atitude cautelosa do autor, manifesta na estrutura da sua ode, que consiste em doze estrofes de seis versos cada, precisamente no meio das quais o sujeito passa de os ‘muitos’ a ser o próprio Sá de Miranda que, como sabemos, desprezou a cidade e os valores cívicos. Nas palavras do poeta:

Ah, prudente Francisco, desprezaste
 Sempre as cidades vãs,
 Cheas de maos enganos, vãos negócios,
 Louvas teu doce Neiva... (Anastácio, II, p. 873, vv. 55-8)

188 Marcocci, *A consciência de um império*, pp. 127, 325.

189 Vanda Anastácio, *Visões de Glória*, I, pp. 2-4.

Qual a posição do poeta no meio disto tudo? Ele não faz parte dos ‘muitos’ prósperos das primeiras seis estrofes, mas também não se associa claramente a Sá de Miranda e à vida pastoril, porque nas últimas estâncias o humanista solitário se opõe a ‘nós’, agrupamento vago que talvez inclua o resto da humanidade. Afinal de contas, não é possível saber com precisão a opinião do vate, mas pelo menos a ode suscita o pensamento de que, para alguns, Lisboa não era necessariamente um mau lugar para se estar.

Até à edição da obra completa por Barbara Spaggiari em 2009, André Falcão de Resende era outro poeta quase inteiramente desconhecido. Tendo nascido em 1527, era contemporâneo de Andrade Caminha e, tal como ele, via a Lisboa dos meados do século sem grandes preocupações. Assim, embora consciente dos perigos da metrópole, que descreve na poesia satírica, tem a certeza de que o homem bom saberá vencê-los:

Pera quem tem bom destino
 e que é a Deos muito dado,
 onde há mais culto divino
 onde mais lugar sagrado [entende-se: do que em Lisboa]?
 Mas pera quem mal s’aveza
 a vícios mal s’inclina
 onde mais Ormuz? mais China?
 mais Nápoles? mais Veneza? (Falcão de Resende, I, p. 419, vv. 18-24 (com ortografia ligeiramente modernizada))

A lição a tirar destes versos é que Lisboa é uma cidade opulenta, tal como os centros de comércio orientais e italianos, mas que, pelo menos em Portugal, a riqueza pode ser vista em termos optimistas. Segundo Falcão de Resende explica ao destinatário da Sátira 12, Felipe de Aguiar, tudo depende da atitude das pessoas perante o mundo material. Por exemplo, a pobreza do próprio poeta impede-o de viver na cidade, mas os prazeres da vida campestre não são superiores moralmente aos da vida citadina, como crera Sá de Miranda, porque a consolação da religião está ao alcance de todos, onde quer que estejam.

Esta é uma noção que dá à sátira de Falcão de Resende equilíbrio e até optimismo, permitindo-lhe celebrar a chegada a Lisboa de pedras preciosas, têxteis e drogas do oriente, porque o cristão convicto não se deixa contaminar moralmente por tais produtos.¹⁹⁰ É verdade que a Sátira 12 foi endereçada a Felipe de Alguilar ‘em nome de um fidalgo’, o que pode sugerir um certo distanciamento da parte do autor mas, mesmo assim, o poema reflecte provavelmente as opiniões de Resende, já que se nomeia a si próprio na estrofe 15, ao pedir ao destinatário um galgo, para dar mais alegria às caçadas, pedido feito, porém, sem qualquer azedume. A Sátira 4, em que Lisboa também é referida, foi endereçada em nome do próprio poeta a outro escritor, Jerónimo Corte-Real, a quem faz a mesma garantia, de que é possível ficar puro, mesmo cercado de:

Tanta droga e cheirosa especiaria
 de lã, seda, algodão, roupa excelente,
 tanta pérola fina, e pedraria! (Falcão de Resende, I, p. 373, vv. 161-3)

Chegou o momento de voltar à carta em verso de António Ferreira com que começámos, não só porque nela se menciona a Rua Nova, mas também por causa da relação angustiada do poeta com a temática da composição que é, mais uma vez, a cidade de Lisboa. Ferreira pertencia à mesma geração que Andrade Caminha e Falcão de Resende – nasceu em 1528, um ano depois deste último – mas nota-se nele, em alto grau, aquele idealismo que caracterizava a literatura portuguesa das primeiras décadas do século. Contudo, tal como os seus contemporâneos, acreditava, pelo menos em teoria, que o poder e a riqueza da capital não eram inerentemente maus. Além disso, parece ter apoiado a política de D. João III do abandono das praças marroquinas, e não existem sinais de milenarismo na sua obra.¹⁹¹ Apesar disso, tinha profunda consciência da dificuldade de viver segundo princípios

190 Falcão de Resende, I, pp. 420-1.

191 Ver T. F. Earle, ‘Não o inimigo fora de portas mas a virtude estóica interior: António Ferreira e o Islão’, in *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do Renascimento* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013), pp. 205-22.

morais, factor esse que dá à sua poesia acerca de Lisboa uma tensão que falta nos versos despreocupados de Andrade Caminha ou de Falcão de Resende.

Ferreira nascera em Lisboa, como explica a seu amigo Manuel de Sampaio, destinatário da epístola:

Esta cidade em que nasci, formosa,
 Esta nobre, esta cheia, esta Lisboa,
 Em África, Ásia, Europa tão famosa (Ferreira, p. 293, vv. 28-30)

Estava convencido, porém, que os anos melhores da sua vida se tinham passado na Universidade de Coimbra, longe das distrações da capital, onde estudou durante cerca de dez anos e onde também encontrou Sampaio, antes de partir para Lisboa em meados da década de 1550, com a idade de 29 ou 30 anos. Lá ficou, no serviço real, em que prosperou, até ser nomeado desembargador doível, o que prova que conhecia o sucesso e que a vida na metrópole não lhe era de todo má, em termos materiais.¹⁹² No entanto, as poesias de 1557-58, escritas pouco depois da sua chegada, são a expressão de uma ansiedade profunda acerca do efeito corruptor da riqueza e do poder sobre a vida moral do poeta, e até sobre a sua capacidade de escrever.

Na carta a Sampaio, porém, Ferreira pode ainda conceber uma vida activa que dá honra e que é galardoada neste mundo, tomando como exemplo o soldado que volta do campo de batalha, aplaudido e admirado por todos (vv. 79-84). A imagem militar dá muito nas vistas, sendo muito pouco frequente na obra do poeta, dada a sua inclinação ao pacifismo, e por isso é importante notar que o soldado mereceu louvor, ‘defendendo o lugar em que foi posto’, v. 81, não por ter agido com agressividade. Este último pormenor indica como muito poucos homens de vida activa, ao contrário de contemplativa, podem viver honradamente, já que a agressividade é característica dos militares.

O poeta desenvolve esta noção, da dificuldade de viver bem no mundo, no decurso dos vinte versos seguintes, em que aponta para o caminho errado seguido por quase todos, até chegar a uma estrofe famosa de contraste entre o amor humanista ao ócio e a aventura imperial dos portugueses:

Quanto, meu Sampaio, quanto mais val,
 Meu bom amigo, um ócio, livre, e honesto,
 Que as Índias guerrear de Portugal! (Ferreira, p. 295, vv. 103-5)

Nota-se como a rima ‘val...Portugal’ aumenta a força deste epigrama pungente, que abre o caminho para um idílio pastoril do próprio poeta, no qual se imagina na companhia da sua noiva (Maria Pimentel, primeira mulher do poeta, é a temática de muitas das composições deste período). No entanto, a rejeição total da cidade incomoda o leitor, porque, como vimos há pouco, a imagem do regresso do soldado leal sugere que para alguns ao menos, mesmo se poucos, uma vida virtuosa passada no mundo não era impossível.

No fim, Ferreira consegue o equilíbrio necessário ao poema, resolvendo a contradição aparente, quando prova que o idílio pastoril também é corruptor. Isto faz, depois de uma estrofe em que chega tão perto à descrição do acto sexual quanto era permitido a um humanista cristão (vv. 154-6), ao reintroduzir o amigo Sampaio na poesia, como freio do comportamento imoderado do vate: ‘Temperas gravemente o solto riso / Do meu contentamento’ (vvl. 160-1). Evidentemente, é necessário que os desejos de Ferreira sejam controlados pela razão do amigo estóico, sendo o poeta fraco demais para tal tarefa.

Resumindo e concluindo, podemos dizer que a significação da epístola é que a imperfeição humana torna impossível uma vida deveras honrada, quer na cidade, quer no campo. É claro, na óptica de Ferreira, que o campo é moralmente superior à cidade, mas mesmo no seio da natureza há riscos, só superáveis com a ajuda de um amigo. Também não deixa de ser significativo o facto de o idílio pastoral ser uma ficção imaginativa, já que na realidade o poeta permanecia em Lisboa.

O idealismo de Ferreira, a busca cada vez mais ansiosa de uma vida superior, tem como consequência que o aspecto físico da Rua Nova e da cidade de Lisboa em geral, e as actividades que lá se desenvolviam, preocupavam o poeta menos que a capacidade dos transeuntes para atingir uma vida moralmente melhorada. Ele viu-se

192 António Ferreira, pp. 7-8.

forçado a concluir que tal capacidade não era inexistente, mas muito limitada, mesmo no caso do próprio poeta.

As imagens da Rua Nova que hoje podemos ver revelam várias camadas da sociedade, desde escravos e criados até aos lisboetas mais prósperos. É notável que os escravos se vistam com cores alegres, enquanto a maioria das pessoas retratadas tem roupagens sombrias, em muitos casos negras, a cor da penitência. Na verdade, os quadros mostram o vai-e-vem da cidade, mas com seriedade. Talvez em Ferreira, moralista incerto, de si e dos outros, e altamente sério, a Rua Nova tenha encontrado o seu poeta.

Bibliografia

- Álvares, Afonso. *Obras*. Ed. por José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Anastácio, Vanda. *Visões de Glória: uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha*. 2 vols Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- Carita, Helder. *Lisboa Manuelina*. Lisboa: Horizonte, 1999.
- Earle, T. F. Não o inimigo fora de portas mas a virtude estoíca interior: António Ferreira e o Islão. *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- Earle, T. F. The Ending of Three Plays by Gil Vicente: *Auto da Índia*, *Quem tem farelos?* and *Auto da Sibila Cassandra*. In Calderón, Manuel; Camões, José; Serra, José Pedro (eds.). *Por s'entender bem a letra: homenagem a Stephen Reckert*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- Escovar, João. *Auto de Florença*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [Em linha]. Disponível em WWW:URL<<http://www.cet-e-quinheiros.com>>.
- Ferreira, António. *Poemas Lusitanos*. Ed. por T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Góis, Damião de. *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*. Ed. por David Lopes. 4 vols. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1949.
- Góis, Damião de. *Urbis Olisiponis Descriptio*. Ed. e trad. por Aires A. Nascimento. Lisboa: Guimarães, 2002.
- Marcocci, Giuseppe. *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo (sécs. XV-XVII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- Miranda, Francisco de Sá de. *Poesias Escolhidas*. Ed. por José V. de Pina Martins. Lisboa: Verbo, 1969.
- Resende, André Falcão de. *Obras*. Ed. por Barbara Spaggiari. 2 vols. Lisboa: Colibri, 2009.
- Resende, Garcia de. *Poesia*. Ed. por José Camões. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1999.
- Thomaz, Luís Filipe F. R. A “Política Oriental” de D. Manuel I e seus contracorrentes. *De Ceuta a Timor*. Algés: Difel, 1998.
- Thomaz, Luís Filipe F. R. L'idée imperiale manueline. In Aubin, Jean (ed.). *La Découverte, le Portugal et l'Europe*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Vicente, Gil. *Obras*. Ed. por José Camões. 5 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Potência vencedora? Portugal na Grande Guerra

Thomas Weißmann

Technische Universität Chemnitz

(Alemanha)

Em 1915, o político republicano Manuel Brito de Camacho descreveu o dilema em que Portugal se encontrou face à guerra, da seguinte forma:

Dizer-se que entrámos na guerra para não perdermos as colónias é dar razão de mau pagador; é argumentar com ingenuidade ou argumentar de má-fé. Perderíamos as colónias se a Alemanha vencesse, quer tivéssemos entrado, quer não tivéssemos entrado na guerra. Mas perde-las-íamos do mesmo modo, não entrando na guerra, se vencessem os Aliados? Esta hipótese só é plausível atribuindo aos Aliados a mentalidade dos alemães. (Vincent-Smith, John, 1975: 120)

Esta análise demonstra a situação de um país semiperiférico que desconfiava de todos os partidos beligerantes. Todavia, Portugal viu-se obrigado a entrar na guerra em 1916 primordialmente para salvar os seus territórios africanos. Mas terá sido esse o único motivo? Porque é que o governo de Lisboa insistiu tanto para combater nas trincheiras da Flandres e não só defendeu as suas colónias em África contra os ataques do exército alemão colonial que invadiu o norte de Moçambique em 1917 sem encontrar grande resistência das tropas portuguesas? Esta análise demonstra a situação de um país semiperiférico que desconfiava de todos os partidos beligerantes. Todavia, Portugal viu-se obrigado a entrar na guerra em 1916 primordialmente para salvar os seus territórios africanos. Mas terá sido esse o único motivo? Porque é que o governo de Lisboa insistiu tanto para combater nas trincheiras da Flandres e não só defendeu as suas colónias em África contra os ataques do exército alemão colonial que invadiu o norte de Moçambique em 1917 sem encontrar grande resistência das tropas portuguesas¹⁹³?

Nesta perspetiva, este artigo pretende apresentar a situação de Portugal em 1916 e comparar com a situação do país em 1919, quando participava nas Conferências da Paz nos subúrbios de Paris. O que é que Portugal ganhou com a participação na Grande Guerra? Coloca-se a questão se Portugal pode ser considerado como potência vencedora. É indiscutível na historiografia que a questão colonial foi o motivo mais forte, mas apenas um entre outros. Também se pode constatar que a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial não é um campo que foi muito abordado pelos historiadores portugueses ou internacionais, mas nos últimos anos surgiram alguns estudos sobre vários aspectos deste acontecimento histórico de certa importância para história de Portugal no século XX. Por exemplo, em 2008, a historiadora Isabel Pestana Marques publicou um livro sobre a vida quotidiana dos soldados portugueses nas trincheiras em qual foi apresentado uma enorme riqueza das fontes¹⁹⁴.

Do mesmo modo foi constituído em 2012 por várias instituições portuguesas o projecto “Memórias da I Guerra Mundial 1914-1918”¹⁹⁵ para reavaliar o papel de Portugal na Grande Guerra face ao centenário da eclosão da guerra em 2014 e para atualizar os conhecimentos científicos sobre este tema, dada a inexistência de literatura recente acerca do mesmo. Assim se responde à situação que as obras gerais sobre este tema já sofrem de uma certa falta de atualidade¹⁹⁶. Deste modo, o presente artigo pretende participar na reavaliação do papel de Portugal na Grande Guerra e responder às perguntas colocadas em cima, é preciso em primeiro lugar apresentar os motivos para a entrada na guerra.

193 Sobre a invasão alemã em Moçambique e a vida do comandante destas tropas, Paul von Lettow-Vorbeck existe uma excelente biografia de Uwe Schulte-Varendorff. Ver Schulte-Varendorff, Uwe, *Kolonialheld für Kaiser und Führer. General Lettow-Vorbeck – Mythos und Wirklichkeit*, Berlin: Links Verlag, 2006.

194 Marques, Isabel Pestana, *Das trincheiras, com saudade. A vida quotidiana dos militares portugueses na Primeira Guerra Mundial*, Lisboa: Esfera dos livros, 2008.

195 Ver: <http://memorias.portugal1914.org>

196 Este artigo baseia-se ainda nas obras de John Vincent-Smith ou de Gomez citadas em baixo que não são as mais atuais, o que não significa que não sejam relevantes para a análise do assunto em questão.

Na obra geral da História de Portugal de Serrão e Oliveira de Marques, três motivos são apresentados: interesse nacional, interesse colonial e interesse republicano¹⁹⁷. Em relação aos interesses republicanos, Nuno Severiano Teixeira analisou a polémica na 1ª República sobre uma intervenção militar de Portugal e destacou assim a sua fragilidade face aos adversários internos e externos¹⁹⁸. A República, inaugurada em 1910, que foi classificado por Dogan Mattei como um sistema de “mimic democracy”¹⁹⁹ optou pela entrada na guerra, considerando-a uma oportunidade única para consolidar o regime e superar assim as diferenças políticas, religiosas e económicas que dividiam os Portugueses em 1916²⁰⁰.

Quanto aos interesses coloniais será preciso pôr em relação o desenvolvimento político e económico do império colonial português²⁰¹ com os interesses alemães de integrar aqueles territórios num vasto império colonial alemão na África central²⁰² e com as ideias britânicas abandonar a velha aliança principal²⁰³ para satisfazer as pretensões alemãs em prol de um equilíbrio europeu.

Em relação aos interesses nacionais, a independência de Portugal foi ameaçada não só pelo círculo vicioso da dependência económica de países terceiros²⁰⁴, mas também pela Espanha que apoiou os ataques monárquicos contra a República²⁰⁵ e que prosseguiu de novo planos para unir a península ibérica sob a coroa espanhola²⁰⁶. Nas secções seguintes, procurar-se-á integrar estes interesses numa análise que responde à questão se Portugal pode ser considerado como potência vencedora da 1ª Guerra Mundial. Em primeiro lugar analisamos a situação colonial, em segundo a situação da 1ª República e, finalmente, as consequências da participação na grande guerra.

1. As colónias portuguesas em disputa entre a Grã-Bretanha e a Alemanha

Desde a conferência de Berlim em 1884/85 a posição do império colonial português foi garantida, mas além disso marcada, pelos seguintes limites. Como no caso da Bélgica, à qual foi atribuída um vasto território no Congo, os territórios portugueses fizeram parte de uma estratégia das grandes potências para evitar uma guerra europeia resultante dos conflitos coloniais²⁰⁷. Além disso, Portugal não conseguiu manter os territórios do Zaire, o que pode ser considerado como um primeiro sinal da impotência portuguesa ao concorrer com as grandes potências europeias como a França, Alemanha ou a Grã-Bretanha²⁰⁸. Assim, não foi surpreendente o abandono

197 Serrão, António Henrique Rodrigo de Oliveira. Serrão, Joel. *Nova História de Portugal. Volume XI. Portugal. Da Monarquia para a República*. 12 vols. Lisboa: Ed. Presença, 1991, p.357.

198 Teixeira, Nuno Severiano. *O poder e a Guerra 1914-1918. Objectivos nacionais e Estratégias Políticas na Entrada de Portugal na Grande Guerra*, Lisboa: Ed. Estampa, 1996.

199 Pinto, António Costa. “Der Zusammenbruch der portugiesischen Demokratie in der Zwischenkriegszeit.” *Vom Ständestaat zur Demokratie. Portugal im 20. Jahrhundert*. Fernando Rosas. Munique: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 1997, p.16. Pelo conceito do „mimic democracy“, ver Dogan, Mattei. “Romania 1919-1938”. *Competitive Elections and Development Studies*. Myron Weiner, Ergun Äzubudun. Durham: University Press, 1987, p.369-389.

200 Meneses, Filipe Ribeiro de. *União sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra, 1916-18*. Lisboa Edições Cosmos, 2000, p.81.

201 Ver Alexandre, Valentim. “O império colonial no século XX.” *Velho Brasil, Novas Áfricas – Portugal e o Império (1808-1975)*. Valentim Alexandre. Porto: Afrontamento, 2000, p.183-199.

202 Tschapek, Rolf Peter. *Bausteine eines zukünftigen deutschen Mittelafrikas. Deutscher Imperialismus und die portugiesischen Kolonien*, Estugarda: Steiner, 2000.

203 Santos, Victor Marques dos. *A Questão Africana e as Relações Luso-Britânicas. 1884 – 1914*, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2007.

204 Miranda, Sacuntala de. *Portugal: O Círculo vicioso da dependência (1890-1939)*. Lisboa: Coleção Terra Nostra, 1991.

205 Torre Gómez, Hipólito de la. *Conspiração contra Portugal. 1910 – 1912*. Lisboa: Livros horizontes, 1978 e Torre Gómez, Hipólito de la. *Na encruzilhada da grande guerra. português-espanha. 1913-1919*. Lisboa: Ed. Estampa, 1980.

206 Em Portugal também existiram ideias deste tipo, por exemplo dentro do integralismo lusitano. Ver Sardinha, António. *A Aliança Peninsular. Antecedentes e possibilidades*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

207 Gründer, Horst. „Der „Wettlauf“ um Afrika und die Berliner Westafrika-Konferenz 1884/85.“ *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Ulrich van der Heyden. Joachim Zeller. Berlim: Berlin Edition, 2002, p.19-23.

208 Ver Hammond, Richard. *Portugal and Africa 1815 – 1910 – A Study in Uneconomic Imperialism*. Stanford: University Press, 1966.

do famoso plano do “Mapa cor-de-rosa” (que previa a ligação territorial de Angola e Moçambique) depois do ultimato britânico em 1890²⁰⁹.

Este Ultimato foi considerado em Portugal uma humilhação nacional e constituiu uma das razões pelas quais a manutenção das colónias foi um projecto basilar em todos os regimes políticos: Monarquia, República e, por fim, do Estado Novo²¹⁰.

A precária situação financeira do País intensificou o problema colonial e histeria em Lisboa de uma perda eventual das colónias. Na consequência de negociações em Londres sobre um novo crédito para projectos portugueses nas colónias em 1898, a Alemanha conseguiu um acordo secreto com a Grã-Bretanha, segundo o qual as colónias portuguesas seriam partilhadas entre as duas potências caso Portugal não cumprisse as linhas do crédito. Se bem que este acordo nunca se realizou por que Portugal finalmente não pediu créditos e se bem que a Grã-Bretanha renovou em 1899, no tratado do Windsor, as suas garantias sobre a protecção das colónias portuguesas, é pouco questionável que as colónias portuguesas sempre integraram as negociações alemã-britânicas. Tal aconteceu mais uma vez em 1913, quando a Grã-Bretanha e a Alemanha negociaram acerca de uma limitação do programa naval do Império Alemão²¹¹. Em compensação, a Alemanha teria recebido partes dos territórios portugueses em África. No entanto, este acordo também não se realizou face às intransigências alemãs, mas as negociações preocupavam entretanto os políticos em Lisboa face aos objectivos britânicos na guerra, o que foi constatado entre outros pelo historiador português Arthur Ribeiro Lopes:

Ils redoutaient que l'Angleterre, signataire de la convention secrète avec l'Allemagne pour le partage des colonies portugaises, que l'Angleterre des traités de Lourenco Marquès, de l'ultimatum et des pourparlers coloniaux de 1913, ivre de la victoire, absorbât définitivement toutes les colonies portugaises ou en fit un appât pour une paix prématurée. (Lopes, Arthur Ribeiro, 1939 : 189)

Assim se explica que, depois da intensificação das hostilidades na Europa, as aspirações alemãs em relação às colónias portuguesas e a fragilidade da aliança lusa-britânica tenham constituído o motivo primordial da República se ver obrigada a entrar na guerra.

2. A 1ª República Portuguesa e a entrada na guerra

A secção anterior não só mostrou as preocupações portuguesas face aos objetivos coloniais da Alemanha, mas também a difícil relação de Portugal com o seu aliado mais importante, a Grã-Bretanha. Na antecedência da Grande Guerra, parece que Portugal já não tinha a importância para a Grã-Bretanha que foi descrita por John Vincent Smith da seguinte maneira:

Portugal tinha importância para qualquer governo britânico nos campos da estratégia naval, das comunicações por cabo submarino e na salvaguarda das rotas de comércio, e por esta razão o uso de Lisboa ou de qualquer das ilhas atlânticas por uma potência hostil nunca poderia ter sido tolerado, o que os portugueses bem sabiam. (Vincent-Smith, John, 1975: 23)

A situação agrava-se depois da instauração da República em 1910, que não foi diretamente reconhecida pela Grã-Bretanha. A desordem do novo regime em Lisboa inquietou os políticos em Londres e nasceram fortes dúvidas se Portugal seria capaz manter o papel de um aliado de grande confiança. Na estratégia britânica surgiu uma opção espanhola em vez de portuguesa. Por exemplo, para o jovem Winston Churchill, a Espanha seria o aliado mais valioso porque podia garantir os interesses britânicos no Mediterrâneo²¹². Em Lisboa, as preocupações com as negociações alemã-britânicas estenderam-se também pela aproximação entre a Grã-Bretanha e a

209 Teixeira, Nuno Severiano. *O Ultimatum Inglês. Política externa e política interna no Portugal de 1890*, Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

210 Rosas, Fernando. “Estado Novo, Império e Ideologia Imperial.” *Revista de História das Ideias*. 17 (1995), p.19-32.

211 Fischer, Fritz. *Krieg der Illusionen. Die deutsche Politik von 1911 bis 1914*. Dusseldórfia: Droste, 1969.

212 Vincent-Smith, John. *As Relações Políticas Luso-Britânicas 1910-1916*. Lisboa: Livros Horizontes, 1975, p.43.

França, por num lado, e entre a Grã-Bretanha e a Espanha, no outro lado. A Espanha não só apoiou as revoltas monárquicas – como a conspiração da Galiza antes da guerra ou da Monarquia do Norte no pós-guerra²¹³ – mas também conseguiu nos acordos sobre Marrocos em 1904, 1907 e 1912 e nas negociações com a Grã-Bretanha, aproximar-se às grandes potências na Europa²¹⁴. Entre os políticos republicanos cresceu a ideia de que a história oferecia o seguinte destino: A República com pouca reputação interna e externa perderia as suas colónias e acabaria depois de um golpe como uma região pouco importante governada pela coroa Espanhola.

Assim, foi vista com única alternativa o projeto ambicioso de uma participação bem-sucedida na guerra. Desta forma, os aliados não teriam mais hipóteses de privar Portugal das suas colónias. Além disso, o regime democrático podia conseguir, além da reputação externa, uma legitimidade interna fortemente ligada aos sentimentos nacionalistas, o que também evitaria pretensões espanholas absorver o território português.

3. Portugal na guerra: À beira do abismo

Apesar de fortes interesses por parte da República em entrar no conflito e alguns combates entre tropas alemãs e portuguesas na fronteira sul de Angola e na fronteira norte de Moçambique a partir de Setembro 1914, Portugal manteve-se neutral até à declaração da guerra feita pela Alemanha a 9 de Março de 1916, como resposta ao apresamento de navios alemães e austro-húngaros, ancorados na costa portuguesa. Os acontecimentos entre o início da guerra até a entrada de Portugal no conflito mostram mais uma vez a instabilidade da República e o forte desprezo dos Aliados pelos portugueses. A Grã-Bretanha estava contra a participação portuguesa e pediu ao aliado para “nem declarar beligerância, nem neutralidade²¹⁵.” Para a Grã-Bretanha não foram escassas as possibilidades de um eventual acordo com os Alemães para cessar as hostilidades, em detrimento das colónias portuguesas²¹⁶. Finalmente, a Grã-Bretanha mudou de opinião em 1916. Em Fevereiro desse ano Londres pediu ao governo de Lisboa que confiscasse os navios alemães e em Julho de 1916 pediu oficialmente uma expedição portuguesa na frente europeia.

A apreensão dos navios criou novas tensões entre Portugal e a Grã-Bretanha. Enquanto que pelo lado português a declaração de guerra foi o sinal esperado para finalmente entrar na guerra, a Grã-Bretanha somente mostrou interesse pelos navios e não na participação concreta de Portugal na guerra, como se vê numa declaração de 17 de junho de 1916 da Junta do Comercio Inglês em Lisboa ao Almirantado:

A posição é bastante embaraçosa. Obrigámos os portugueses a requisitar os navios e agora obriga-mo-los a usarem-nos de acordo com as nossas diretivas. De qualquer maneira, são os navios que nos interessam, não os portugueses... Em geral não me parece que devemos hesitar em nos dirigirmos a Lisboa com bastante severidade. (Vincent-Smith, John, 1975: 23)

Este desinteresse pela participação portuguesa no conflito provocou reações por parte dos políticos portugueses, como é visível numa queixa de Teixeira Gomes aos Britânicos:

Só vos interessa a posse daqueles navios. De resto dão-nos a entender que somos um incómodo e podíamos muito bem ir para o diabo. (Vincent-Smith, John, 1975: 38)

Finalmente, não foram os ingleses a mostrar aos portugueses o caminho “para o diabo”, que estava a espera nas trincheiras da Flandres, mas sim os franceses. Estes pressionavam os ingleses para deixar de impedir uma participação portuguesa, pois tinham necessidade de compensar as imensas perdas humanas sofridas nas trincheiras da frente ocidental. Os franceses conseguiram finalmente convencer os ingleses a utilizar tropas portuguesas,

213 Pelas tentativas espanholas influenciar a situação em Portugal, ver as diferentes obras já citadas de Torre Gómez.

214 Torre Gómez, Hipólito de la. *Na encruzilhada da grande guerra. portugal–espanha. 1913-1919*. Lisboa: Ed. Estampa, 1980, p.55.

215 Vincent-Smith, John. *As Relações Políticas Luso-Britânicas*. p.87.

216 Derou, Jean. *Les relations franco-portugaises à l'époque de la première république parlementaire libérale (5 octobre 1910–28 mai 1926)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986, p.92.

apesar da sua fraca força militar. Os motivos foram cínicos, como provou uma carta de um tenente-coronel francês presente em Lisboa para formar o exército português para a luta nas trincheiras. A sua carta, de 15 de Setembro de 1916, é citada por Jean Derou:

Mais, pour le colonel-lieutenant Paris que constatait ce fait, il n'était pas question de négliger le concours de 30 à 60000 hommes. „Si les Anglais qui ont subi moins de pertes que nous, ne veulent pas s'embarrasser d'une ou de deux divisions portugaises“, écrit-il, „nous pourrions, nous, les utiliser dans un secteur de notre front.“ (Derou, Jean, 1986: 112)

Assim, os franceses não só ignoravam as cautelas britânicas mas também as suas próprias, pois tinham igualmente conhecimento da inutilidade dos soldados portugueses nas trincheiras, como escreveu o adido militar francês em Madrid e Lisboa ao chefe do exército francês, Joseph Joffre, no dia 8 de Abril de 1918:

Il n'y a pas à souhaiter le concours des contingents portugais : ce serait un embarras plutôt qu'une aide. Prions les Portugais de rester chez eux. Si toutefois ils manifestent le désir de nous envoyer des troupes, demandons-leur, avec toutes les formes nécessaires de politesse, des ouvriers ; c'est le plus précieux appui qu'ils puissent nous apporter. (Derou, Jean, 1986: 108)

O preço foi pago pelo Corpo Expedicionário Português (CEP) que foi enviado pela França em 1917 e sofreu grandes perdas durante a Batalha de Lys em Abril de 1918. Na altura da batalha, o CEP foi vítima de um duplo abandono. Por um lado, pelo aliado inglês que recusou reforçar o CEP com os seus navios, dos quais necessitava na altura para assegurar a chegada dos soldados americanos ao continente europeu²¹⁷. O comportamento da Grã-Bretanha face ao CEP e à intervenção militar portuguesa em geral mostrou mais uma vez o desprezo pelo aliado português e a forte dependência de um Portugal semi-periférico aparentemente cercado pelos adversários e com pouco apoio dos próprios aliados.

Por outro lado, pelo golpe de Sidónio Pais que reduziu a escala da intervenção militar em França. Este golpe foi o resultado de lutas internas sobre a intervenção militar e da fraqueza republicana; podendo considerar-se como início do fim da República. Apesar de uma eventual germanofilia de Sidónio Pais²¹⁸, o abandono do CEP não é só um produto do golpe dele, mas também da ineficácia republicana, causando conflitos internos que comprometiam um fornecimento suficiente das tropas na linha frente, as quais foram retiradas pelos ingleses para a segunda linha, depois da batalha de la Lys. O trunfo de Sidónio Pais pode ser considerado na seguinte maneira, o que também explica o declínio da 1ª República:

1918, o último ano da Primeira Guerra Mundial, foi também o ano em que Sidónio Pais tentou reconciliar dois propósitos diferentes e por vezes incompatíveis: criar uma alternativa viável e sólida tanto à restauração monárquica quanto ao modelo republicano existente desde 1910; e ao mesmo tempo conservar intacta a estranha coligação que o tinha trazido ao poder. O que unia esta coligação era o desejo de reduzir a escala da intervenção militar portuguesa em França e de privar o partido Democrático do poder²¹⁹.

Apesar do fortalecimento das posições republicanas em Portugal, Sidónio Pais subiu ao poder e a República encontrou-se, tal como o CEP, à beira do abismo.

4. Resumo – Portugal como potência vencedora?

Quando a guerra acabou em Novembro de 1918, Portugal tinha mobilizado 105542 soldados. Destes, 7760 morreram, 16607 ficaram feridos e 13654 foram feitos prisioneiros ou desapareceram, o que faz uma perda total de 36%²²⁰. Desapareceu igualmente a República que existia antes da entrada do conflito, se bem que os

217 Telo, António José. “Sidónio Pais e guerra.” *Portugal e a grande guerra*. Afonso Aniceto. Carlos Matos de Gomes. Lisboa: Quidnovi, 2010, p.376.

218 Ibid.

219 Meneses, Filipe Ribeiro de. *União sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra, 1916-18*. Lisboa Edições Cosmos, 2000, p.219.

220 Fraga, Luís Alves de. “Portugal e grande guerra. Balanço estatístico.” *Portugal e a grande guerra*. Afonso Aniceto. Carlos Matos de Gomes. Lisboa: Quidnovi, 2010, p.520.

republicanos tinham conseguido em 1919 tomar novamente o poder, depois do assassino de Sidónio Pais em Dezembro de 1918. Ao lado do CEP, a 1ª República é a principal vítima da guerra e nunca se recompôs da intervenção belicista. Em 1926 o General Manuel Gomes da Costa, anteriormente comandante da 2ª divisão do CEP e então “herói da guerra”, conseguiu facilmente com o seu golpe extinguir a República e dar o pontapé para o Salazarismo. A guerra produziu em Portugal novos problemas económicos e de abastecimento. Apesar da “vitória” na guerra, a República perdeu assim o resto da credibilidade na população, que na maioria sempre foi hostil ao regime republicano. Como já provou o episódio de Sidónio Pais, “os Messias passaram a ser outros”²²¹.

Na Conferência da Paz em 1919, Portugal participou como “potência vencedora” e recebeu uma garantia sobre a manutenção das suas colónias e algumas indemnizações através da Alemanha. Também foi mantida a integridade nacional, mas é questionável julgar esta manutenção como um sucesso. Finalmente, a Espanha, que se manteve neutral durante o conflito, não absorveu o território português, mas foi nomeada, ao contrário de Portugal e além dos protestos portugueses, como membro do Conselho executivo da recém-criada Sociedade das Nações. O comportamento da Espanha pode assim servir como prova que mesmo sem uma intervenção na guerra, Portugal poderia ter conseguido melhores resultados dos que obteve. Este desequilíbrio no balanço foi também vivamente critica por Afonso Costa numa sessão plenária da Conferência da Paz de 6 de Maio de 1919:

O Tratado da Paz não leva em conta a situação de Portugal. O seu sacrifício não foi reconhecido (...). Peço que o meu país que enviou para França os seus soldados, seja pelo menos tratado como aqueles países que não enviaram para França mais do que os seus caixeiros-viajantes. (Borges, João Vieira, 2010, 534)

A intervenção portuguesa parece assim ainda mais absurda, pois não melhorou a reputação externa do país e também não reduzia a dependência face às grandes potências como a Grã-Bretanha. Assim, Portugal parece uma “potência vencedora” que só tinha sofrido derrotas.

Em retrospectiva, o Estado Novo, resultado do golpe de 1926, transformou o único “sucesso” da conferência da Paz em mais uma derrota: a manutenção das colónias, que sobreviveu os primeiros processos de descolonização depois da 2ª guerra mundial, mas que, nas décadas seguintes, provocou guerras coloniais e civis longas e desastrosas.

Bibliografia

Alexandre, Valentim. O império colonial no século XX. *Velho Brasil, Novas Áfricas – Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000. 183-199.

Alexandre, Valentim. *Velho Brasil, Novas Áfricas – Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.

Almada, José de. *A Aliança Inglesa – Subsídios para o seu estudo*, Volume I. 2 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.

Almada, José de. *A Aliança Inglesa – Subsídios para o seu estudo*, Volume II. 2 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946.

Almada, José de. “Reflexões sobre as convenções Anglo-alemãs relativas às colónias portuguesas 1898-1914”. *O Instituto*. 135 (1972): 197-204.

Aniceto, Afonso. Vítor Vladimiro. “A correspondência oficial da Legação de Portugal em Londres 1900-14”. *Análise Social*. 72/73/74 (1982): 711-739.

Aniceto, Afonso. Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*, Lisboa: Quidnovi, 2010.

Borges, João Vieira. Do Armistício a Versalhes. Uma nova ordem internacional. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 526-531.

221 Serrão, António Henrique Rodrigo de Oliveira. Serrão, Joel. *Nova História de Portugal. Volume XI. Portugal. Da Monarquia para a República*. 12 vols. Lisboa: Ed. Presença, 1991, p.12.

- Borges, João Vieira. Portugal. Do armistício ao tratado da paz. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 532-535.
- Costa, Afonso. *Des Indemnités dues par l'Allemagne en vertu du Traité de Versailles, pour dommages causés antérieurement à l'ouverture des hostilités*. Paris: les presses universitaires de France, 1928.
- Derou, Jean. *Les relations franco-portugaises à l'époque de la première république parlementaire libérale (5 octobre 1910–28 mai 1926)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.
- Dogan, Mattei. Romania 1919-1938. In Weiner, Myron; Äzbudun, Ergun. *Competitive Elections and Development Studies*. Durham: University Press, 1987. 369-389.
- Fischer, Fritz. *Krieg der Illusionen. Die deutsche Politik von 1911 bis 1914*. Dusseldórfia: Droste, 1969.
- Fraga, Luís Alves de. Portugal e grande guerra. Balanço estatístico. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 520-525.
- Fraga, Luís Alves de. Prisioneiros portugueses. Uma vida difícil. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 510-515.
- Fraga, Luís Alves de. Revolta sidonista. A grande mudança. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 371-373.
- Fraga, Luís Alves de. Reflexos do sidonismo. O CEP abandonado? In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de. *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 380-381.
- Fröhlich, Michael. *Von Konfrontation zur Koexistenz: Die deutsche – englischen Kolonialbeziehungen in Afrika zwischen 1884 und 1914*. Bochum: Fürnrohr, 1990.
- Gründer, Horst. Der „Wettlauf“ um Afrika und die Berliner Westafrika-Konferenz 1884/85. In Heyden, Ulrich van der ; Zeller, Joachim. *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Berlim: Berlin Edition, 2002. 19-23.
- Hammond, Richard. *Portugal and Africa 1815 – 1910 – A Study in Uneconomic Imperialism*. Stanford: University Press, 1966.
- Heyden, Ulrich van der. *Zeller, Joachim. Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Berlim: Berlin Edition, 2002.
- Lopes, Arthur Ribeiro. *Histoire de la république portugaise*. Paris: les oeuvres françaises, 1939.
- Marques, Isabel Pestana, *Das trincheiras, com saudade. A vida quotidiana dos militares portugueses na Primeira Guerra Mundial*, Lisboa: Esfera dos livros, 2008.
- Mendonça, Henrique Lopes de. *Portugal contra a Alemanha*. Lisboa: livraria profissional, 1917.
- Meneses, Filipe Ribeiro de. *União sagrada e Sidonismo. Portugal em Guerra, 1916-18*. Lisboa Edições Cosmos, 2000.
- Ministério dos Negócios estrangeiros. *Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – Tomo I. As negociações diplomáticas até à declaração de guerra*. 2 Vols. Lisboa: Ministério dos Negócios estrangeiros, 1995.
- Ministério dos Negócios estrangeiros. *Portugal na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – Tomo II. As negociações diplomáticas e a acção militar na Europa e em África*. 2 Vols. Lisboa: Ministério dos Negócios estrangeiros, 1995.
- Miranda, Sacuntala de. *Portugal: O Círculo vicioso da dependência (1890-1939)*. Lisboa: Colecção Terra Nostra, 1991.
- Pinto, António Costa. Der Zusammenbruch der portugiesischen Demokratie in der Zwischenkriegszeit. In Rosas, Fernando. *Vom Ständestaat zur Demokratie. Portugal im 20. Jahrhundert*. Munique: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 1997. 13-36.
- Rathbone, Richard. “World War I and Africa: Introduction.” *The Journal of African History*. 19 (1978): 1-9.

- Rosas, Fernando. “Estado Novo, Império e Ideologia Imperial”. *Revista de História das Ideias*. 17 (1995): 19-32.
- Rosas, Fernando. *Vom Ständestaat zur Demokratie. Portugal im 20. Jahrhundert*. Munique: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 1997.
- Santos, Victor Marques dos. *A Questão Africana e as Relações Luso-Britânicas. 1884 – 1914*, Lisboa: Universidade Tecnica de Lisboa, 2007.
- Sardinha, António. *A Aliança Peninsular. Antecedentes e possibilidades*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.
- Schulte-Varendorff, Uwe. *Kolonialheld für Kaiser und Führer. General Lettow-Vorbeck – Mythos und Wirklichkeit*, Berlin: Links Verlag, 2006
- Serrão, António Henrique Rodrigo de Oliveira; Serrão, Joel. *Nova História de Portugal. Volume XI. Portugal. Da Monarquia para a República*. 12 vols. Lisboa: Ed. Presença, 1991.
- Teixeira, Nuno Severiano. *O poder e a Guerra 1914-1918. Objectivos nacionais e Estratégias Políticas na Entrada de Portugal na Grande Guerra*. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.
- Teixeira, Nuno Severiano. *O Ultimatum Inglês. Política externa e política interna no Portugal de 1890*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- Telo, António José. Sidónio Pais e guerra. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 374-377.
- Torre Gómez, Hipólito de la. *Conspiração contra Portugal. 1910 – 1912*. Lisboa: Livros horizontes, 1978.
- Torre Gómez, Hipólito de la. *Na encruzilhada da grande guerra. Portugal–Espanha. 1913-1919*. Lisboa: Ed. Estampa, 1980.
- Tschapek, Rolf Peter. *Bausteine eines zukünftigen deutschen Mittelfrikas. Deutscher Imperialismus und die portugiesischen Kolonien*. Estugarda: Steiner, 2000.
- Ventura, António. A sociedade Portuguesa. Efeitos da guerra. In Aniceto, Afonso; Gomes, Carlos Matos de *Portugal e a grande guerra*. Lisboa: Quidnovi, 2010. 444-452.
- Vincent-Smith, John. *As Relações Políticas Luso-Britânicas 1910-1916*. Lisboa: Livros Horizontes, 1975.
- Weiner, Myron. Äzbudun, Ergun. *Competitive Elections and Developing Studies*. Durham: University Press, 1987.

Internet:

<http://memorias.portugal1914.org>, [Consult. 25 abr. 2014].

“Correspondências 1959 – 1978”: as cartas de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena

Fabiana Miraz de Freitas Grecco

UNESP/Assis

(Brasil)

A doação do Espólio de Sophia de Mello Breyner Andresen ocorreu em Janeiro de 2011, pelos herdeiros da poeta à Biblioteca Nacional de Portugal. Neste espólio, podem-se vislumbrar algumas das cartas dos muitos amigos da poeta, tais como Eugénio de Andrade, Teixeira de Pascoaes, Pedro Homem de Melo, Agustina Bessa-Luís, Fernando Lopes Graça, Alberto de Lacerda, Almada Negreiros, Ruy Cinatti, Herberto Helder, João Cabral de Melo Neto, e Jorge de Sena, dentre outros. Após dois anos da doação, o espólio ainda não se encontra completamente inventariado pela instituição de doação, devido aos inúmeros documentos, aproximadamente 90 caixas com conteúdo variando desde notas soltas sobre pessoas até cadernos inteiros de poesia inédita. Decorre daí e também da necessidade de pesquisa intensa no Espólio Jorge de Sena, também pertencente à mesma biblioteca (doação registrada no ano de 2009), a impossibilidade de apresentar aqui uma crítica genética de tais correspondências, que certamente viria a contribuir para a compreensão tanto da gênese da obra da autora de *Dual* quanto do autor de *Sinais de Fogo*.

Não é necessário examinar os autógrafos dos dois poetas para testemunhar a “amizade apaixonadamente crente no seu próprio valor” como foi a que se estabeleceu entre eles (Andresen, 2010: 17). É plenamente viável recorrer ao conteúdo édito, na publicação da editora portuguesa Guerra e Paz, intitulada “Correspondência 1959 – 1978” (1ª Ed. 2006, 2ª Ed. 2006, 3ª Ed. 2010), para reconhecer em todo o seu conteúdo, a grande troca de ideias intelectuais e artísticas que foi a atividade epistolar entre Andresen e Sena. As “Correspondências”, tiveram nova edição no ano de 2010, pois foram acrescidas cinco cartas e quatro postais antes inéditos, sete desses documentos são de Jorge de Sena e dois de Sophia. Essa inclusão foi realizada pela esposa de Sena, Mécia de Sena, que foi quem propôs a poeta ainda em vida a publicação das cartas, e pela filha de Sophia, a professora da Universidade de Lisboa Maria Andresen de Sousa Tavares, responsável pela organização e doação do Espólio de SBMA à Biblioteca Nacional de Portugal.

Pode-se dizer que a epistolografia de Sophia e de Jorge é marcada pela mais profunda e inabalável amizade. Verdadeira porque não exclui a capacidade crítica de ambos no que diz respeito às observações, despidas de qualquer melindre, apontadas sobre cada pormenor que pudesse desequilibrar a obra do amigo admirado. E, mais que troca de ideias acerca da poesia portuguesa e da situação da literatura em Portugal, as cartas ainda são testemunhos históricos de um tempo marcado pelo horror do governo ditatorial somado à barbárie insana que foi a guerra colonial. Desse modo, a sinceridade nua das cartas, que não deixa penetrar qualquer índice de hipocrisia, não revela apenas a gênese das obras de dois grandes poetas da língua portuguesa, mas penetra num plano pungente de humanidade que é a exposição do medo e da ausência, sentidos a cada palavra trocada, de forma mútua.

Datadas de 1959 a 1978, as cartas marcam a época em que Jorge de Sena exilou-se, devido à falta de liberdade e de justiça determinada pela situação política em que Portugal se encontrava com o salazarismo e do qual o poeta enojava-se a ponto de renunciar à sua terra natal, vindo a se estabelecer no Brasil. Neste país, iniciou a sua vida acadêmica nas Faculdades do interior de São Paulo, que agradece profundamente pela oportunidade de poder falar, por não haver a cisão que havia em Portugal entre a sua profissão e o seu desejo de comunicar, liberdade essa que lhe custou a habituar. Assim, no próprio ano de 1959, Sena ocupava a cadeira de Teoria da Literatura na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, no Campus de Assis, que na época era um instituto isolado.

Jorge e Sophia foram os pioneiros dos *Cadernos de Poesia*, que teve início em 1940. Essa época foi marcada pela grande mudança na literatura portuguesa, visto o encerramento da moderna *Revista Presença*, o que proporcionou o fechamento de uma fase na poesia do país, para que vários acontecimentos ocorridos de forma

dispersa pudessem somar-se formando um novo tempo para as letras em Portugal. Seria a chamada geração de 40, que testemunhou o surgimento do neorrealismo e dos próprios *Cadernos de Poesia*, que são os marcos da posteridade do Modernismo Português.

Com o lema “A Poesia é só uma!”, os poetas fundadores dos *Cadernos*, estavam empenhados em apresentar poemas de sua época, sem qualquer dependência de “escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas”, e que também pretendesse apresentar “cadernos dedicados à poesia brasileira, cabo-verdeana etc.” (Frias, 2004: 18). Assim, dedicados à valorização da diversidade poética, no número de abertura vemos reunidos nomes tão díspares em suas origens, como: Luís de Montalvor, Carlos Queiroz, Adolfo Casais Monteiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros.

A proximidade entre Sena e Andresen está evidente desde as datas de nascimento (02 e 06 de novembro de 1919, respectivamente), como expõe o poeta em carta enviada de Assis, dia 30 de outubro de 1959, recordando a proximidade dos aniversários: “É de amiga lembrança, nestas vésperas de aniversário meu e da Sophia, com as melhores esperanças de que, em breve, possamos respirar juntos outro ar” (Andresen, 2010: 30). Esse algo em comum, passa a instaurar um processo de identificação, que tem como consequência a cumplicidade, de maneira que as observações críticas de cada um em cada uma das abordagens de suas obras, são claras e livres de meias-palavras. Assim, testemunhamos uma conversa franca sobre poesia, arte, cultura, política, vida doméstica e acontecimentos cotidianos, tornando possível associar todo esse arcabouço epistolográfico como exercício de elaboração de uma poética que em Sophia flagramos em “Arte Poética”, 1967 e em Jorge de Sena em “Poesia e Testamento”, 1960.

Os textos “Arte Poética” e “Poesia e Testemunho”, são basilares para a compreensão da geração dos *Cadernos de Poesia*, pois refletem uma nova sensibilidade, que se mostra superada de todas as posições extremistas vigentes na época. Nem *Presencistas* nem *Neo-Realistas*, a geração dos *Cadernos* motivava a elaboração de uma poesia portuguesa voltada para sua própria essência. Destarte, Jorge de Sena nos seus *Estudos de Literatura Portuguesa*, 1981, afirma que os *Cadernos* eram uma atitude de lucidez para com a poesia:

Ora, efetivamente, a primeira série pretendeu ser, e foi, apenas um repositório antológico de todas as tendências do tempo, que então mutuamente se negavam, desprezavam ou devoravam, para, ao lado e sobre esse repositório, propor uma plataforma ética e não estética de entendimento. Nada mais. A expressão prática dessa visão da poesia seria a 2ª série. [...] Na prosa de abertura da 2ª série, datada de Abril de 1951, dizia-se: “Os *Cadernos* nunca representaram um grupo literário nem sequer uma associação de poetas. Representaram, sim, e pretendem representar uma atitude de lucidez, compreensão e independência”. (Sena, 1981: 229-234).

Por essa razão é que no primeiro número dos *Cadernos* depara-mo-nos com um programa que se pretendia ecumênico, que ressaltava a qualidade de repositório de um *corpus* complexo que se formava ao abrigar tendências díspares. Contudo, o lema “A poesia é só uma” permanecerá até a extinção dessas publicações de fascículos antológicos, reafirmando a relação entre ética e estética, como está consolidado na série de 1952, no texto de apresentação: “as atitudes éticas não são criáveis – assumem-se ou não” (FRIAS, 2004). É justamente essa relação ética/estética que é apresentada tanto na “Arte Poética” de Sophia, quanto em “Poesia e Testemunho” de Jorge. Dessa forma, Carlos Reis enfatiza o diálogo entre a obra poética de Jorge de Sena e Sophia Andresen:

A par de Sophia de Mello Breyner Andresen, manifesta Jorge de Sena pelo menos dois grandes traços de comportamento e de filosofia estética basilaramente semelhantes ao que observamos na autora de *Dual*: uma militante dedicação à poesia como causa que se absorve uma vida consagrada à escrita e a consciência do poeta como legatário de uma tradição que ele acolhe para poeticamente a transformar e, à vezes, subverter. Como Sophia, Jorge de Sena ganhou já o estatuto de uma das grandes figuras da literatura portuguesa do século XX (Reis, 2005: 77).

Após as publicações dos *Cadernos*, Sena parte para o exílio, e mesmo permanecendo atuante e produtivo: leciona em universidades do Brasil e Estados Unidos, participa de congressos e palestras, publica poesia, prosa e textos de teoria literária demonstrando, assim, uma intensa atividade intelectual, o autor de *Perseguição* deixa a cena literária portuguesa e a sua ausência, enquanto pioneiro dessa nova geração que os anos de 1940 viu

florescer, pode ser amenizada com a leitura de suas correspondências. É com elas que, apesar da espionagem dos correios comum em época de ditadura, Sena encontrará uma maneira de se comunicar com seus conterrâneos no momento em que os acontecimentos históricos vão se desenrolando e ele, de fora do espaço dominado pela falta de liberdade, examina a cena que deixou.

De acordo com José-Luiz Diaz, as cartas são uma espécie de “paratexto” que permitem atingir uma “genética suprema”, formando um laboratório propício para a descoberta da gênese de uma obra literária. O arcabouço epistemológico conserva, em seu estado bruto, a corrente emocional que guiou o autor na escrita, seja em forma de lamentações, inconstâncias de humor, tom, rispidez. Todavia, há aqueles que utilizam o gênero epistolar pensando em um público maior do que aquele que se fixaria apenas no destinatário declarado. É o caso de Mário de Sá-Carneiro e as cartas enviadas à Fernando Pessoa, nas quais ele afirma-se personagem de si mesmo, determinando a leitura de seu epistolário como uma leitura de um romance epistolar propriamente dito.

As cartas de Jorge de Sena e Sophia Andresen, no entanto, incluem outros raros destinatários, geralmente o marido ou a esposa e amigos muito íntimos. Contudo, essa relação epistolar ocorreu durante um período no qual não havia a possibilidade de resguardar a própria intimidade e privacidade, pois a vigilância permanente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado quando não infiltrava-se diretamente nos serviços do correio, realizava buscas desses materiais nas casas dos amigos e da família do perseguido político. Essa ação foi a regra durante o período, o que ocasionava a leitura do conteúdo por terceiros em busca de contravenções ao governo de Salazar. No que concernia à leitura dos autógrafos dos escritores portugueses pela PIDE, Jorge de Sena, ainda não a par de que essa modalidade de espionagem era executada com sua própria correspondência, declara à Sophia em carta do dia 20 de Dezembro de 1962:

Não foi, pois, por desinteresse que tenho estado calado, mas por humana impossibilidade. Espero que esta carta lhe chegue às mãos e se demore nelas. Nunca imaginei que a P[IDE] se tentasse com os meus autógrafos... resta-nos a consolação de pensarmos que ficaram sabendo o que já sabiam ou o que até bom seria que soubessem (Andresen, 2010: 83).

Sendo as cartas de Jorge de Sena inúmeras vezes detidas pela PIDE, restava-lhe o pensamento de que nada do que tinha sido escrito por ele seria de grande espanto para aquele (des)governo. Ainda, a afirmação de que “até bom seria que soubessem”, pressupondo esses demais destinatários, configura a sua intenção em se fazer ouvir para além do exílio. Era dessa maneira que Sena disparava toda a sua revolta contra aqueles os governantes. A indignação diante dessa operação da polícia política portuguesa consta também na carta de Sophia do dia 07 de novembro de 1962, na qual ela revela que a polícia em uma busca em sua residência, acabou levando toda a correspondência de Sena encontrada sob sua posse: “Afinal só agora, por prudência, mando a carta. Como a PIDE levou de minha casa todas as suas cartas tenho medo que o correio esteja muito vigiado agora” (Andresen, 2010: 66).

Ao pressupor demais destinatários, e esses fazendo parte do lado contrário a sua ideologia política, Sena intensifica as críticas ao governo, e ao mesmo tempo, teme a perseguição dos que recebem suas cartas. Sophia, como sua correspondente, recorre à prudência ao escrever ao seu admirado amigo, restringindo e contendo aquele fluxo emotivo que guiaria a carta se ela fosse apenas para a leitura de Jorge e quiçá da esposa dele, Mécia. Assim, a única maneira de comunicar-se e de expressar sua angústia frente à situação implicou em uma cisão entre o fazer-se comunicar indiretamente e o resguardar da vida daqueles que amava. A preocupação frente ao caos que essa ação do governo acarretou em seu cotidiano, aparece na carta de 12 de Julho de 1964:

Pelo intenso trabalho, as terríveis preocupações destes últimos meses, e também as interferências (que agora duplicaram...) nos serviços postais, a minha correspondência, e também consigo, entrou em completo colapso (Andresen, 2010: 83).

A despeito dessas questões de cunho histórico, o epistolário de Sophia e Sena abarca aspectos importantes no que se refere à colaboração dedicada que cada um faz em relação aos escritos do outro, tornando possível reconstruir alguns momentos do percurso criativo de cada um, a fim de restituir-lhes o que seria o esboço de

uma gênese das suas obras. Consequentemente, a carta, de acordo com Diaz, pode permitir o acompanhamento do processo de criação da obra, assim:

Antes de ser um objeto postal, assinalado ao longo de sua trajetória por uma série de impressões alógenas que lhe marcarão para sempre o próprio corpo, a carta chamada missiva é texto, e mais frequentemente, autógrafo (...) a carta atinge a dignidade genética suprema: a de participar na qualidade de paratexto – crucial, pois estritamente datado – da elaboração de alguma obra canônica, cujos desvãos cativam naturalmente aqueles que mergulham nos segredos do ateliê literário (Diaz, 2007: 132).

A autora de Livro Sexto expressa na carta de Abril/Maio de 1964, o reconhecimento da importância do intertexto na obra *Metamorfoses* de Sena, especialmente as reminiscências vindas de William Shakespeare. Além da relação que estabelece entre o amigo e o dramaturgo inglês, Andresen pontua uma situação que promove a sua identificação com Jorge: “tenho estado derrubada de trabalho, pois estou a traduzir o *Hamlet* e o *Much Ado About Nothing*” (Andresen, 2010: 79). Em meio à atmosfera shakespeariana, a poeta encontra um espaço para relacionar as traduções que realizava – não apenas pelo prazer de reconstruir nos versos do inglês suas próprias singularidades de criação poética mas também pelas “preocupações materiais” que a obrigavam a entregar-se às traduções como meio de sobrevivência – e as *Metamorfoses* de Sena.

Constrói-se, portanto, a partir desse ponto de encontro entre suas traduções – Shakespeare – Jorge de Sena, uma crítica ao livro desse último, que assevera a sua necessidade de identificação com o amigo bem como a capacidade crítica e de reflexão acerca da poesia como experiência, evocando os *Cadernos de Poesia* e extraindo todo o significado que existe na frase “A poesia é só uma”:

É um belíssimo livro onde reconheço tudo. Não creio em subjectivismos: há uma experiência que é comum e que é “a” experiência e por isso a reconhecemos dita de obra em obra, aprofundada de obra em obra. E creio mesmo que é esse o sentido do seu livro onde a obra dos outros é retomada como experiência própria. O livro é todo ele extremamente denso, numa grande unidade, sem desigualdades, numa coesão tecida palavra a palavra. É por isso difícil dizer o que prefiro: mas tenho uma especial simpatia pela “Gazeta Ibérica”, pela “Eleanora de Toledo” e pela “Ofélia”. E este livro, pelo muito que tem de shakespeariano fez-me pensar no teatro que você escreveu e escreverá (Andresen, 2010: 79-80).

As traduções de Sophia eram realizadas por ela com o intuito de fazer com que um poema continuasse a ser um poema. Desse modo, na dedicação atenta da poeta é provável entrever outras preocupações acerca da criação do poema, pois ao escrever sob o signo da poesia-experiência, permite também experimentar ser o outro e ao mesmo tempo ela própria quando traduz, conseguindo ter a mesma excelência nas demais línguas a que se propôs trabalhar que a que possuía na língua materna. Não é por menos que, em carta datada do dia 10 de junho de 1963, revela ao amigo que talvez a sua obra-prima fosse a tradução do *Purgatório* de Dante Alighieri, o primeiro maior poeta da língua italiana: “Vou-lhe mandar uma das minhas cópias dactilografadas da minha tradução do *Purgatório* do Dante. É, de certa forma a minha obra-prima mas a crítica não disse uma palavra sobre o assunto!” (Andresen, 2010: 78).

Ainda no terreno das traduções, atividade muito presente na vida de Sophia, que soube verter para a língua portuguesa diversos escritores da literatura ocidental, deparamo-nos também com a contra-mão: a poeta, num esforço de divulgação do amigo-ausente, transpôs os versos da língua portuguesa para a língua francesa, a fim de que o editor André Frénaud se encarregasse da publicação da obra poética de Sena na França. Com esse exercício, Sophia aponta-nos os passos dados frente às dificuldades do tradutor de literatura, em especial, das saídas precisas, ou alguns “truques”, para a tradução de um poema:

Primeiro tive a maior dificuldade em traduzir os seus poemas mas depois encontrei uma espécie de fio condutor e também um truque: isto é: escolhi os poemas de frases muito curtas. Mas creio que a seleção que fiz é bastante significativa. Tentei traduzir sonetos das Evidências mas desisti vencida por mil dificuldades. Acima de tudo eu quero que um poema continue a ser um poema (...) Fiz estas traduções com grande empenho e entusiasmo e muito trabalho e alegria e sonho poder conseguir fazer um pequeno livro só com poemas seus se em França arranjar para tal editor (Andresen, 2010: 91).

Quanto a sua poesia, Andresen, em carta de maio de 1964, compartilha com Sena a sua estupefação ao encontrar a si mesma e a sua escrita numa viagem à Grécia. A presença desse país em sua poesia de muito já se falou, pois é evidentemente um tema constante em seus versos ou, mais que isso, em Sophia a Grécia firma-se como um modo de pensar a poesia, uma maneira de estar no mundo em comunhão com o que a cerca, principalmente na proposta de união entre o homem e o mundo natural. Essa característica fenomenológica que sua obra transpira teve origem nesse modo de pensar o espaço grego e é o que as cartas vêm confirmar:

“Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido. Sobre a Grécia só o Homero que me tinha dito a verdade: mas não toda. O primeiro prodígio do mundo grego está na Natureza: no ar, na luz, no som, na água. É uma natureza mitológica onde as montanhas e as ilhas têm um halo que não é imaginado, mas sim fenómeno físico objectivo que segundo me disse o Padre Antunes (...) já era um fenómeno notado e discutido na antiguidade. Sob o sol a pique, numa claridade azul indescritível, o ar é tão leve que nos torna alados e o menor som se recorta com uma intensa nitidez. As enormes e constantes montanhas povoam tudo de solenidade. Cheira a resina e a mel e há uma embriaguez austera e lúcida. Mas tanto como a natureza – e ligada à natureza – espantou-me a incrível religiosidade de tudo (...) É uma atitude de ligação com o real que está presente em todas as coisas (Andresen, 2010: 80).

O encontro consigo mesma que marca essa carta de 1964, foi resultado da viagem feita na companhia de Agustina Bessa-Luís à Itália (Turim, Milão, Veneza, Pádua, Verona, Ravena, Rimini, Termoli, Pompeia, Nápoles, Roma, Florença) e Grécia. A experiência que a poeta retira de Homero, não é suficiente para lhe contar como se apreende a unidade das coisas: é pelo sentir a Grécia, em toda a sua luminosidade de um sol à pique, que a experiência a faz concreta e há um momento de unificação com o universo:

De certa maneira encontrei na Grécia a minha própria poesia “o primeiro dia inteiro e puro - banhando os horizontes de louvor”, encontrei um mundo em que eu já não ousava acreditar. Agora tenho o espanto de o saber real e não imaginado. O que eu sabia da Grécia adivinhei-o através de pedras, pinhas, resinas, água e luz. Mas apenas como fragmentos dispersos que a minha imaginação reuniu. Ali encontrei as coisas todas inteiras e presentes na sua unidade. Não estou a falar só de coisas, mas da ligação com as coisas (...) o que há ali, além de tudo o mais, é uma intensa felicidade de existir que nos lava de tantas feridas (Andresen, 2010: 82).

A viagem à Grécia, possibilita a poeta lavar-se de todas as feridas que fazem parte da vida, de experimentar “o primeiro dia da criação” e, principalmente, de reconhecer nesse universo a sua própria criação artística. Desse modo, a carta de maio de 1964 é um testemunho inadiável para o entendimento do modo de pensar a arte em Sophia, é o maior instrumento para a compreensão de toda a sua obra. Em verso e em prosa a criação artística de Sophia passará inexoravelmente por esse mecanismo de pensamento:

Aqui minha fala se quebra como a quem
Viu em sua frente um deus visível
E vai sem imaginação, perdidas as palavras
No real indicível (Andresen, 2010: 81).

O testemunho de 1964 funciona, portanto, como um “diário da obra”, em que são apontados os momentos de aproximação e retração da autora com a essência de sua obra. Os versos acima anexados à carta não deixa de evidenciar o processo criativo de Andresen: exaltação de espírito pelo reconhecimento de si e de sua obra em um espaço físico real, que até então só existia no plano imaginário e era perseguido pelas adivinhações de pedaços dispersos dos elementos naturais existentes naquele ambiente. A importância dessa carta deve-se ao fato de sintetizar em poucas páginas, como em um esquema-rascunho, todos os versos e frases pensados por Sophia Andresen. A esse respeito, Diaz esclarece que

Esse caráter de “diário da obra” também existe nos casos - menos favoráveis, porém mais corriqueiros - nos quais uma simples carta ilumina, como que por acaso, uma frase particular da gênese: menção a fontes, escrúpulos de expressão, escolha do título ou do editor, e até mesmo do frontispício ou do corpo (...) Aqui, deve-se distinguir

entre os diversos ofícios genéticos, aquele que a carta pode ocupar, e isto de acordo com uma escala que vai da simples menção implícita da obra em proto ou em curso, ao envio pelo correio de seus fragmentos e até mesmo de um plano, de um roteiro ou de uma redação mais ou menos avançada, com o intuito de fazer o destinatário participar da sua gestação (Diaz, 2007: 124-125).

Mas a epistolografia entre os dois grandes nomes da poesia portuguesa da geração de 40 não testemunha somente os encontros, mas é lugar também dos inúmeros desencontros tanto os que dizem respeito às impossibilidades de comunicação presencial, que impregnava Sophia de um desânimo avassalador capaz de a fazer calar: “o meu silêncio epistolar significa além da falta de tempo, o meu desânimo em frente da distância” (Andresen, 2010: 89). E por parte de Sena, os desencontros era muitos e de várias espécies: a situação de exilado, os academicismos presenciados nas Universidades em que deu aulas, o descontentamento persistente com relação aos escritores conterrâneos, dentre outros queixumes que hora ou outra aparecem nas suas cartas.

Questionando sobre a existência de uma escrita feminina, é possível problematizar alguns trechos das cartas enviadas por Sophia que registram uma singularidade no processo de escrita e que se ausenta nos registros esitolares de Jorge. De acordo com Bibian Pérez Ruiz, em seus estudos sobre a mulher, a maternidade e a escrita, percebemos que durante muito tempo a escritora esteve presa entre preconceitos, dos menos escandalosos aos mais aberrantes – como seriam as proibições e o papel social da mulher, a necessidade de um pseudônimo masculino até a exclusão do valor literário de textos de mulheres-mães – pois maternidade e literatura, muitas vezes eram tidos como termos excludentes:

Nancy Huston es de la opinión que maternidad y aventura son términos antagónicos, por lo que sostiene que las mujeres que escriben muchas veces lo hacen desde una posición de hija desobediente. Dicha postura resulta problemática ya que, a la larga, la escritora puede convertirse a su vez en madre y, al suceder esto, sus intereses estarían divididos entre la imaginación y la vida real, la cual tratará de hacer más sólida y estable para sus hijos. Huston sostiene que, mientras que la ética es estupenda para el discurso pedagógico, ético, filosófico o político, resulta fatal para la literatura y explica el que las mujeres sean menos proclives que los hombres a la experimentación formal en la literatura por el hecho de que siempre han sido las engargadas - como madres reales o potenciales -, de guardar la moral del grupo la cual, junto con el instinto maternal, se consideran innatos en la mujer. Por otro lado, en la literatura que aborda en qué consiste ser madre también encontramos enfoques diversos. Para Huston no juzgar es cualidad indispensable en una novela de calidad. Sin embargo, mientras que las madres quieren que el mundo sea mejor para sus hijos y por ello tienden a interpretarlo de manera optimista para protegerles y proporcionarles esperanza, uno debe estar preparado para aceptar el sinsentido, afrontar la fealdad, describir el horror y entender la tradición y la pérdida si quiere escribir literatura de peso (Ruiz, 2012: 106-107).

No entanto, Sophia afirmou-se como um dos maiores nomes da poesia portuguesa, sendo mãe de cinco filhos, esposa, tradutora, poeta, contista, dramaturga entre muitas outras funções sociais que exerceu. Seu testemunho na carta do dia 10 de junho de 1963, ilustra o equilibrar das funções, o sobrecarregamento e esgotamento físico e intelectual da mulher que considera a poesia a própria vida:

O Francisco e eu estamos os dois bastante exaustos da vida dura. Eu começo a sentir-me incapaz de fazer tudo o que quero fazer. Ser ao mesmo tempo poeta, mulher do D. Quixote e mãe de cinco filhos é uma tripla tarefa bastante esgotante. Eu nunca aceitei que fosse preciso escolher entre a poesia e a vida pois ambas me parecem a mesma coisa. Mas agora sinto-me completamente incapaz de fazer tudo, de cumprir tudo o que me aparece (Andresen, 2010: 77).

O desânimo registrado no final dos anos 50 e durante os anos 60 deve-se à luta contra a ditadura, “esse ambiente exterior, uma luta em que se perde força e tempo” (Andresen, 2010: 33). É nesse período que escreve “No Tempo Dividido”, o livro de poemas que marca a presença de um mundo muito diferente daquele vislumbrado na Grécia, ao contrário, apresenta-nos a total ruptura com as coisas. É da mesma época as narrativas de “Contos Exemplares” 1962, no qual à maneira de Miguel de Cervantes, mas imersa numa atmosfera que evoca Renner Maria Rilke, a poeta esgarça os poros de uma classe social que ela considerava ridícula, mostrando a disparidade entre os seres humanos, e o distanciamento do homem da unidade e integração com o real. Devido

a essa cisão percebida por ela, declara em carta de janeiro de 1960:

Estou muito dispersa mas às vezes não sei como escrevo “uma coisa” muito construída em que não tinha quase pensado. Foi assim que acabei O Cristo Cigano. Lembra-se? Está pronto, nem sei como. É diferente das minhas outras coisas. O mundo da Poesia, do Dia do Mar, do Coral morreu e o mundo do Mar Novo foi ultrapassado. Por que é que escrevo versos? Aliás agora não faço versos como dantes. Faço “uma coisa” (Andresen, 2010: 33-34).

Contudo, surgia entre a dispersão e o desânimo, o atrelamento entre vida doméstica e vida de poeta momentos fugazes que permitiam a ela resolver todos os embates resultantes de seus diversos papéis. As soluções urgiam e a composição de um poema poderia acontecer em meio aos legumes, frutas e peixes numa feira movimentada:

Há dias aconteceu-me isto: a escrever um poema à tarde, mas fui tão interrompida que desisti. À noite tentei acabá-lo mas estava cansada demais e dispersa em mil bocados. No dia seguinte de manhã fui com a cozinheira à praça. E de repente no meio dos peixes, das couves e das galinhas pensei que precisava de parar um minuto, um minuto de férias sem cálculos nem contas. Então mandei à cozinheira que fosse ela comprando os legumes e 'fugi' para o café lembrei-me do poema da véspera e pedi ao empregado que me emprestasse um papel e um lápis. Foi assim que consegui acabar o poema num misto de pausa e euforia. Depois fui correr comprar a fruta! Isto é a minha vida! Mas às vezes fica tudo mal escrito e mal vivido (Andresen, 2010: 77).

Seria essa a presença de uma escrita feminina? As peculiaridades trazidas pela pausa e euforia, nesse processo criativo que permite uma “fuga” em meio às couves, galinhas e peixes? Como seria ter nas mãos esses pedaços de papel e esse relato que são suas cartas para a elaboração de uma gênese da obra da autora? Se se pensar que essa situação *sui generis* é parte daquilo que é a sua vida e que é impossível a ela dissociar vida e poesia, entramos naquele mesmo campo da experiência.

O encerramento da atividade epistolar entre os dois poetas aconteceu no ano de 1978, com a morte de Jorge de Sena por um câncer, ocorrida na cidade de Santa Bárbara, na Califórnia, Estados Unidos, onde se estabeleceu como professor de Literaturas de Língua Portuguesa. Desde os tempos em que esteve nas universidades paulistas, o escritor queixava-se de problemas de saúde. Mesmo após sua morte, Sophia corresponde-se com a esposa de Sena, também sua amiga, e em meio ao seu inconformismo, mantém em seu presente a voz do amigo, vivo nos versos, nos sons da sua poesia:

Do Jorge oiço o grande rio em cheio da sua poesia passando através do espaço e do tempo em que vivo. Sei que dificilmente existirá alguém que seja seu igual. E não me consolo destes dezoito anos de ausência que poderiam ter sido dezoito anos de convívio, de encontros, conversas, riso comum, aflições e alegrias comunicadas (Andresen, 2010: 156).

Diante da morte, Sophia recorre à poesia, essa Musa em comum e espectadora íntima da amizade entre os dois, e escreve em 1979, o poema “Cartas a Jorge de Sena”, além de um texto, que ela mesma diz não ser de caráter crítico, pois admite não ser “um crítico literário nem ensaísta” sobre a obra do amigo, intitulado “Texto de Homenagem de Sophia de Mello Breyner Andresen a Jorge de Sena”. Os versos escritos em homenagem a amizade funde-se a um lamento profundo, do findar das correspondências de dezoito anos, sublinhando a ausência definitiva e a certeza de que nunca mais virão cartas com poemas, notícias, sugestões e observações cuidadosas, sepultando a interlocução e apagando a esperança de uma provável volta:

Há muito estavas longe
Mas vinha cartas, poemas e notícias
E pensávamos que sempre voltarias
(...) E havia uma veemente emoção em tua grave amizade
(...) E agora chega a notícia que morreste
A morte vem como nenhuma carta
(Andresen, 2010: 159).

O fascínio das Correspondências está no contato possível com toda a sinceridade expressa nas palavras

trocadas entre Jorge e Sofia, é poder recorrer a esses testemunhos com a finalidade de acompanhar o percurso que ambos traçaram, muitas vezes conjuntamente, até atingirem o término de uma obra. A crítica genética, quando se debruça sobre a carta, procura comentários de uma obra em processo de criação, e quando o documento permite, é possível acompanhar suas diversas fases, desde o projeto até a publicação do livro. Desse modo, essa abordagem das correspondências presta-se a concretizar esse acompanhamento, permitindo frequentar um ateliê feito de papéis e em meio às palavras deparar-se com a gênese da criação literária.

Bibliografia

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Correspondência 1959- 1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2010.
- Díaz, José-Luis. “Qual genética para as correspondências?”. Trad. Cláudio Hiro. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. 15 (2007): 119-161.
- Grésillon, Almuth. *Elementos de Crítica Genética – ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- Ramond, Viviane. *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*. Coimbra: Angelus-Novus, 2008.
- Reis, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005. Vol. IX.
- Ruiz, Bibian Pérez. *Lo Lejano y Lo Bello*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.
- Salles, Cecília A. *Crítica Genética – fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

Comissão Organizadora

Elias J. Torres Feijó, Presidente (Universidade de Santiago de Compostela)
Roberto Samartim, Secretário (Universidade da Corunha)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)
Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde)

Comissão Científica

Raquel Bello Vázquez (Presidente)
Vogal Editora da Revista Veredas - Grupo Galabra-USC

André Pociña López (Universidad de Extremadura)
Anna Maria Kalewska (Universidade de Varsóvia)
António Firmino da Costa (CIES-IUL)
Axel Schönberger (Goethe-Universität)
Benjamin Abdala Junior (Universidade de São Paulo)
Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica)
Cristina Pinto-Bailey (Washington and Lee University)
Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)
Ettore Finazzi-Agrò (Università de Roma La Sapienza)
Germana Sales (Instituto de Letras e Comunicação UFPA)
Helena Rebelo (Universidade da Madeira)
Hélio Seixas Guimarães (Universidade de São Paulo)
José Carlos dos Anjos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
José Luís Jobim (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Judite de Encarnação Nascimento (Universidade de Cabo Verde)
Laura Cavalcante Padilha (Universidade Federal Fluminense)
Lourenço Conceição Gomes (Universidade de Cabo Verde)
Lucia da Cunha (Universidade de Santiago de Compostela)
M. Carmen Villarino Pardo (Universidade de Santiago de Compostela)
Manuel Brito-Semedo (Universidade de Cabo Verde)
Maria Adriana S. Carvalho (Universidade de Cabo Verde)
Maria Aldina Bessa Ferreira Rodrigues Marques (Universidade do Minho)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Maria Luísa Malato Borralho (Universidade do Porto)
Onésimo Teotónio de Almeida (Brown University)
Pál Ferenc (Universidade ELTE de Budapeste)
Petar Petrov (Universidade do Algarve)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Roberto Samartim (Universidade da Corunha)
Rolf Kemler (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Minho)
Sebastião Tavares Pinho (Universidade de Coimbra)
Sérgio Nazar David (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Thomas Earle (University of Oxford)
Ulisses Infante (Universidade Federal do Ceará)

